



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Foundazione



studi musicali

nuova serie • anno 09 • 2018 • numero 01

Accademia Nazionale di Santa Cecilia • Fondazione

Studi musicali. Nuova serie
Rivista semestrale di studi musicologici

Direttore
Teresa M. Gialdroni

Redattore
Giacomo Sciommeri

Comitato consultivo/Advisory Board
Luca Aversano (Università di Roma Tre), Paola Besutti (Università di Teramo),
Annalisa Bini (Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma), Stefano Campagnolo
(Ministero dei Beni e Attività Culturali e del Turismo), Michele dall’Ongaro
(Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma), Frederick Hammond (Bard College,
Annandale-On-Hudson, NY), Margaret Murata (University of Los Angeles,
Irvine), Guido Olivieri (University of Texas, Austin), Klaus Pietschmann
(Johannes Gutenberg-Universität, Mainz), Guido Salvetti (Conservatorio “G.
Verdi”, Milano), Álvaro Torrente (Universidad Complutense, Madrid), Lucio
Tufano (Università di Palermo), Philippe Vendrix (Université François Rabelais,
Tours), Agostino Ziino (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Studi musicali

Nuova serie, anno 09, 2018, n. 01



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Progetto grafico

Silvana Amato

Impaginazione

Giacomo Sciommeri

Composizione tipografica in *Cycles* di Sumner Stone

«Studi musicali» pubblica articoli riguardanti tutti i campi della ricerca musicologica in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo. Gli articoli proposti per una eventuale pubblicazione possono essere inviati in copia cartacea al seguente indirizzo: Teresa M. Gialdroni, Via Giuseppe Avezzana, 6 – 00195 Roma, e, in allegato a una e-mail, all’indirizzo studimusicali@santacecilia.it.

La pubblicazione è subordinata al parere di due studiosi specializzati cui l’articolo sarà sottoposto in forma anonima. Una volta accettato, l’articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista disponibili in italiano e in inglese al seguente indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it>.

Per gli annunci pubblicitari rivolgersi all’indirizzo editoria@santacecilia.it.

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l’autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell’editore

ISSN: 0391-7789

ISBN: 978-88-95341-98-9

© 2018 Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma
Tutti i diritti riservati

www.santacecilia.it

studimusicali.santacecilia.it

studimusicali@santacecilia.it

Soci Fondatori dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Istituzionali: Stato Italiano, Regione Lazio, Roma capitale

Privati: BNL Gruppo BNP-Paribas, ENEL, Astaldi, Cassa depositi e prestiti, Ferrovie dello Stato Italiane, Leonardo, Mapei

Partner istituzionale: ENI

Sponsor della stagione: Aeroporti di Roma, Groupama Assicurazioni, Poste Italiane

Sommario

- 7 Editoriale/Editorial
- 9 Elina G. Hamilton
Philippe de Vitry in England: Musical Quotations in the Quatuor principalia and the Gratissima Tenors
- 47 Stefano Campagnolo
Il Frammento Brescia 5 e le relazioni di copista tra i codici fiorentini dell'Ars nova
- 87 Aldo Roma
San Bonifazio in Lombardia: migrazioni testuali rospigliosiane alla fine del Seicento
- 127 Warren Kirkendale
On a Salve Regina and the Oratorio Maddalena ai piedi di Cristo by Antonio Caldara: A Second Essay on Attributions
- 137 Carlo Piccardi
Italiani e oltremontani. Stazioni di una disputa negli anni della Restaurazione
- 199 Gianmario Borio
The Symbolic System of East of Eden. Analytic Observations on Elia Kazan's Film with Music by Leonard Rosenman
- 227 Biographical Notes
- 229 Abstracts

Editoriale/Editorial

Dopo diciassette anni Agostino Ziino lascia la direzione di «*Studi musicali*». Ne aveva raccolto l'eredità da Guido M. Gatti, Nino Pirrotta e Bruno Cagli che avevano portato la rivista ad essere un importante punto di riferimento per gli studiosi di tutto il mondo. Ziino, con le sue scelte basate non solo sul rigore scientifico dei contributi proposti ma anche sulla loro originalità, ha seguito sostanzialmente l'impostazione editoriale voluta dai suoi predecessori, pur con un'apertura nei confronti delle nuove metodologie e delle più recenti problematiche storico-culturali che in questi ultimi anni hanno interessato anche molti ambiti della ricerca musicologica internazionale.

Nel raccogliere a mia volta questa impegnativa eredità ringrazio prima di tutto il Presidente dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, M° Michele dall'Ongaro, e la dott. Annalisa Bini, responsabile delle attività culturali dell'Accademia stessa, per la fiducia accordatami.

A partire da questo numero saranno pubblicati anche gli abstract degli articoli e le note biografiche relative agli autori.

Vorrei comunque assicurare un'ideale continuità con la linea impressa dai miei predecessori nella speranza di mantenere alto il prestigio di cui la rivista ha sempre goduto in quarantasei anni di attività.

After seventeen years Agostino Ziino is now leaving the direction of «Studi musicali». Before him, Guido M. Gatti, Nino Pirrotta and Bruno Cagli brought the journal to be an internationally recognized hallmark for musicological scholarship. Ziino has continued on the same editorial line of his predecessors, based on rigorous scholarly standards, but also encouraging new and original approaches based on innovative methods, according to the most recent musicological trends.

I am honored to accept the difficult task of becoming Agostino Ziino's successor, and I wish to express my gratitude first of all to the President of the Accademia Nazionale di S. Cecilia, Maestro Michele dall'Ongaro, and to Dr. Annalisa Bini, the Accademia's manager for cultural affairs, for their confidence in my capability.

Starting from this issue, the journal will include abstracts for all articles, and a short biographical note of all authors.

It is my intention as general editor of «Studi musicali» to follow the same path of my predecessors and to preserve the high prestige earned by this journal during its forty-six years of life.

Teresa M. Gialdroni

Italiani e oltremontani.

Stazioni di una disputa negli anni della Restaurazione

Carlo Piccardi

Un capitolo significativo dell'apertura della musica italiana verso l'esperienza musicale maturata nei paesi tedeschi, per le circostanze che vi videro convergere vari protagonisti di rilievo delle distinte istanze che si fronteggiavano, è costituito dal clamore cresciuto intorno alla fortunata rappresentazione de *La testa di bronzo*, l'opera di Carlo Evasio Soliva su libretto di Felice Romani rappresentata alla Scala di Milano il 3 settembre 1816, che conobbe ben 47 repliche avendo un estimatore d'eccezione in Stendhal. Nel richiamo a Mozart che lo scrittore francese vi rilevava¹ si riflettevano in particolare le discussioni che animavano i salotti milanesi circa il modo rasentante il plagio con cui l'autore aveva esemplato alcuni momenti su temi e situazioni del *Don Giovanni*, della *Clemenza di Tito*, di *Così fan tutte* e della *Zauberflöte*.² Soprattutto, prendendo atto di un impianto che metteva

1 «Sa musique est la plus ferme, la plus enflammée, la plus dramatique que j'ai entendue de ma vie. Il n'y a pas un moment de langueur. Est-ce un homme de génie ou un simple plagiaire? On vient de donner à Milan, coup sur coup, deux ou trois opéra de Mozart, qui commence à percer en ce pays: et la musique de Soliva rappelle à tout moment Mozart» (STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, éd. par Victor Del Litto, Lausanne, Éditions Rencontres, 1960, p. 26).

2 Lo scrivente ha già avuto modo di mettere a punto questa problematica rilevando come, per quanto numerosi, non si tratt di calchi esatti, bensì di rimandi, di riproduzione di profili e non di temi, di riprese di scansioni ritmiche, di variazioni ritmiche addirittura, oppure di parallelismi coinvolgenti non solo il tratto musicale ma anche le parole originali che l'accompagnano, tutti elementi che ne

in valore l'evidente lavorio dell'orchestra, si imponevano constatazioni simili a quella circolante nella «Gazzetta di Milano» (6 settembre 1816) che osava spin-gersi fino a ipotizzare il profilarsi del «tempo in cui tra la scuola italiana e la scuola tedesca se ne può combinare una mista».³

La sensazione suscitata da quest'opera è testimoniata a più riprese nelle cro-nache riservatele dall'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia, redatte qua-si sicuramente da Pietro Lichtenthal,⁴ insistentemente occupate a denunciarne i riscontri mozartiani, ricordati ancora in occasione della sua rappresentazione a Dresden due anni dopo.⁵ Al netto della questione del supposto plagio, ciò che inter-ressa in quella congiuntura è il delinearsi di una concreta prospettiva di sintesi tra due tendenze in un ambiente milanese tutto sommato disponibile, nonostante il fenomeno della partigianeria ormai caratterizzante come 'nazionali' le due ma-niere poste a confronto, ad incoraggiare il loro sbocco in un'unitaria fisionomia reciprocamente arricchita:

Una volta che non conoscevamo tutt'i vantaggi delle armonie, giacché i nostri più valorosi mae-stri non miravano che a far dominare il canto, potevamo accontentarci del canto solo. Ma daché le opere di Mozart, di Paér, di Weigl e di Mayer [Mayr], ci mostrano quanti altri tesori abbia in dote la scienza musicale, s'è cominciato a trovare un po' volgari le più belle melodie, quando non sieno sostenute ed avvicendate opportunamente col concerto dell'istromentazione e delle voci. Andiam dunque innanzi, e invece di muover querele nel perduto gusto nel fatto della mu-sica, procuriamo di formarcene un più perfetto, giacché non vi mancano i materiali, quando si voglia pensare senza pregiudizi e senza prevenzioni («Gazzetta di Milano», 5 settembre 1816).⁶

palesano l'intenzionalità, come se l'autore avesse voluto dichiarare il suo debito artistico verso il suo grande predecessore nella forma di un omaggio (CARLO PICCARDI, *Carlo Soliva - Operista europeo nel fermento della Milano neoclassica*, in *Fiori musicologici, Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, a c. di François Seydoux, Bologna, Patron, 2001, pp. 397-479: 406-409).

3 Ivi, p. 404.

4 GUGLIELMO BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI, 1972, pp. 3-63: 9.

5 PICCARDI, *Carlo Soliva* cit., pp. 409-410.

6 Ivi, p. 415. Su questi temi si discuteva molto allora nella scena milanese, sicuramente la più esposta in Italia alle influenze straniere, al punto da indurre l'intraprendente e noto editore che in quegli anni muoveva i primi passi a lanciare in pubblico messaggi di questo genere: «Il negoziante di musica Gio-vanni Ricordi si fa premura di rendere noto al pubblico essergli pervenuta da Vienna una raggardevole partita di scelta musica strumentale di ogni genere, quale si trova vendibile a prezzo discreto nel negozio di musica di sua proprietà [...]. Omettendo di far presente che la Germania, atteso il non scar-so numero degli egregi autori e maestri, che sempre hanno coltivata e tuttora questa bellissima arte, è stata ognora considerata come il suolo favorito di Euterpe, il negoziante-editore suddetto si limita ad accennare che nel soggiorno fatto in quella capitale [Lipsia], impiegando la più scrupolosa attenzione, e con la scorta e consiglio de' migliori professori gli è riuscito di riunire e raccogliere quanto di più nu-

Oltre ad essere il luogo in cui più frequentemente veniva eseguita la musica dei maestri vienesi, Milano aprì i suoi teatri ai compositori d'oltralpe, come dimostra la stagione del 1815 nei nomi di Joseph Weigl e di Johann Simon [Giovanni Simone] Mayr, ma anche di Ferdinando Paer, maestro italiano di passaggio dopo l'esperienza parigina. Le loro diverse maniere di scrivere innescavano dibattiti che, al di là del gusto del pettegolezzo, rivelavano una presa di coscienza sempre più profilata nella ricerca di una logica in grado di rispondere adeguatamente al rilevamento di uno spettro di ipotesi compositive che andava ampliandosi.

Significativamente in proposito disponiamo di una testimonianza proveniente dal versante nordico, risalente a Louis Spohr, approdato a Milano proprio in quel periodo per esibirsi alla Scala insieme alla moglie Dorette (pianista e arpista). Orbene dall'ascolto de *La testa di bronzo* egli non mancò di ricavare l'impressione di trovarsi con sorpresa di fronte a un'opera che travalicava il confine della distinta maniera italiana:

La composizione dell'opera è più nel gusto tedesco che in quello italiano, e si sentiva molto chiaramente che il giovane compositore si è eletto a modello più i nostri compositori tedeschi, specialmente Mozart che i suoi compatrioti. La parte orchestrale non è subordinata come è il solito nelle opere italiane, ma giustamente elaborata in modo da risaltare; a volte lo è persino troppo al punto da coprire il canto. Fa perciò meraviglia il fatto che l'opera sia piaciuta così tanto, essendo tal genere d'opera tutt'altro che apprezzato in questo paese.⁷

Lo stupore di Spohr di fronte a un prodotto che sembrava mirare a sintetizzare due maniere distinte era dovuto al fatto che era ormai luogo comune riconoscere la musica italiana e la musica tedesca come due entità separate. È nel primo decennio dell'Ottocento, sicuramente grazie anche al profilarsi delle realtà nazionali in seguito al concetto di popolo sovrano acquisito con la Rivoluzione francese, che matura in modo sempre più determinato la coscienza di una differenziazione degli stili riferiti a una radice etnico-culturale.⁸

vo e ricercato in punto di musica strumentale antico e recente ritrovare si poteva nei molteplici negozi di quella città» («Il Corriere milanese», 2 ottobre 1814, cit. in LUCA AVERSANO, *Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19 Jahrhundert (1800-1830)*, Laaber, Laaber Verlag, 2004 [«Analecta Musicologica», Bd 34], p. 117).

⁷ LOUIS SPOHR, *Lebenserinnungen*, hrsg. von Folker Gothel, 1, Tutzing, Schneider, 1968, pp. 245-246.

⁸ Prima degli italiani nei confronti dei vicini del nord, furono i tedeschi a documentarlo, come risulta dalla seguente cronaca: «La musica strumentale di Mozart, specialmente quella per pianoforte, adagio adagio guadagna maggiori estimatori [Freunde] in Italia – meno tuttavia nell'Italia meridionale. Non così la sua musica vocale, anche se nelle principali città specialmente le opere non sono sconosciute

A quello stadio nella cultura musicale tedesca era evidentemente già consolidata la coscienza di una propria autonomia estetica. Un processo maturato organicamente durante il Settecento, con tutto il rispetto nei confronti dell'ancor dominante tradizione italiana, aveva portato a un grado avanzato di emancipazione, teorizzata da musicisti dalla statura critica sempre più agguerrita come Johann Nicolaus Forkel o Johann Adolph Scheibe i quali, pur confrontati con personalità quali Johann Joachim Quantz propensi alla ricerca di una sintesi fra le varie tradizioni, valorizzavano i portati stilistici caratterizzanti l'identità tedesca in termini di profondità, capacità elaborativa e densità di scrittura.⁹ Decisivo fu il cambio di paradigma riguardante il concetto di ‘gotico’ associato alla pratica contrappuntistica particolarmente coltivata nei paesi tedeschi, condannata da Rousseau come innaturale per il sovraccarico di artificiosità, rivendicata invece con orgoglio al di là del Reno, a partire dall’inno di Goethe a Erwin von Steinbach (1772) artefice del duomo di Strasburgo. Metafora adottata da Reichardt nell’interpretazione dell’opera di Bach e di Händel, E. T. A. Hoffmann (1814/15) la richiamò esplicitamente mettendo in relazione la musica di Bach con quella italiana, considerata analoga al rapporto tra il duomo di Strasburgo e la basilica di San Pietro a Roma: «Nei motetti a otto voci di Bach intravvedo l’ardita, magnifica, romantica costruzione del duomo con tutti i fantastici ornamenti artificiosamente intrecciati che orgogliosamente e sontuosamente si liberano nell’aria».¹⁰

Pur registrando il progressivo allontanamento dei rispettivi canoni artistici, da parte tedesca non venne a mancare la disponibilità ad interloquire, tuttavia il più delle volte venendo ricambiata dalla chiusura di parte italiana:

Ogni brano che sia elaborato con un minimo di serietà, di senso e di giudizio viene da loro definito “musica tedesca che non piace in Italia” [in italiano nel testo].¹¹

agli intenditori. Ma, dicono loro, non la stimiamo come musica vocale - per il resto è da noi tutti profondamente ammirata, ma meno amata. Questo è anche facile da spiegare, se si considera la mentalità e lo spirito della nazione, lo stato e lo sviluppo della cultura musicale, la lingua, ecc.» («Allgemeine musikalische Zeitung» [d’ora in avanti *AmZ*], III, 29, 15 aprile 1801, coll. 499-500, riportato in GIACOMO FORNARI, «Nasce il genio: esso non è già la colonna, ma ne costituisce semplicemente la base». *Sulle orme dell'accoglienza di Mozart in Lombardia nella prima metà del XIX secolo*, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, CCXLI, 1993, ser. VII, vol. III, A, pp. 181-199: 182).

⁹ BERND SPONHEUER, Über das «Deutsche» in der Musik, Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstdingung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen, Edition Argus, 2001, pp. 123-150: 132-138.

¹⁰ Ivi, p. 140.

¹¹ «Berlinische musikalische Zeitung», I, 14, 1805, p. 56, riportato in GIACOMO FORNARI, *La*

Così Johann Friedrich Reichardt nel 1805 rilevava una crescente incompatibilità dichiarata dagli italiani nei confronti della musica forestiera. In quel momento era quindi già a buon punto il consolidamento di una coscienza di due diverse concezioni di musica tradotte nell'affrontamento di due distinte scuole, sempre più profilate in termini persino eccessivi, se non proprio polemici:

E in fatti come si potrà pretendere, colle orecchie piene di Rossini, che possa far fortuna l'opera di un grave tedesco [*Le nozze di Figaro*], in cui non si può rubare alla prima una frase, un motivo, un'arietta, e canterellarla nell'uscir dal Teatro? Perché quel buon Mozart si è fitto in capo di scrivere la sua musica così scientifica da far grondare caldi sudori dalla fronte ai Cantanti e all'orchestra per eseguirla a pennello («*Gazzetta Piemontese*», XIII n. 85 [18 luglio 1826]).¹²

Per quanto fortemente identificato nella maniera operistica italiana, pur condizionato dal suo statuto di «art enchanteur»,¹³ fu Stendhal a darci la misura della recezione di Mozart e in generale del grado di comprensione (se non di assimilazione) del modello tedesco in Italia. Nella *Vie de Rossini* (datata 1824, ma già in circolazione l'anno precedente) egli ha documentato il ruolo del bavarese Giovanni Simone Mayr (bergamasco di adozione), il cui talento «consistait à mettre dans l'orchestre, et dans les ritournelles et les accompagnements des airs, les richesses d'harmonie qu'à la même époque Haydn et Mozart créaient en Allemagne»: «La marche de l'art était frappante, on allait de la mélodie à l'harmonie».¹⁴ Lo scrittore non poteva sfuggire a quello che era diventato un luogo comune, intitolando uno dei paragrafi iniziali del suo libro «Différence de la musique allemande et de la musique d'Italie», in cui metteva in opposizione l'immediatezza della musica concepita come canto caratterizzante gli uni con la laboriosità della pratica strumentale predominante nell'altro campo.¹⁵

Inoltre, convinto che «Les Italiens sont le peuple moderne qui ressemble le plus aux anciens»,¹⁶ ne rilevava altresì il carattere distintivo rispetto al mondo intellettuale tedesco.

musica strumentale in Italia ai tempi di Mozart. Ritratto di famiglia in un esterno, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati* cit., pp. 239-234: 233.

12 Cit. in MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, in *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a c. di Giacomo Fornari, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 179-224: 211.

13 STENDHAL, *Vie de Rossini*, éd. par Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 1992, p. 50.

14 Ivi, p. 53.

15 Ivi, pp. 41-42.

16 STENDHAL, *Rome, Naples et Florence* cit., p. 332.

[...] tous les Allemands ne doivent leur célébrité douteuse qu'à l'*obscurité* de leurs écrits. Il est aussi difficile de trouver un Italien qui ne soit pas verbeux, qu'un Allemand qui soit clair.¹⁷

In queste parole si riflette il perdurare dell'ideale classico che si riteneva connotato all'Italia, registrato ad esempio dal cronista del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» (13 febbraio 1818) nel recensire la rappresentazione al San Carlo della *Baodicea* di Francesco Morlacchi, il quale, elogiandone il ritorno «dalle sponde dell'Elba in Italia», gli riconosceva il merito di preferire

[...] le Muse alle Sirene e [di sostituire] a vani e falsi ornamenti quella nobile e preziosa semplicità, la quale, nelle arti come nelle lettere, forma il carattere del vero, del grande e del bello,¹⁸

riprendendo l'esatto concetto con cui Winckelmann aveva organicamente preteso di legare l'arte del suo tempo ai principî affermati dagli antichi Greci, non privi di influssi anche sull'arte dei suoni.¹⁹

Identificato come fu nella stagione napoleonica, imbevuto degli ideali del recupero dell'esemplarità splendente delle antiche forme che innervavano il moderno impero, Stendhal propendeva per la stabilità raggiante del modello estetico. In questo senso nella sprizzante gioiosità della musica rossiniana vedeva riflessa la trasparenza e la luminosità dell'ereditata arte classica. In tale contesto, interrogandosi sulla funzione dell'armonia (se fosse quella di distrarre l'attenzione dalla melodia o di aumentarne semplicemente l'effetto), era naturale che egli privilegiasse la seconda.²⁰ Coerentemente in *Tancredi* apprezzava il fatto che «Rossini ne fait pas encore usage de tout le luxe de l'harmonie allemande, il a des phrases charmantes d'une mélodie périodique et délicieuse, à la Cimarosa».²¹

D'altra parte, constatando che «la science est nécessaire pour écrire de l'harmonie»,²² egli era fatalmente indotto a circoscriverne la portata nel suo ideale estetico di bellezza strettamente unita al principio del piacere:

¹⁷ Ivi, p. 445.

¹⁸ Cit. in GIUSEPPE RADICOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 1, Tivoli, Aldo Chicca, 1927, p. 319.

¹⁹ CARLO PICCARDI, *Maestri vienesi – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert – Verso e oltre*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM-Libreria musicale italiana, 2011 («Le sfere», 53), p. 12.

²⁰ «J'avoue que je suis pour ce dernier parti. Je vois que dans les beaux-arts, les grands effets sont produits, en général, par une seule chose extrêmement belle, et non par la réunion de plusieurs choses médiocrement touchantes» (STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 158).

²¹ Ivi, p. 95.

²² Ivi, p. 158.

Rien n'est plus pénible comme d'examiner, de douter, quand on a des plaisirs. Plus ce de la musique sont entraînantes et voluptueux, et plus les doutes sont pénibles et odieux.²³

La musica nell'ambiente musicale milanese

A Milano, in una situazione in cui il gusto era sicuramente meno fermo che altrove in Italia e più aperto verso i prodotti provenienti da settentrione, tale problematica, dopo il gran parlare intorno alla *Testa di bronzo*, accese gli animi anche l'anno successivo, quando a Soliva (evidentemente giudicato meritevole di godere di un'ulteriore occasione) fu concesso di andare in scena alla Scala con un'altra opera, *Le zingare dell'Asturia*. In quel caso il «Corriere delle dame» (9 agosto 1817) ne riferiva affidandosi all'impressione degli «intendenti [i quali] dicono che la penna del sig. Soliva ha scritto con sapienza nutrita un po' troppo al di là delle Alpi»,²⁴ mentre secondo la «Gazzetta di Milano» (7 agosto) «Le sue *Zingare dell'Asturia* parlano un linguaggio musicale che non s'intende».²⁵ Lo rilevava altresì un suo concittadino «casalasco», il conte letterato, esploratore, archeologo, geografo Carlo Vidua,²⁶ che aveva pure assistito alla rappresentazione della stessa opera riscontrandovi manchevolezze nel canto:

L'opera dunque non si può dir caduta, ma non ebbe grande applauso. Ne credo cagione quel gusto che vogliono introdurre di metter troppe difficoltà, istrumentazioni difficili, e soprattutto di sacrificare sempre la melodia all'armonia; di modo che o non cercano i bei motivi o li abbandonano subito per cambiar tuono, e far tante diverse modulazioni, che invece di piacere si confondono nell'orecchio, e passano senza fermar l'attenzione (lettera del 6 agosto 1817 alla Contessa Leardi).²⁷

²³ Ivi, p. 162.

²⁴ PICCARDI, *Carlo Soliva* cit., p. 440.

²⁵ Citato in MARTIN DEASY, *Looking north: Carlo Soliva and the two styles south of the Alps*, in *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, ed. by Nicholas Matheu and Benjamin Walton, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 139-158: 144.

²⁶ ROBERTO COALOA, *Le radici casalesi di Carlo Evasio Soliva*, in *Soliva musicista europeo*. Atti del convegno internazionale (Casale Monferrato, 26-27 novembre 1999), a c. di Stefano Baldi, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2001, pp. 13-46: 36-38.

²⁷ CARLO VIDUA, *Lettere del Conte Carlo Vidua*, a c. di Cesare Balbo, T. 1, Torino, Giuseppe Pomba, 1834, p. 305. In effetti quest'opera confermava il posizionamento di Soliva in una scena milanese indotta a guardare a Vienna, pur contrastata da una parte conspicua dei frequentatori dei teatri e dei critici saldamente fermi nella difesa dei portati della tradizione italiana: «[...] dacché i gran maestri della scuola tedesca hanno condotto a perfezione le dottrine dell'armonia, i giovani italiani, studiandisi d'imitarle, a forza di *renchérir* sulle medesime, le snaturano, onde la scienza del canto è divenuta per

Tale orientamento era già stato colto da Stendhal dopo l'ascolto de *La testa di bronzo*, riferendolo chiaramente all'influsso dei vienesi:

[...] sa musique ne languit pas deux secondes, il syncope tout ce que l'oreille prévoit; il serre, il entasse les idées. Cela est beau comme les plus vives symphonies de Haydn.²⁸

Il paragone non era casuale, considerando la formazione di Soliva, avvenuta nel Conservatorio di Milano da poco fondato, sotto l'egida di Bonifazio Asioli particolarmente motivato a rinsaldare l'asse preferenziale con Vienna, testimoniato dal metodo per gli allievi giunti al terzo grado di studi (*Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato d'armonia*) che metteva sullo stesso piano gli autori italiani e tedeschi,²⁹ e promuovendo le prime esecuzioni italiane dei grandi oratori haydniani (*La creazione* nel 1810 e *Le stagioni* nel 1811). Nel 1813 nell'accademia di casa Moller si registrava l'esecuzione delle ultime sinfonie di Mozart e della *Quarta, Quinta e Sesta* di Beethoven, mentre il ritorno degli austriaci dopo la caduta di Napoleone segnò l'incremento della presenza musicale viennese con l'apparizione delle sonate e dei quartetti beethoveniani, delle sonate soprattutto che trovarono la via editoriale presso Ricordi.³⁰ Non è inoltre senza significato che, nel primo numero della «Biblioteca italiana», mensile sostenuto dalle autorità austriache da poco ritornate a dominare nella capitale lombarda (da ciò indotta ad aprirsi verso la realtà culturale dei paesi tedescofoni), si desse notizia della pubblicazione del *Fidelio* di Beethoven in riduzione pianistica nonché in versione per quartetto d'archi da parte di Simrock a Bonn.³¹ Non per niente lo stesso numero di tale «Giornale di letteratura scienze ed arti» riservava spazio all'intervento di un «dilettante di musica» (in realtà piuttosto attrezzato in quanto a confronti e ad appropriata terminologia) il quale – riferendosi a un concerto nella Chiesa di San Marco proprio il giorno di Santa Ce-

essa quella dissonanza. Peccato che la smania di volere cercare il sublime nel difficile, abbia sedotto questa volta il sig. Soliva, il cui primo lavoro, sotto molti aspetti lodevolissimo, non lasciò dubitare punto che il solido suo ingegno non potesse piegarsi al bello, mentre egli dimostrò di conoscere le vie che vi conducono [...] La musica sarà forse elaborata con molto sapere, ma l'arte del compositore consiste nel dilettare il pubblico, né il pubblico si dilettà di andare a teatro per istudiare un'opera» (*Prima rappresentazione delle Zingare dell'Asturia, melodramma semiserio del sig. Romani, messo in musica dal sig. Soliva*, «Gazzetta di Milano», 8 agosto 1817, p. 876).

²⁸ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence* cit., p. 27.

²⁹ VIRGILIO BERNARDONI, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVII/4, ottobre-dicembre 1994, pp. 575-593.

³⁰ BARBLAN, *Beethoven in Lombardia* cit., pp. 4, 11-16; PICCARDI, *Carlo Soliva* cit., pp. 491-402.

³¹ *Musica pubblicata in Germania nel 1815*, «Biblioteca italiana», I, febbraio 1816, p. 275.

cilia in cui deprecava la penetrazione dell'inappropriato stile teatrale con tanto di battimani e di esclamazioni di compiacimento all'indirizzo dei cantanti solisti – dichiarava il suo incantamento di fronte all'esecuzione di una sinfonia di Beethoven:

Finita quella cantata [...] s'intonò una sinfonia. Cominciò con un adagio piuttosto affettuoso, e poi attaccò un allegro. Aveva il carattere di un *ouverture*. – Che fuoco, che condotta! Che unità di andamento e di pensiero! Questa è altra farina, dissì tra me! Come le modulazioni sono spontanee! Come le melodie accessorie sono fuse di getto nella melodia principale! Con quel brio cammina fino alla fine! Questo è estro, questa è arte, questa è immaginazione! Era tutto fuor di me stesso pensando che vi era un maestro in Milano che scriveva di tali sinfonie, e domandai con ansietà il nome dell'autore.- Ma che cuore fu il mio quando mi sentii assicurato da una e da più persone che era di *Bethoven* [sic]³²

Erano anche gli anni della congiuntura teatrale mozartiana che, dopo l'apparizione di *Così fan tutte* (1807), vide sulla scena del Teatro alla Scala la straordinaria successione di *Don Giovanni* (1814, 1816), *Le nozze di Figaro* (1815), *Il flauto magico* (1816) e *La clemenza di Tito* (1817, 1819).³³ Fu proprio tale situazione di confronti serrati che, al di là di quanto tali opere potessero influire sulle scelte estetiche di alcuni, suscitarono reazioni che andavano ad incrementare la coscienza di una distinta maniera italiana ritenuta incompatibile con l'incombente modello nordico, la quale si esprimeva ormai nella forma di un affrontamento irrimediabile, inducendo Antonio Pisani ne «Lo spettatore italiano» (1818) a deprecare «la generale depravazione del gusto»: «[...] le idee licenziose dei compositori *Alemanni* sull'armonia la più pesante sbalzarono dal trono la nostra bella melodia vocale e la divisero nell'orchestra»,³⁴ concetto destinato a durevole radicamento.

È superfluo ricordare che all'origine di questi luoghi comuni stava il pensiero di Rousseau formulato nella *Lettre sur la musique française* (1753) e nell'*Essai sur l'origine des langues* dello stesso periodo,³⁵ in cui la melodia viene individuata come la primigenia naturale forma d'espressione, come suono variato della parola, e dove l'armonia è chiamata in subordine a rinforzarla. Ma, mentre la melodia si

32 Lettera critica di un dilettante di musica scritta il giorno di Santa Cecilia al Direttore della Biblioteca Italiana, «Biblioteca italiana», XXI, marzo 1821, pp. 360-361.

33 BARBLAN, *Beethoven in Lombardia* cit., p. 7.

34 Cit. in DEASY, *Looking north* cit., p. 140.

35 CARLO PICCARDI, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale, in Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»* (Locarno, 6-7 ottobre 1995), a c. di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1998, pp. 25-57: 28-29.

svolge con spontaneità, omogeneità e coerenza, l’armonia, in quanto incontro di più suoni, ingenera artificio e si allontana dalla natura. Qui Rousseau si rifaceva al fattore geografico, riconoscendo sviluppi diversi a seconda dei modi diversi di vita, condizionati dai fattori climatici, ambientali, ecc. Alle popolazioni del mezzogiorno, confortate dal clima temperato, che conoscono passioni voluttuose derivanti dall’amore e dalla mollezza, contrapponeva quelle del settentrione, confrontate a un ambiente ostile, ritenute facilmente irritabili e portate a sviluppare un linguaggio colerico e minaccioso attraverso voci che forzano la sonorità, rudi e stridenti.³⁶ Le prime avrebbero dato forma a una lingua rispecchiante la vivacità di passioni piacevoli, dall’accento seducente. A questa melodia le altre avrebbero contrapposto l’armonia, definita dal filosofo ginevrino «une invention gothique»,³⁷ sorta in Europa a seguito dell’invasione dei barbari venuti dal nord, il cui canto come la loro lingua, attraverso la durezza delle consonanti, di suoni aspri e strisciati, rallentati per essere intesi, sarebbe giunta a cacciare dalla melodia ogni sentimento di grazia, di misura e di ritmo, facendo prevalere l’artificiosità.³⁸ Nella scia di tale teorizzazione l’Ottocento declinò i valori incarnati dalle musiche cresciute in modo distinto sui due versanti divisi dalle Alpi.

Ciò non impediva a Soliva di tener conto del modello nordico, al punto che, se il destino lo portò nel 1821 ad espatriare in Polonia e successivamente in Russia come esponente del bel canto italiano, ne fu incoraggiato nella decisione di dedicare a Beethoven un *Trio concertant pour piano, harpe, ou deux pianos et alto* pubblicato da Artaria a Milano.

Il grande maestro accettò l’omaggio rispondendogli con una lettera alquanto gentile.³⁹ Gentilezza e interesse che gli dimostrò ricevendolo pure durante un suo passaggio a Vienna il 2 giugno 1824, con destinazione Varsavia dopo avere lasciato Milano e le rappresentazioni della sua ultima opera italiana: *Elena e Malvina*. In quella visita, esattamente documentata nei quaderni di conversazione (necessari come ben noto per dialogare con il compositore ormai completa-

³⁶ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Essai sur l’origine des langues*, éd. par Charles Porset, Paris, Nizet, 1969, pp. 133-137.

³⁷ Ivi, p. 181.

³⁸ Ivi, p. 191.

³⁹ «Vienna, 9 febbraio 1821 MONSIEUR! Vous me pardonnerés, de ne vous pas avoir écrit plutôt, mais étant toujours trop occupé – je recevrai votre dedication avec le plus grand plaisir, et si je suis en état, de vous être utile ici en quelque cas, vous me trouverez toujours prêt – En attendant Monsieur Je suis votre ami et serviteur BEETHOVEN». EMILY ANDERSON, *Le lettere di Beethoven*, Torino, ILTE, 1968, p. 1821 (ed. or. *The Letters of Beethoven*, London, Macmillan, 1961).

mente sordo), alla presenza di Schuppanzig e del nipote Karl, quest'ultimo non mancò di rivelare allo zio che «Soliva hat alle deine Werke», e, ricordandogli la precedente lettera di ringraziamento («Er hat noch einen Brief von dir»), si premurava di aiutarlo a stendere in italiano le frasi di accompagnamento al canone a due voci (*Te solo adoro*),⁴⁰ con cui il maestro alla fine lo omaggiò apponendogli queste parole: «scritto al 2do junio 1824 per il Signore Soliva come sovvenire dal suo amico Luigi van Beethoven»).⁴¹ «Porterà con sé una litografia», dice il nipote per sottolineare il desiderio del compositore italiano di avere un ritratto del maestro; al che Soliva precisava: «j'en ferai un Tableau et je le placerai au dessus de mon lit comme mon ange tutélaire», e, per manifestare l'alto grado di ammirazione che gli riservava, si congedava con queste parole:

J'enverrai à Mons.[ieur] Beethoven mon dernier Opera pour le soumettre à son jugement.
[...] Je prendrai la liberté de vous écrire de Varsovie et je vous donnerai compte de tous.⁴²

In quei quaderni Soliva non mancò di lasciare una considerazione scritta, significativa per quanto riguardava il giudizio sulla piega presa dalle abitudini musicali in Italia:

La masse du public est partout presque la même. Il y a très peu de vrais connaisseurs. [...] Aujourd'hui nous n'avons que de Cabalettes. On n'entend plus un Morceau de déclamation. [...] en Italie on entend aujourd'hui les Cabalettes même dans l'Eglise, à Rome surtout et même à Naples; mais on [ne] peut plus faire des Castrats.⁴³

Da queste parole del compositore piemontese, a quel tempo ormai installato a Varsavia quale maestro di canto nell'Istituto di musica e declamazione prima di passare dal 1832 al 1841 a San Pietroburgo al servizio della corte imperiale, desumiamo come lo scontato ruolo di ambasciatore di musica italiana gli andasse stretto.

In questo senso va compresa la presa di distanza di Stendhal quando, dopo essersi entusiasmato per la prima opera di Soliva ascoltata a Milano, seguendo l'ascesa di Rossini e la sua rivoluzione delle gerarchie formali mutò radicalmente di opinione:

⁴⁰ Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von Grita Herre und Karl-Heinz Köhler, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968-2001, VI, p. 259.

⁴¹ PICCARDI, Carlo Soliva cit., p. 475, nonché WIAROSLAW SANDELEWSKI, Beethoven e gli operisti italiani del suo tempo, «Rivista Italiana di Musicologia», VI, 1971, pp. 246-276: 257.

⁴² Ludwig van Beethovens Konversationshefte cit., p. 262.

⁴³ Ivi, pp. 261-262.

À Naples, accusé d'ignorance par les Zingarelli et les Paisiello, grands artistes qui, sur leurs vieux jours finissaient par la pédanterie e l'envie, Rossini ambitionna le suffrage des amateurs du style sévère. Style sévère dans la bouche des artistes charlatans, et dans celle des amateurs qui répètent leurs phrases, sans trop s'en rendre compte, veut presque toujours dire emploi des lieux communs de l'harmonie, emploi qui faits souvent illusion aux ignorants, et dont je fus tout à fait dupe en 1817, dans la *Testa di Bronzo*, de Soliva à Milan.⁴⁴

La ragione di tale smentita del primo suo giudizio su quest'opera sta proprio nell'importanza e nel peso da dare all'«armonia», nel cambiamento d'equilibrio fra le componenti del discorso musicale che lo scrittore, nella stessa circostanza, testimoniava in modo esplicito:

Je ne distingue pas dans *Tancrède*, du moins en l'écoutant à la scène, un seul de ces lieux communs d'harmonie qui forment comme le corps de réserve des compositeurs allemands, et que, plus tard, Rossini n'a que trop employés dans ses opéras à l'allemande, tels que *Mosè*, *Otello*, *la Gazza ladra*, *Ermione*, etc.⁴⁵

La fervente ammirazione di Soliva per Beethoven («Sehr feurig ist der Soliva», aveva annotato il nipote),⁴⁶ così come quella palesata per Mozart, riflettevano allo stadio più avanzato (quasi unico) la prospettiva estetica che proprio negli anni Dieci del XIX secolo vide Milano come avamposto aperto alle suggestioni oltremontane. Ne faceva altresì testo il sorprendente ma documentato invito giunto a Beethoven nel 1816 a comporre un'opera per la Scala,⁴⁷ Beethoven, le cui note erano risuonate nella capitale lombarda in significativa congiunzione proprio con quelle di Soliva nella ripresa da parte della Scala nel 1813 del balletto di Salvatore Viganò che con la musica del grande maestro e col titolo *Die Geschöpfe des Prometheus* era andato in scena nel 1801 al Teatro di corte a Vienna. Riadattato in versione più sfarzosa, di Beethoven il celebre coreografo mantenne solo due numeri aggiungendovi, oltre ad alcuni pezzi di sua composizione, cinque brani da *La creazione* di Haydn, due brani di Joseph Weigl e altri pezzi non identificati. I brani di Beethoven non sfuggirono all'attenzione di un nobile e raffinato spettatore del teatro milanese il quale, nella *Lettera del Conte Lodovici alla Baronessa Eugenia in risposta alle Lettere critiche intorno al Prometeo* (Milano 1813), scriveva:

44 STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 100.

45 *Ibid.*

46 Ludwig van Beethovens Konversationshefte cit., p. 261.

47 BARBLAN, *Beethoven in Lombardia* cit., pp. 17-18.

L'estensore doveva aggiungere [alle musiche di Haydn, Mozart, Weigl] *et de Beethoven*, del quale sono realmente alcuni de' pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto. Bisogna avere un *triplice bronzo* intorno al petto per non gustare tutto il bello di questa musica divina, e per non sentirsi l'animo commosso da tutte quelle passioni che essa viene vivamente destando.⁴⁸

Di sicuro vi figurò anche la *Marcia d'Ercole* di Carlo Soliva, esemplata sulla snellezza nervosa delle bellicose marce della nuova tradizione repubblicana francese accentuante teatralmente nel La minore la drammaticità,⁴⁹ a rispecchiare una congiuntura che, nell'arco di quegli anni in cui su Milano calò la cappa della polizia metternichiana che portò ai tragici fatti del 1821, richiede di essere decifrata nei problematici risvolti.

Quella musica si profilava infatti in un certo senso organica all'operazione culturale più rilevante di quegli anni, cioè all'apparizione nel 1818 del periodico «*Il Conciliatore*», la rivista di Pellico, Borsieri e Ludovico di Breme la quale, propendendo di conciliare il vecchio col nuovo, la retrospettiva visione neoclassica con gli orizzonti frementi del Romanticismo, sviluppava la carica riformatrice della tradizione illuministica locale nei termini di una chiara apertura europea. Se non espressamente formulato, quell'ideale è desumibile dalla testimonianza di Stendhal, riferita al suo soggiorno nel 1816 a Milano:

À Naples, on ne demande qu'une belle voix; on y est trop Africain pour goûter l'expression fine des nuances de sentiment. Au moins, c'est ce qui vient de me dire M. de Breme.⁵⁰

Non a caso proprio il ballo di Viganò fu inoltre al centro dell'attenzione quale dimostrazione di come si potesse dar forma a una *pièce* drammatica di grande impatto e valore, prescindendo dal tradizionale assetto classicistico ossequente alle regole aristoteliche. Nel gennaio 1819 «*Il Conciliatore*», a firma di Ermes Visconti, pubblicava il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, in cui il coreografo era chiamato in causa quale interlocutore a difendere il suo *Prometeo* come grande affresco storico e corale del progresso umano, mentre Ludovico di Breme nelle *Postille sull'appendice ai cenni critici di C. G. Londonio* apparso l'anno prima per i tipi di Pirrotta, era giunto a paragonare Viganò addirittura a Shakespeare.⁵¹

⁴⁸ Cit. in LUCIANO BOTTONI, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione*, in *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, a c. di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 45-144: 96.

⁴⁹ PICCARDI, *Carlo Soliva* cit., pp. 446-447.

⁵⁰ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence* cit., p. 40.

⁵¹ ANNA LAURA BELLINA-GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, «Lettere italiane», XXXIII/3, luglio-settembre 1981, pp. 350-384: 355-356.

L'evidente capacità dell'ambiente milanese di metabolizzare il messaggio portato dalla nuova musica viennese, più che una forma di omaggio al potere straniero occupante, va inquadrata in tale disposizione, nella misura in cui non furono necessariamente le autorità austriache ad incrementare la presenza di quei maestri nella scena milanese.⁵² Al di là della predilezione di Metternich per l'esuberanza vocale rossiniana, sul versante letterario infatti i censori asburgici propendevano per il neoclassicismo montiano, anche se, proprio nel primo numero della «Biblioteca italiana», il periodico mensile sostenuto dalle autorità governative fece notoriamente apparire un articolo di Madame de Staël sull'utilità delle traduzioni, esortando gli italiani a studiare le letterature straniere con il loro corredo di idee nuove, a non più crogiolarsi nell'accademismo e nella pedanteria dei gloriosi modelli del passato. In verità fu proprio quell'incauto articolo ad infiammare la polemica che portò alla nascita del «Conciliatore», dividendo il partito degli offesi eretti contro la dispregiatrice della pura tradizione italiana dai più aperti propugnatori della necessità di confrontarsi attivamente con le nuove idee oltremontane.

Risvolti politici

Orbene, sul piano musicale, in rapporto a quel contesto, si configurava una situazione ambigua. La musica proveniente dal nord, che a Milano aveva trovato una destinazione privilegiata, era prevalentemente quella dei maestri vienesi. Penetravano anche grazie alla presenza della 'nomenclatura' imperialregia che ne era fatalmente importatrice – nel suo ruolo di funzionario imperialregio Pietro Lichtenthal *in primis*⁵³ – essa veniva quindi a svolgere una funzione dirompente rispetto al severo programma di controllo delle coscenze attuato nel Regno lombardo-veneto dal potere austriaco, nella forma di un regolato filtro di ciò che aveva diritto di circolazione in quell'ambiente.

⁵² In questo senso raggiungiamo anche la conclusione di MARCO BEGHELLI, *Rilettura delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia II*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVII, 3, luglio-settembre 1993, pp. 387-410: 397): «Il ruolo di appassionata diffusione della musica di Mozart in Italia sembra comunque essere stato sostenuto in maggior misura da nobili ed intellettuali che non da musicisti professionisti».

⁵³ MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista e musicologo*, in *Ars iucundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing, H. Schneider, 1984, pp. 49-63.

In questo senso Stendhal, riferendo del modo in cui Mozart era percepito in terra italiana (come di un «barbare romantique, voulant envahir la terre classique des beaux-arts»),⁵⁴ ne rilevava la componente solo in parte considerata come fattore negativo. In verità quell'élite milanese probabilmente concordava con lui nel riconoscere invece in Mozart colui che aveva spalancato una nuova prospettiva al modo di sentire dell'uomo del XIX secolo:

Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui, dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie.⁵⁵

Che la Lombardia fosse la regione d'Italia in cui la musica era praticata con maggiore impegno ed apertura è dimostrato inoltre dagli osservatori venuti da fuori.⁵⁶ Di lì a derivare che a Milano le recite mozartiane dopo il 1814 fossero da collegare a «quella politica culturale-artistica con la quale il Metternich tendeva ad avvicinare Milano a Vienna anche in campo musicale»,⁵⁷ tuttavia ne corre.⁵⁸

Dovremmo perciò affrontare il paradosso per cui le composizioni di ceppo viennese che a Milano trovavano uno sbocco naturale inducessero nella musica localmente concepita ‘derivazioni’ (come quelle di Soliva) che rompevano l’equilibrio di un impianto estetico ammirato e coltivato dall’autorità politica come fattore di stabilizzazione.

54 STENDHAL, *Vie de Rossini* cit, p. 62.

55 Ivi, pp. 68-69.

56 «Per prima cosa mi avete chiesto in quale luogo d’Italia oggigiorno la musica sia coltivata con maggiore serietà, zelo e regolarità, allora vi risponderò che non si deve parlare di Roma né della stessa Napoli, ma della benedetta Lombardia» (*AmZ*, xv, 16, 21 aprile 1813, col. 262, riportato in FORNARI, *La musica strumentale in Italia ai tempi di Mozart* cit., p. 230).

57 GUGLIELMO BARBLAN, *La fortuna di Mozart a Milano nell’Ottocento*, in *Mozart in Italien*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk, 1978 (“Analecta Musicologica”, 28), pp. 19-29: 25.

58 Più che l’identità di governo sono lo stato di arretratezza economica e l’isolamento culturale a svolgere un ruolo nella circolazione delle idee, come ha giustamente rilevato Simonetta Ricciardi: «Da questo punto di vista, il carattere repressivo del regime borbonico e di quello dello Stato pontificio limita enormemente la possibilità di sviluppo culturale (e musicale) di Napoli e Roma, mentre nelle città del centro-nord, in cui la Restaurazione incentiva la modernizzazione dell’economia, la musica d’Oltralpe ha una notevole diffusione, né peraltro la presenza austriaca scatena sentimenti di rifiuto d’impronta nazionalistica» (SIMONETTA RICCIARDI, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell’Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», x/1, 2003, p. 24).

Come quelle autorità incoraggiavano ufficialmente la letteratura classicistica nella sua imperturbata configurazione, così infatti si affidavano alla musica di più pretto stampo italiano per mantenere le menti al riparo dalle perniciose influenze straniere suscettibili di rompere gli equilibri necessari a garantire l'ordine. Non per niente, esattamente in quegli anni, ne abbiamo testimonianza da una lettera inviata al padre di Rossini da Gherardo Bevilacqua, pittore, scenografo e librettista, testimone a Napoli dei festeggiamenti per la visita dell'Imperatore d'Austria. Di quell'occasione, in cui fu eseguita una cantata del Pesarese, nella lettera del 10 maggio 1819 troviamo questo rivelante resoconto:

Ed ho inteso co' miei orecchi il Re di Sassonia dire con il Re di Napoli, che la musica d'oggi dì è alquanto guastata dalla eccedente istromentatura. Il Re di Napoli a lui rispose, che ciò era succeduto solamente dopoché Mozart, ed in conseguenza i Tedeschi han riformata la musica in Italia. Ma proruppe Meternik con enfasi, e disse: Rossini è il solo che piace con tutto ciò – Egli è il vero Genio musicale del Mondo, al che tutti dissero Sì.⁵⁹

Da tali parole si può ben capire come quel volger d'anni fosse davvero cruciale per il destino delle espressioni artistiche e per la musica in particolare, la quale mai prima d'allora si era trovata ad affrontare una divaricazione di linee estetiche, caricata in tal modo di significato politico. D'altra parte non è senza significato la metafora usata da Carpani nel definire la nuova concezione emergente dal modello di musica strumentale che si era imposto attraverso Haydn:

La musica era una monarchia: sovrano il canto, sudditi gli accompagnamenti. Quel genere di musica, in cui non entra l'umana voce, ma di soli strumenti è composta, questa repubblica di diversi suoni e insieme uniti, nella quale ogni strumento ha diritto di figurare e figura, cominciato aveva appena a mostrarsi sullo scadere del secolo XVII, e credo per opera del Lulli, che primo inventò le sinfonie dette *ouvertures*; ma anche in esse si sentiva la monarchia [...].⁶⁰

Fa specie, da parte di un intellettuale deliberatamente allineato al potere asburgico, il disinvolto impiego di tali termini («monarchia», «repubblica», «sudditi», «diritto») tutt'altro che neutri in quegli anni di restaurazione carichi di tensioni e di lacerazioni, anzi contenenti una forte carica esplosiva, per di più assunti per commentare un processo estetico di emancipazione che sottintendeva il ricono-

⁵⁹ GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, a c. di Bruno Cagli e Stefano Ragni, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 371-372.

⁶⁰ GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823, p. 4.

scimento del naturale corso storico contrastante con la visione di un ordinamento statico dei ruoli. Anche per questo – per il simbolico orientamento ‘monarchico’ dell’opera italiana dominata dalla melodia a fronte di quello ‘repubblicano’ della musica strumentale tedesca – è sintomatico il fatto che nel 1822 Metternich invitasse Rossini a comporre la cantata *La Santa Alleanza* per il Congresso delle nazioni tenutosi a Verona in conseguenza dei moti del ‘21 e del ‘22 che segnarono l’inizio del Risorgimento. Nella lettera spedita al Pesarese, di cui Rossini riferì nella nota conversazione a Ferdinand Hiller (*Plaudereien mit Rossini*) leggiamo: «[...] dal momento che ero *le Dieu de l’harmonie*, mi scriveva, avrebbe desiderato che venissi dove di armonia c’è tanto bisogno».⁶¹

Oltre a questa, sempre per la stessa circostanza e su incarico della locale Camera di commercio, il maestro compose la cantata *Il vero omaggio*, adattando la musica di una precedente cantata di circostanza (*La riconoscenza*) eseguita nel dicembre del 1821 al San Carlo di Napoli in occasione della visita di Maria Luisa duchessa di Lucca allo zio Ferdinando I di Borbone, re di Napoli, al nuovo testo approntato da Gaetano Rossi, in cui un gruppo di pastori e pastorelle riuniti sulle rive del Serchio muovono lieti verso la reggia del «genio dell’Austria» di cui vengono tessute le lodi in svettante melodiosità.⁶²

Non per niente, con sguardo acuto, in un articolo apparso nel 1837 nell’«Allgemeine Theater-Revue» programmaticamente intitolato *Politische Oper. Rossini und Meyerbeer*, Heinrich Heine arrivò a cogliere la natura di colui che viene chiamato il «cigno di Pesaro»:

La musica di Rossini era più adeguata all’epoca della Restaurazione, in cui, dopo grandi lotte e delusioni, presso la gente boriosa, il senso per i grandi interessi collettivi dovette retrocedere in seconda linea, ed i sentimenti dell’io poterono rientrare nei loro diritti legittimi. Giammai Rossini avrebbe potuto raggiungere durante la Rivoluzione e l’Impero la sua grande

⁶¹ Riportato in BERND-RÜDIGER KERN, *Rossini e Metternich*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLIX, 1999, pp. 5-20: 12. È significativo che Metternich ribadisse lo stesso concetto proprio nei giorni in cui sarebbe scoppiata la campagna d’Italia del 1859. In una lettera del 12 aprile di quell’anno, a Rossini ormai rinserrato nella sua residenza di Passy, si rivolgeva con queste parole: «Pourquoi vous constituez-vous géolier et pourquoi préférez-vous cette tâche à celle d’être le dispensateur de nobles jouissances? Le monde a besoin d’harmonie, je suis amateur passionné de cette puissance, dont le champ est vaste et comporte des subdivisions. Vous, qui êtes le chef de l’une de celles qui, dans leur ensemble, composent les grands bienfaits, vous n’avez pas le droit de vous taire» (CLEMENS LOTHAR WENZEL VON METTERNICH-WINNEBURG, *Mémoires, documents et écrits divers*, éd. par Alfons de Klinkowstroem, VIII, Paris, Plon, 1880-1884, p. 412).

⁶² RADICOTTI, *Gioacchino Rossini* cit., pp. 477-478.

popolarità. Robespierre lo avrebbe forse accusato di melodie antipatriottiche, troppo moderate, e Napoleone certamente non l'avrebbe assunto in qualità di Kapellmeister presso la grande armata, dove aveva bisogno di un entusiasmo totale.⁶³

Gli faceva eco Gustav Schilling (*Geschichte der heutigen oder modernen Musik*, 1841) a spiegare come il risorto «Italienismus» legato al successo continentale di Rossini fosse da ascrivere alla sua funzione di balsamo chiamato a lenire le ferite lasciate negli animi dopo le logoranti guerre napoleoniche.⁶⁴ Significativo in proposito è anche il nomignolo di «Metternich» usato in ambito familiare dalla seconda moglie di Rossini («le Maestro, Metternich Second, vous dira que l'on prend plus de mouches avec le miel qu'avec le vinaigre», lettera a Héctor Couvert, Bologna 27 ottobre 1838) e da Rossini stesso («[...] vous voyez que les choses marche [sic] bien et que Metternic à bien travaillé», lettera a Héctor Couvert, Bologna 12 marzo 1837) a rivelare una sorta di identificazione tra le due situazioni.⁶⁵ In quegli anni di tensioni politiche più o meno sopite il mondo teatrale in effetti ne risentiva, com'era il caso di Berlino riguardo alle divergenze tra la direzione artistica dei teatri e l'autorità monarchica in merito al rapporto tra opera italiana (subordinatamente francese) e opera tedesca.⁶⁶ Ad Ottocento inoltrato varie erano ancora le corti tedesche che affidavano la guida dei loro teatri ad artisti italiani.⁶⁷ Chiamato da Federico Guglielmo III alla testa della Hofoper, Spontini arrivò a comporre *l'Agnes von Hohenstaufen* nel quadro dei vecchi rapporti gerarchici: nel 1827 in

⁶³ HEINRICH HEINE, *Cronache musicali 1821-1847*, a c. di Enrico Fubini, Fiesole, Discanto Edizioni, 1983, p. 13.

⁶⁴ GUNDULA KREUZER, Heilige Trias, Stildualismus, *Beethoven: on the limits of nineteenth-century German music historiography*, in *The Invention of Beethoven and Rossini* cit., pp. 66-95: 75.

⁶⁵ KERN, *Rossini e Metternich* cit., p. 16.

⁶⁶ CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, *Zur Beurteilung der italienischen Oper in der deutschsprachigen Presse zwischen 1815 und 1825*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia, a c. di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, 11 (Study Sessions), Torino, EdT, 1990, pp. 14-16: 15. Una simile divaricazione sarebbe stata rilevata dall'AmZ del 24 marzo 1847 nella *Lettera da Copenhagen*: «L'opera italiana, sotto la direzione del signore Napoleone Torre gode della particolare protezione del re, il quale ha anche assistito a quasi tutte le rappresentazioni [di *Ernani* e di *I due Foscari*]; e diventa quindi bon ton infatuarsi per le sciocchezze di un Verdi» (riportato in MARCELLO CONATI, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla «Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia (1840-48)*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a c. di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 13-43: 39).

⁶⁷ ARNOLD JACOBSHAGEN, *Schmetterling und Adler. Die italienische Oper im Musikschrifttum des Biedermeier*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, hrsg. von Sebastian Werr und Daniel Brandenburg, Münster, LIT, 2004, pp. 159-169: 168-169.

occasione delle nozze di Carlo di Prussia con Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach, e nel 1829, nella seconda versione, per le nozze del principe Guglielmo con Augusta, sorella della precedente.⁶⁸ A tal proposito, in barba al significato nazionale che avrebbe assunto il wagnerismo,⁶⁹ una tarda ripercussione di come in Germania le corti avessero monopolizzato l'opera italiana è forse ancora da vedere nella sorprendente decisione di Guglielmo II di affidare l'incarico di celebrare la dinastia degli Hohenzollern non a un compositore tedesco bensì a Ruggero Leoncavallo, sfociata nel 1904 nella rappresentazione di *Der Roland von Berlin* (*Rolando*).

D'altra parte, se da sempre la musica come ogni altra espressione artistica fu al servizio dei potenti sia come loro emanazione sia come deliberato encomio, del fatto di costituire una particolare risorsa per essere intenzionalmente impiegata ad orientare eticamente (quindi politicamente) le menti si era ben reso conto proprio Napoleone, stante la testimonianza della conversazione con i generali sul campo alla vigilia della battaglia di Austerlitz («C'est la politique qui doit être le grand ressort de la tragédie moderne! C'est elle qui doit remplacer, sur notre théâtre, la fatalité antique»)⁷⁰ e quando nella lettera del 26 luglio 1797 si rivolgeva agli ispettori del Conservatorio di Parigi con queste parole:

De tous les beaux-arts, la musique est celui qui a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager. Un morceau de musique morale, et fait de main de maître, touche immanquablement le sentiment, et a beaucoup plus d'influence qu'un bon ouvrage de morale, qui convainc la raison sans influer sur nos habitudes.⁷¹

Anche se gli anni turbolenti della furia giacobina erano ormai alle spalle, la grande trasformazione del paesaggio sonoro, attuato dalla liberazione del canto sulla bocca del popolo e la nuova innodia che aveva sancito un modello di musica dai tratti severamente scultorei, aveva segnato un punto di non ritorno.⁷²

Sul fronte opposto non mancarono le risposte, avendo certamente un significato politico la chiamata a Vienna proprio del regista del successo napoletano del

⁶⁸ JEAN-FRANÇOIS CANDONI, Agnes von Hohenstaufen *de Spontini. Les débats autour de la constitution d'un grand opéra historique allemand*, in *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*, éd. par Bernard Banoun et Jean-François Candoni, Paris, Klincksiek, 2005, pp. 207-226: 215.

⁶⁹ WILHELM SEIDEL, *Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen, in Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, pp. 5-19: 13-14.

⁷⁰ THEO FLEISCHMAN, *Napoléon et la musique*, Bruxelles-Paris, Brepols, 1965, p. 44.

⁷¹ Ivi, p. 85.

⁷² PICCARDI, *Maestri vienesi* cit., pp. 98-116.

Pesarese, Domenico Barbaja, il primo degli impresari italiani chiamati a gestirvi l’Hoftheater ininterrottamente fino alla rivoluzione del 1848, imponendo Rossini e i successivi maestri (fino a Donizetti, nominato nel 1842 Hof-und-Kammer-kompositeur) a cui, in virtù del carattere sovrannazionale della musica italiana, fu affidato il compito di arginare nella capitale asburgica la penetrazione dell’opera tedesca (con il pericoloso richiamo, attraverso la lingua e il riferimento popolare, all’implicata idea di nazione).⁷³

Barbaglia [sic] l’ha omai sputtata. Avremo Opera Italiana a Vienna. Non restano più che piccoli punti a concertare. Credo però che anche l’Opera Tedesca verrà conservata per ora, ma prevedo che la rivale la farà disperire ben presto. Una torcia accesa innanzi al sole non può che puzzare e dar fumo negl’occhi di chi la porta,⁷⁴

testimoniava il Carpani. È evidente che, a quello stadio, la presenza della musica italiana nella capitale asburgica assumeva una funzione politica, ancor più dell’italiano, che come lingua imperiale, attraverso la simbolica carica prestigiosa del ‘poeta cesareo’ (rivestita da figure quali Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Ranieri de’ Calzabigi e di Carpani appunto) lasciò un segno profondo nella realtà locale.⁷⁵

Che poi fosse lo stesso Barbaja nella sua funzione al servizio degli Asburgo ad aprire la scena viennese al *Freischütz* di Carl Maria von Weber va ascritto all’averne in animo questo «capitano degli impresarj» il compito di «appagare il pubblico, ed amando quel di Vienna una musica sì fatta [...] glie ne darà quanta ei ne vuole»,⁷⁶ come testimoniava ancora il Carpani, il quale rilevava tuttavia l’apertura di orizzonte dei Viennesi, ridimensionando la componente ‘nazionale’ associata al Singspiel di Weber.

⁷³ La nomina di Donizetti fu propugnata da Rossini presso Metternich, che dal beneficiato fu ripagato con la composizione di una Romanza per violoncello o corno intitolata *Più che non m’ama un angelo* (BERND-RÜDIGER KERN, *Rossini und Metternich*, in *Jenseits von Bologna – Jurisprudentia literarisch [Von Woyzeck bis Weimar, von Hoffmann bis Luhmann]*, hrsg. von Michael Kilian, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, pp. 61-92; 68).

⁷⁴ Lettera di Giuseppe Carpani del 13-15 luglio 1821 a Giuseppe Acerbi, direttore della «Biblioteca italiana» riportata in HELMUTH C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani*, II, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, p. 682.

⁷⁵ HARRO STAMMERJOHANN, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013, pp. 70-75.

⁷⁶ GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia Minerva, 1824, pp. 101-102; anche in *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi, direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca italiana», XXIV, dicembre 1821, pp. 422-423.

Poi, che un gusto nazionale o piuttosto esclusivo qui si può dire che non esista. I Francesi e gli Italiani ne hanno pur uno, quantunque sì diversi fra loro, ma i Tedeschi gli han tutti, e nessuno può darsi loro.

Questa era ovviamente l'opinione del poeta di corte, il quale – rilevando come «i Viennesi e i Berlinesi oltremodo periti nell'arte, amano anche quelle composizioni nelle quali sol di molta dottrina campeggi, e sostituiscono allora l'orgoglioso piacer della mente a quello dell'orecchio e del cuore, i quali non si ottengono mai senza una bella e ben continuata melodia» – propugnava la reazione al canto che «si andava perdendo per l'indocilità e l'asprezza dell'indigena lingua, e pel primato che la musica stromentale erasi quindi arrogata sopra la vocale». Nel pieno della fase di restaurazione politica dell'antico regime, ricordando «i bei giorni degli Hasse, delle Tauber, dei Raff, delle Marre», egli riadditava ai «Tedeschi» la «buona ed unica via» che restaurava il primato del canto italiano, nella convinzione (più che l'auspicio) in base a cui

[...] non vi sarà più fra non molto, come non v'era 50 anni sono, che un bello solo, una scuola sola, una musica sola, e sarà quella dei Leo, dei Durante, dei Vinci, dei Picini [sic], dei Paisielli, dei Cimarosa, dei Gassmann, dei Graun, dei Back [sic], dei Naumann, dei Mozart [sic] e di tant'altri valentissimi Tedeschi, che sostenuti dall'ingegno nativo, e mossi dall'esempio degl'Italiani avean sulle sponde dell'Istro, dell'Elba e della Sprea trasportate le incantatrici melodie che echeggiavan su quelle del Sebeto e del Tebro.⁷⁷

«Rivoluzione delle idee musicali»

Quasi contemporaneamente in quel di Dresda, proprio l'antagonista degli italiani che Carpani aveva nel mirino, affermava la stessa cosa; sennonché nell'idea di processo verso un'unica prospettiva estetica per lui era implicito il superamento della continuità rispetto al modello italiano:

Solitamente e in generale la produzione artistica tedesca è estranea e sgradevole al sentimento italiano quanto l'italiana a quello tedesco. Cultura artistica e abitudine si distinguono e ambedue apprezzano ciò che a loro modo ritengono eccellente. Ma la verità perfetta afferma i propri diritti in ogni luogo, prevalendo sopra tutte le opinioni critiche, che alla fine devono comunque sciogliersi in *una verità*.⁷⁸

77 CARPANI, *Le Rossiniane* cit., pp. 102-103; anche in *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi* cit., p. 423.

78 CARL MARIA VON WEBER, *Kunstansichten*, hrsg. von Karl Laux, Leipzig, Reclam, 1975, p. 144.

Il confronto con l'eredità italiana nell'opera era al centro delle preoccupazioni di Weber al punto da innervare il suo progetto di romanzo (*Tonkünstlers Leben*) portato avanti tra il 1809 e il 1821, in cui, oltre all'opera francese, al personaggio di Hanswurst è affidato il compito di rappresentare in forma allegorica e in chiave parodistica l'opera italiana e quella tedesca nascente.⁷⁹

In modo ancor più determinato Louis Spohr, ben più esperto per l'esperienza diretta di essere stato attivo in Italia, dal confronto con l'invasione rossiniana ricavava le ragioni di un vero e proprio appello ai compositori tedeschi (*Aufruf an deutsche Komponisten*) lanciato dalle colonne dell'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» (1823): «Sembra essere quindi arrivato il momento in cui l'arte tedesca può cominciare a farsi valere anche nel teatro».⁸⁰

Evidentemente la storia non avrebbe dato ragione a Carpani, se non nella soddisfazione di constatare in quel breve volgere d'anni, in una Vienna tutt'altro che neutrale nel confronto delle due maniere, la capacità dell'opera italiana di mantenere la supremazia. In realtà il segno lasciato dalle guerre napoleoniche, in termini di consolidato sentimento nazionale «alla ricerca di un'autoaffermazione in campo artistico che compensasse le speranze ancora insoddisfatte in quello politico»,⁸¹ aveva ormai stabilito un principio di acquisizione.

Comunque, se da un lato il poeta manifestava platealmente la sua riverenza al potere imperiale (implicante la sudditanza dei territori italiani), dall'altra ne faceva sfoggio potendo rivendicare la superiorità della musica italiana in una sorta di compensazione di cui andava fiero, giungendo persino – nei termini militari che in quel frangente si imponevano riguardo al mantenimento del primato – a sfoderare l'appellativo di «Napoleone degli impresari», con riferimento al Barbaja, presentato come un conquistatore.⁸²

79 SIEGHART DÖHRING, *Tonkünstlers Leben. Das Bild der italienischen Oper bei Carl Maria von Weber*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* cit., pp. 96-101.

80 Riportato in SIEGHART DÖHRING, *Rossini nel giudizio del mondo tedesco*, in Gioachino Rossini 1792-1992. *Il testo e la scena*. Convegno internazionale di studi (Pesaro 25-28 giugno 1992), a c. di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 93-104: 94.

81 «Mentre in Italia e in Francia la discussione sul caso Rossini aveva luogo sullo sfondo delle rispettive tradizioni operistiche nazionali, in Germania non c'erano opere di ugual fama da contrapporgli; esistevano soltanto idee programmatiche. Inoltre si temeva che il successo di Rossini e il conseguente spostarsi del gusto del pubblico verso la musica straniera, togliessero ogni possibilità di sviluppo all'opera tedesca, allora ai suoi primi passi» (DÖHRING, *Rossini nel giudizio del mondo tedesco* cit., p. 93).

82 Per giunta il rispetto vantato dall'opera italiana poteva ipotizzare l'audace operazione della gestione multipla di più teatri in vari paesi, anche se un progetto del genere si realizzò solo in parte nel 1836 quando, sempre un impresario italiano, Bartolomeo Merelli ottenne in parallelo la gestione

Nonostante tutto il poeta poteva cantare vittoria, constatando – alla luce dei risultati conseguiti clamorosamente proprio in quegli anni – la risposta generalizzata al modello italiano in una continuità d’azione che, allargata alla convergenza su quella tradizione da parte di esponenti stranieri, appariva come la conferma di un’unica via percorribile.

Ora che Barbaja ha qui riuscito ed avremo uno spettacolo italiano di primissima sfera spero che non tarderemo molto ad udirla [*Elisa e Claudio* di Mercadante] anche noi, ma la prima opera qui la scriverà Rossini che sarà fra noi ai primi di gennaio. Ad ogni modo mi congratulo con l’Italia e con tutto il mondo musicale che se Mercadante batte sodo e continua come ha cominciato, in luogo d’un solo due soli abbiamo a rischiarare e beare le nostre orecchie ed a riconfermare all’Italia nostra il primato che il dotto Motzard [sic] ci aveva quasi rapito a sentenza de’ suoi tedeschi e de’ francesi, ma mia non mai, mancando a quel sommo, siccome mancava a Gluck l’eccellenza del canto, che amendue sacrificano spesso ora all’insieme ora alla espressione perché non era in essi, come ne’ nostri sublimi compositori qualità innata e imperdibile.⁸³

Mentre cantate e oratori quali *Leier und Schwert* e *Kampf und Sieg* di Weber oltre a *Die Befreiung Deutschlands* di Spohr venivano ostacolati dalla censura, il 17 dicembre 1816 a *Tancredi* arrise un successo trionfale, accendendo con l’ardente tema della sua celebre aria la fantasia edonistica dei melomani: «Di tanti palpiti» fu regeggiava ovunque, diventando un simbolo anche grazie a parodie come quella proposta da Nestroy nella sua commedia *Trischtrash*.⁸⁴ L’identificazione della musica italiana con l’ufficialità asburgica arrivò a un punto tale che, quando il vento del ’48 travolse anche Vienna, gli insorti non esitarono a prendere di mira i cantanti italiani, minacciandoli, bruciando un’effige di Rossini e facendo a pezzi i cartelloni della loro stagione operistica.⁸⁵ Inoltre è più che simbolico il fatto

dell’Hoftheater e della Scala di Milano (CARLO PICCARDI, *La parabola musicale dell’impero estinto, in Danubio. Una civiltà musicale*, 1, a c. di Carlo De Incontrera e Birgit Schneider, Teatro Comunale di Monfalcone, 1990, pp. 64-66; anche in PICCARDI, *Maestri viennesi* cit., pp. 654-656): «Il suo piano è di avere contemporaneamente i teatri di San Carlo, della Fenice, della Scala e quello di Corte di Torino e far correre dall’uno all’altro per le poste i musici, i maestri, le gambe e le cantilene. L’assunto è possibile e può essere utile a lei ed ai pubblici di que’ paesi. Peccato che ci sia un Rossini solo per tanta fame d’orecchi» (Lettera di Carpani a Isabella Teotochi-Albrizzi del 17 settembre 1821, riportata in JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich* cit., II, p. 710).

⁸³ Lettera ad Acerbi del 14 novembre 1821, in Ivi, p. 724.

⁸⁴ THEOPHIL ANTONICEK, *Biedermeier und Vormärz*, in *Musikgeschichte Österreichs*, II, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz-Wien-Köln, Verlag Styria, 1979, pp. 215-280: 246-248.

⁸⁵ LEOPOLD KANTNER, *Rossini nello specchio della cultura musicale dell’Impero asburgico*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 215-222: 219.

che, ristabilito l'ordine politico, per condecorare le nozze del nuovo imperatore Francesco Giuseppe con Elisabetta di Baviera si facesse capo al *Viaggio a Reims*, la cantata composta da Rossini nel 1825 per l'incoronazione di Carlo x, ribattezzata *Viaggio a Vienna* e opportunamente sfociante nell'esecuzione dell'inno imperiale «*Serba iddio*», intonato nel testo italiano procacciato proprio dal Carpani.⁸⁶

Tornando a detto poeta cesareo, se da una parte egli fu colui che, con la sua vasta azione pubblicistica, più di ogni altro fu impegnato a rompere la diffidenza degli Italiani verso i modelli provenienti dal nord, dall'altra propagandò con efficacia l'esemplarità per tutta la musica europea della musica italiana a prevalenza vocale, in visione ‘imperialistica’ e in funzione degli interessi asburgici. Non lo rivelava solo la scelta di parlare dalla tribuna della «Biblioteca italiana», dell'organo ligio alle autorità del Regno Lombardo-Veneto, ma anche la corrispondenza con la nobildonna Isabella Teotochi-Albrizzi, alla quale confidò le sue convinzioni perfettamente allineate col potere aristocratico: «Io me ne sto grazie a Dio in un paese che è tanto lontano dalle rivoluzioni quanto lo è il gelo dal fuoco» (22 luglio 1818).⁸⁷ Uomo d'ordine che aborriva «la peste delle costituzioni» (12 marzo 1819),⁸⁸ che dichiarava la sua fedeltà all'Austria, «riflettendo alla mitezza del suo Governo» (23 gennaio 1808),⁸⁹ si accalorava in seguito alla piega che prendevano i lavori del Congresso di Vienna, quando fu prospettata la «Lega Italica» con a capo l'Imperatore d'Austria (6 maggio 1815).⁹⁰ Alla caduta di Napoleone si abbandonò all'esultanza: «Tutto è libero il mondo» (6 maggio 1814),⁹¹ deprecando soprattutto il suo ruolo contraddittorio nel processo di maturazione della coscienza nazionale italiana, che, a conti fatti, egli valutava come una sciagura per avere suscitato scompostamente aspirazioni improduttive:

Come Italiani noi poi dobbiamo maledirlo più d'ogni altro perché suscitò in noi lo spirito nazionale. Ci mostrò un'Italia e non ci concesse di darcela formando una Nazione, perché ad impedire ciò che ci prometteva, rese francese una parte centrale della tradita Penisola, ed impose leggi non uniformi altrimenti. Insomma ingravidò la fanciulla invocante, e non le permise di partorire e compir l'opera da lui inspirata e cominciata. Del che gli ultimi a langnaci saremo noi lombardo-veneziani, cui almeno toccò in sorte l'appartenere a un grande

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ GIUSEPPE CARPANI, *Lettere inedite a Isabella Teotochi-Albrizzi (1805-1821)*, a c. di Raffaele Ciampini, Firenze, Brunetti Editore, 1973, p. 108.

⁸⁸ Ivi, p. 114.

⁸⁹ Ivi, p. 41.

⁹⁰ Ivi, p. 99.

⁹¹ Ivi, p. 63.

Impero e l'esser sudditi del miglior de' sovrani, e li meno infelici dei popoli d'Europa, e benediremo il cielo se togliedoci un bene creduto, ce ne diè un altro positivo; ma ciò non toglie che il Corso ci abbia traditi ed inestato un fatale germe d'indipendenza, che ha fatta la rovina di tanti de' nostri compatriotti illusi; e Dio sa per quanto ancora di tempo lo saranno (lettera del 28 luglio 1821).⁹²

Nella tensione di quegli anni – «in una chimerica indipendenza facendo consistere la somma dei beni, ed in un impossibile concorso d'ognuno al governo di tutti riponendo la gloria di ciascun popolo» – era gioco-forza schierarsi. Carpani, da puro ideologo, scegliendo la parte del potere asburgico e ricordando le lacerazioni del passato («l'epoca disgraziata [...] in cui le città tutte dell'italiana penisola, accese di sdegno e d'invidia l'una contro dell'altra, non intendevano che a nuocersi»), additava al ludibrio «quegli sconsigliati scrittori che vorrebbero farci bramare di nuovo que' tempi ferocemente ridicoli, che i bei giorni d'Italia si piaccion nomare».⁹³

Dichiaratamente allineata con le scelte del governo austriaco, la sua posizione è sintomatica e importante in quanto ci illumina sulla portata politica sottesa alla sua scelta estetica, capziosamente giustificata anziché, ma in grado di render conto del significato che l'espressione artistica assumeva a questo livello:

Noi Italiani, memori che Roma, l'antica Signora del mondo, cessè al poter delle lettere e delle arti; e la moderna, conquistata le tante volte, impose dal canto suo lo stesso nobilissimo giogo a' suoi vincitori, e colla gloria del genio sottomise la gloria della forza; sosterremo coi mezzi che ci sono propri l'altissimo nome redato dagli avi, e pronti, quando la voce dei nostri Reggitori il richieda, a combattere coll'armi d'ogni tempo famose, cercheremo nell'arti, nelle scienze e nella gentilezza del costume, al rezzo della pace, quella rinomanza e beatitudine che si addice a popoli illuminati e saggi.⁹⁴

Se è più che fondata la constatazione di Carl Dahlhaus secondo il quale la nascita di una musica nazionale «è quasi sempre espressione di un bisogno di origine politica, che viene alla ribalta in epoche in cui si aspira all'indipendenza nazionale, in cui essa viene negata o messa in pericolo, piuttosto che nelle epoche in cui l'indipendenza è raggiunta»,⁹⁵ e se in parte è vero che l'Italia come la Germania, in quanto «nazioni ritardatarie» (*verspätete Nationen*), sentirono il bisogno di sot-

⁹² Ivi, pp. 130-131.

⁹³ GIUSEPPE CARPANI, *Le Majeriane ovvero lettere sul Bello ideale*, Padova, Tipografia della Minerva, 1820, p. 342.

⁹⁴ Ivi, p. 344.

⁹⁵ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Scandicci [Firenze], La Nuova Italia, 1990, p. 42 (ed. or. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber Verlag, 1980).

tolineare le loro aspirazioni all'indipendenza e all'unità propugnando una cultura di forte profilo nazionale,⁹⁶ dall'atteggiamento tutt'altro che isolato di Carpani risulta che la presa di coscienza di un'identità culturale italiana, di fronte all'emergere di distinte scuole e tradizioni, più che un sentimento di privazione politica era la reazione alla constatazione del venir meno della tenuta *super partes* dei suoi modelli (di cui la musica e l'opera in particolare costituivano un fattore importante). Ecco allora presentarsi l'occasione di affidare in modo più o meno illusorio la supremazia musicale italiana, che non era ormai più possibile ottenere con le armi, ai riconosciuti successi rossiniani, di cui Carpani sottolineava la portata continentale, mentre, riferendosi nel contempo alla fallita impresa napoleonica recentemente archiviata, poteva celebrare nella figura radiosa di Rossini la rivincita della reazione perlomeno in termini artistici.⁹⁷

La menzionata lettera del 1821 faceva indiretto riferimento agli arresti delle personalità milanesi associate alla carboneria avvenuti qualche mese prima (il conte Federico Confalonieri, Alexandre Philippe Adryane, Luigi Porro-Lambertenghi e compagni). L'episodio, risultato di una denuncia alla polizia da parte di una persona che nei conversari in un palco della Scala aveva carpito la confidenza su un piano d'insurrezione in preparazione contro le autorità austriache,⁹⁸ è rivelante di come le vicende politiche allora si intrecciassero con la pratica musicale. Quando poi il 21 gennaio 1824 a Federico Confalonieri e agli altri accusati di cospirazione fu letta la dura sentenza che li confinava a vita allo Spielberg, non solo i palazzi della città rimasero chiusi, ma anche il suo maggior teatro d'opera. Richiamata alla cruda realtà, la Scala rispose con il silenzio: alla sera i suoi palchi

96 JÜRGEN MAEHDER, *Introduzione*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo* cit., p. 9.

97 «Io non posso cacciarmi di testa un'osservazione curiosissima; ed è, che due conquiste generali tentate furono a' nostri giorni. Un uomo straordinario, e per istraordinarj mezzi superbo, abbandona lo scoglio natfio, ed avvisa far suo il mondo intiero; ma, giunto a metà cammino, si perde l'Ercole novello, e cade sopra i suoi trofei. A lui ministra era la forza aborrita, nemica l'indomabil natura: dovea dunque soggiacere; soggiacque di fatto, e Dio gli perdoni! Contemporaneamente un altro non meno strordinario garzone si leva in un angolo della Romagna; e dotato dell'intimo senso del bello, fin da' suoi verdi anni attende per suo diletto e vantaggio ad accrescere uno de' nostri più cari piaceri, cercando far sì, che ciascuno sia pago delle sue canore fatiche. Costui, seguendo i voli del suo genio, procede senza accorgersene ad una conquista sì smisurata, che nella favola d'Orfeo trova soltanto un'immagine. Ministro suo è il piacere, alleata la natura. La noja, lo stento, la gelida pedanteria gli si fanno incontro per combatterlo; ma il giovin maestro coll'incanto delle sue melodie ben presto le atterra, ed in brevi anni il gran conquisto è compiuto» (CARPANI, *Le Rossiniane* cit., p. 145).

98 GIUSEPPE BARIGAZZI, *La Scala racconta*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 99-101.

rimasero vuoti con le tendine abbassate.⁹⁹

D'altra parte, ad orientarci nell'interpretare la funzione politica della musica è proprio un italiano del tempo, il teorico lucchese Marco Santucci, accanito difensore del primato musicale consolidato nel XVIII secolo nella «nostra Italia senza macchia, e che qui [stabilisce] sua sede permanente»:¹⁰⁰

In quel torno, vale a dire, circa il fine del secolo decimottavo (allorché la rivoluzione si fece strada nella nostra povera Italia) riscaldate le fantasie dalle massime di libertà e d'indipendenza politica, ebbe principio ancora la rivoluzione delle idee musicali.¹⁰¹

Individuando tale influenza nelle melodie «che sembrano per lo più altrettante marciate», per il carattere militare assunto dalla musica («[...] pel gusto; militare per la qualità e molteplicità degli strumenti, di cui si giova; militare per il fragore insoffribile che assorda»),¹⁰² il canonico Santucci faceva risalire all'«influenza delle rivoluzioni de' governi, o delle variazioni da loro sofferte» le conseguenze prodotte nelle espressioni artistiche di Germania e Inghilterra, citando il periodico «L'Ape» (1, n. 1, 30 agosto 1803): «Questi due popoli preso il partito dell'indipendenza impressero uno stesso carattere nella loro letteratura, un genio impetuoso e spostato, idee ardite, una licenza incredibile d'espressioni, ed una immaginazione vaga solo dell'esagerato, e del bizzarro».¹⁰³ E, dopo aver constatato lo scampato pericolo della poesia italiana di subire gli stessi effetti grazie alle «dotte penne» dei letterati che «fugaron quel contagio», «non può dirsi altrettanto della moderna musica»:

Nata essa e cresciuta colla rivoluzione ne prese altresì il carattere: e la maggior parte de' suoi coltivatori invece di porgerle in soccorso la mano, le dettero anzi la spinta, onde precipitasse in quella fossa sull'orlo della quale già da gran tempo barcollando si raggiava.

[...] Essa [musica rivoluzionaria] è tale per l'indole sua innovatrice ardita, spezzatrice delle leggi da tutti fin qui rispettate, ed amante anzi che no d'idee gonfie, e (dirò così) gigantesche [...] Essa le spezza [le cantilene], e ci dà in loro vece le sue, che sono spesso ricercate, difficili, suonabili anzi che cantabili, bizzarre, dure, e talora barbariche; piene poi alle volte di tante note, che il foglio del cantore se ne vede tutto arabescato.¹⁰⁴

⁹⁹ CESARE SPELLANZON, *Il decennio 1820-1830. Dalla cospirazione liberale ai processi Pellico-Maroncelli e Confalonieri*, in *Storia di Milano*, vol. XIV: Sotto l'Austria (1815-1859), Milano-Roma, Treccani, 1960, pp. 75-131: 125-126.

¹⁰⁰ MARCO SANTUCCI, *Sulla melodia, sull'armonia e sul metro*, Lucca, Bertini, 1828, pp. 75-76.

¹⁰¹ Ivi, p. 57.

¹⁰² Ivi, p. 43.

¹⁰³ Ivi, pp. 43-44.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 44-45.

Orbene, quali sarebbero stati i modelli originari di tale evoluzione, che per Santucci non poteva nascere sul ceppo italiano, ma piuttosto imporsi in termini d'imitazione nel contesto creativo di un'Italia «quasi nauseata dall'eccessiva abbondanza di tutte le musicali dolcezze, che pel giro del secolo trascorso avea gustato con tanto suo contentamento»? I prodotti della musica tedesca – era la sua risposta – da cui l'Italia «si è lasciata abbagliare, e voltate le spalle al vero bello, perché usuale, si è data a correr dietro all'apparente, perché presentatale sotto cert'aria di novità».¹⁰⁵

In proposito varrà la pena di evocare una marginale ma significativa pubblicazione del 1851 (*Canti popolari della Svizzera italiana*), in cui G. B. Carlo Chiusi (implicato nella rivoluzione milanese del 1848 e amico di Carlo Cattaneo, perciò costretto a riparare a Lugano), impegnato a mettere a fuoco una modalità di canto popolare, fu indotto a riflettere sul deficit rivelato in questo campo nella regione svizzera di lingua italiana rispetto alla tradizione cresciuta nelle altre parti della Confederazione, in particolare nei cantoni di lingua tedesca:

Mentre i nostri fratelli dei Cantoni francesi e tedeschi hanno Società di canto, feste musicali, e copiose raccolte di canzoni popolari e patriottiche, questa parte della Confederazione che appartiene per tradizioni, per lignaggio e per lingua all'antica patria del canto è lungi ancora dal poter gareggiare con quelle popolazioni che pur non furono favorite di un idioma musicale ed armonico siccome è il nostro.

Non è nostro proposito di indagare le ragioni di questo fatto. Forse la principale dovrebbe cercarsi nel regime oppressivo che pesa da secoli sopra l'Italia, onde al suo popolo non fu permessa che la musica frivola e corruttrice de' teatri; la quale, favorita dal governo, e dal lusso aristocratico, contribuì piuttosto ad ammollire gli animi, e a soffocar la parola nella romorosa vertigine delle orchestre.

Questa condizione si propagò insensibilmente anche in quest'angolo libero della penisola, e il canto popolare, il canto patriottico e nazionale, vi fu poco coltivato e poco gradito.¹⁰⁶

In anni in cui – tra emancipazione (rivoluzione) e reazione – l'Europa era attraversata da tensioni continue a livello politico, tale riflessione – che coglieva il fondamento del *Lied* e il senso della sua pratica – è rivelante di come il confronto fra

¹⁰⁵ «Vada vada, e svolga la musica tedesca, di cui è piena l'Italia tutta. Ivi [la gioventù] troverà il fonte dell'odierna tanto vantata modulazione, e sol per ignoranza creduta novissima: [...] deviando dal retto sentiero, dato a gustare un bello apparente e nuovo soltanto, perché figlio d'una fantasia senza leggi» (Ivi, pp. 86-87).

¹⁰⁶ Cit. in CARLO PICCARDI, *L'incostante percorso identitario della Svizzera italiana*, in *Evoluzione dell'immaginario nella Svizzera italiana. Simboli, valori e comportamenti di una minoranza*, a c. di Remigio Ratti, Bellinzona, Coscienza Svizzera, 2014 (“Quaderni di Coscienza Svizzera”, 35), pp. 41-103: 45-46.

le due realtà (l'italiana e la tedesca) identificasse la tradizione melodrammatica italiana come manifestazione dell'«ancien régime».

Il documento è interessante anche in quanto coglie una distinzione che ritroviamo in un aforisma del 1882 in cui Friedrich Nietzsche esaltava su tutte la musica tedesca, nel senso di distinguere la musica italiana proprio nella capacità di riconoscere la sovranità raggiunta dal popolo: «solo i compositori tedeschi sanno dare espressione a masse di popoli in movimento, a quell'enorme frastuono artificiale che non ha neppure bisogno di essere molto forte – mentre per esempio l'opera italiana conosce soltanto cori di servi o di soldati ma non “un popolo”».¹⁰⁷ In verità, già negli anni dei sommovimenti innescati dalla Rivoluzione francese e del contraccolpo restaurativo, la musica italiana era spesso percepita come espressione priva di forza propulsiva, arresa alle convenzioni che la rivelavano compromessa con i fautori dello *status quo*, privata dell'aggancio con la storia e ripiegata in modo compiaciuto su se stessa.

Se ne rese probabilmente conto Rossini, il quale a Vienna non solo verificò il successo presso il pubblico locale, ma misurò proprio la distanza tra lo statuto che gli era riconosciuto e la situazione in cui si trovò rispetto a Beethoven. Indipendentemente dalla veridicità della sua visita al compositore,¹⁰⁸ il modo da lui più volte ribadito in cui pretese che si svolgesse – in una situazione che andava al di là della constatazione dell'increscioso stato di emarginazione e trascuratezza in cui trovò il grande compositore («Je lui dis toute mon admiration pour son génie [...] Il me répondit par un profond soupir par ce seul mot: “Oh! Un infelice!”») – rivela un rapporto tutt'altro che alla pari, segnato dal privilegio che la corte asburgica gli riservò.¹⁰⁹ In proposito varrà la pena di ricordare un aforisma di Schumann intitolato proprio «La visita di Rossini a Beethoven»: «La farfalla volò sulla via dell'a-

¹⁰⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1999, p. 141 (ed. or. *Die fröhliche Wissenschaft*, in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Werke*, 11, hrsg. von Karl Schlechta).

¹⁰⁸ HELMUTH C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani*, 1, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, pp. 137-149.

¹⁰⁹ «Le même jour j'assistai précisément à un dîner de gala chez le prince de Metternich. Encore tout bouleversé de cette visite, de ce lugubre *un infelice* qui m'était resté dans l'oreille, je ne pus, je l'avoue, me défendre intérieurement d'un sentiment de confusion, de me voir par comparaison traité avec tant d'égards, dans cette brillante assemblée de Vienne; ce qui m'amena à dire hautement et sans ménagement tout ce que je pensais de la conduite de la Cour et de l'aristocratie vis-à-vis du plus grand génie de l'époque, dont on se souciait si peu et qu'on abandonnait en une pareille détresse» (EDMOND MICHTOTTE, *La visite de Richard Wagner à Rossini*, Paris, 1860, in LUIGI ROGNONI, *Rossini*, Bologna, Guanda, 1956, p. 344).

quila, ma questa la scansò per non schiacciarla con un colpo d'ala».¹¹⁰ La metafora della farfalla associata a Rossini non era infrequente in quei decenni. La troviamo anche in Heine («Gioisco dei tuoi aurei suoni, delle tue melodiche luminosità, dei tuoi scintillanti sogni di farfalla, che amabilmente svolazzano intorno a me, e che mi baciano il cuore come labbra delle grazie»), in termini di soggezione all'incantamento prodotto dal «divino Maestro, Helios von Italien»; con inversione di segno, ripresa in Wagner, il quale in Rossini riconobbe la capacità di concedere al suo pubblico il privilegio di «vibrare, come aereo, svolazzante nugolo di farfalle, in un'effimera, lussuriosa esistenza».¹¹¹

Due modelli a confronto

Ciò che è certo è che, destata l'idea di nazione fondata sulla sovranità del popolo portata in tutta l'Europa dall'espansione napoleonica, la coscienza di ciascuna nazione di possedere una propria identità induceva ad affermarla a tutti i livelli in un rapporto di contrapposizione sempre più pronunciata, spesso tesa a rileggere in termini nazionalistici il proprio passato e a propugnarla in termini di supremazia.

Nel 1818 un giornale napoletano elogiava Rossini per aver rinunciato in *Ricciardo e Zoraide* al «moderno libertinaggio musicale, di cui fosti finora non ultimo sostegno, e da cui si aspira a fare obliare le opere delle eccelse menti per le quali crebbe ad altissimo vanto la gloria dell'Italia nostra», fingendo una lettera che Domenico Cimarosa scriveva dai Campi Elisi a Rossini per spronarlo a ritornare nel «glorioso sentiero, dal quale ti eri con nostro sommo cordoglio dipartito» (ricordando le accuse di simpatia per la musica oltremontana che gli avevano procurato il nomignolo di «tedeschino»):

Abbia pure in te il suo sostegno la tralignata musica italiana. Tu molto facesti per deturparla: metti ora tutto in opera per richiamarla allo splendore dal quale miseramente ella decadde». ¹¹²

¹¹⁰ Con il deliberato titolo di «Italiano e tedesco» sempre sullo stesso tema segue l'altro aforisma: «Guardate la graziosa farfalla svolazzante: ma provate a toglierle la sua polvere colorata e vedrete come volerà miseramente e come sarà poco osservata, mentre dopo secoli si ritrovano ancora gli scheletri di creature gigantesche che i posteri si mostrano con stupore» (ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, prefazione di Piero Rattalino, a c. di Antonietta Cerocchi Pozzi, trad. di Gabrio Taglietti, 2 voll., Milano, Ricordi-Unicopli, 1991 («Le Sfere», 17), I, p. 290).

¹¹¹ BERND SPONHEUER, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, Kassel, Bärenreiter, 1987, pp. 14-15.

¹¹² RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini* cit., I, p. 346.

Il riferimento era alla musica di un'opera quale *Armida* (1817), paragonata dal cronista del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» a «giovin vaghissima la quale a' tratti della fisionomia mostri chiara la sua origine *italo-alemannica*». ¹¹³ In effetti *Armida* ebbe più riscontri al nord delle Alpi che in Italia, vantando successi a Vienna (più volte), Praga, Berlino, Stoccarda, Brunswick, Hannover, venendo anche tradotta in tedesco e pubblicata nella riduzione per canto e pianoforte da Breitkopf & Härtel a Lipsia. ¹¹⁴

I rapporti stretti tra le nazioni europee, che precedentemente avevano giocato a favore della musica italiana dilagante in tutto il continente, ora servivano a stabilire il grado di differenziazione tra le distinte tradizioni. Sempre più chiari si delineavano i confini tra gli stili e soprattutto tra gli orientamenti che, anche musicalmente, concorrevano alla definizione dei caratteri che in forma sempre più profonda venivano a profilare le realtà nazionali, almeno all'inizio nel rispetto delle differenze come appare ancora dallo stesso testo di Rochlitz:

Rossini è uno spiccatto temperamento di artista meridionale; egli si è venuto formando secondo le tendenze di questo temperamento e tutti i suoi studi ha diretti unicamente allo scopo di perfezionarsi in questo senso [...] Egli conosce, stima ed ama i più insigni maestri di tutte le nazioni, anche della tedesca e sopra ogni altro Haydn, Mozart, Händel [...]

«Certi critici tedeschi» – diceva – «mi consigliano a scrivere come Haydn e Mozart. Fossi pazzo! Anche se mi sforzassi a farlo, riuscirei sempre un cattivo Haydn, un cattivo Mozart; voglio dunque rimanere Rossini». ¹¹⁵

Gundula Kreuzer ha attirato l'attenzione sul modo originale in cui nel 1834 il poeta e compositore sassone Carl Borromäus Miltitz nella rivista «Cäcilia» ha tratteggiato poeticamente le due realtà estetiche, l'una (quella italiana) evocata in versi rapidi e scorrevoli come mondo sensuale invitante a cogliere giocosamente i piaceri del presente, l'altra (quella tedesca) definita in tortuosi intrecci linguistici come dimensione quasi sacrale di un mondo anelato con inquietudine oltre le apparenze: ¹¹⁶

¹¹³ Ivi, p. 299.

¹¹⁴ Ivi, p. 309.

¹¹⁵ Ivi, pp. 329-330.

¹¹⁶ GUNDULA KREUZER, *Verdi and the German. From Unification to the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 20-21.

Deutsche und italische Musik

Italiänische Musik

Schmeichelnd, durch Orangenwälder
Zieht die immer blaue Luft,
Und durch bunte Blumenfelder
Schwärmen Sang und Klang und Duft.

Heiter, wie die heitere Sonne
Sey des Künstlers munt'rer Sinn,
Und sein Schmerz wie seine Wonne
Nehm' ihm nur Momente hin.

Alles will nach Aussen drängen,
Angelacht vom Sonnenschein,
Und in Worten wie in Klängen
Will man schnell verstanden seyn.

Sehnsucht, Wehmuth, Trennungsschauer –
Worte ohne viel Gewicht;
Denn der Liebe längste Dauer
Währt, so lang man davon spricht,

Wenn sich ohne langes Sehnen
Unserm Kuss die Blüte neigt,
Wozu Wehmuth denn und Thränen,
Liebe, die aus Ehrfurcht schweigt?

Nicht doch! Fröhlich abgebrochen
Sey die Blüthe, sei die Frucht,
Was man fühlt, dreist ausgesprochen,
Was man wünschet, keck versucht.

Auf der Oberfläche Spiegel
Sey zum Spiel das Spiel gesellt,
Doch der Tiefe ernstes Siegel
Schliesst das Thor zur Geisterwelt.

Drum genossen, was im Raume
Klar sich vor die Sinne stellt.
Geisteswonn' im Ahnungstraume
Lasst für eine andre Welt!

Carezzevole in mezzo agli aranceti
spira l'aura serena in sempiterno,
e per i campi smaltati di fiori
trasvolano profumi, suoni e canti.

Ardente al pari dell'ardente sole
sia l'anima briosa dell'artista,
gioia e dolore su di lui trascorra
nel brevissimo spazio d'un istante.

Ogni cosa all'esterno si palesi
nel riso della luce meridiana;
nella parola e nella melodia
si ricerchi la presta comprensione.

Doglia, rimpianto, lacrime d'addio:
tutte parole senza molto peso,
poiché l'amore qui non dura mai
se non fin quando tu ne parlerai.

Allor che senza lungo sospirare
il fiore si concede al nostro bacio,
che farsene di tanta doglia e pianto.
di un tacito amore rispettoso?

Ma no! Si colgano con gioia
così il fiore come il frutto;
schietto esprimi il sentimento,
segui audace la brama.

Sulla faccia dello specchio
si sposi il gioco al gioco,
ma il grave sigillo profondo
sbarri la porta agli spettri.

E dunque godi quanto in terra
si offre al senso chiaro.
L'estasi nel sogno presago
riserva a un altro mondo!

Deutsche Musik

Still feyerlich; wie Waldesschatten,
So ist des Deutschen tief Gemüth.
Mit Ernst will sich die Freude gatten,
Bey Liebe gern der Schmerz erblüht.

Ein Wort tönt durch der Seele Hallen,
Und lang und langsam tönt es nach.
Ein Ton mag noch so leis erschallen,
Der Sehnsucht Geister ruft er wach.

Was immerhin die Welt mag geben,
Ist Täuschung nur und eitler Schein.
Das Inn're nur beut wahres Leben,
Doch will's im Kampf errungen seyn.

Was auf der Oberfläche spieler,
Ist wie sie selber – glatt und flach.
Was aus der Tiefe empor sich wühlet,
Das zieht den Ernst der Tiefe nach.

Der Seele heilig tiefstes Streben,
Wie sich's in edeln Zügen mahlt,
Das soll die deutsche Kunst uns geben,
Wenn ächte Weihe sie umstra[h]lt.

Den heitern Ernst, die muntre Freude
Des Ruhmes Jubel singt sie gern.
Theilnehmend an der Menschheit Leide
Ist auch die Klage ihr nicht fern.

Sie steigt empor in Tempels Räumen,
Begrüßt den Helden und die Braut,
Und zu des Dichters Ahnungsträumen
Leift willig sie den schönsten Laut.

Der reinen Liebe Sehnsuchtklänge,
Der Scheidethräne matten Glanz,
Eh' sie unwürdig davon sänge,
Eh' schwieg sie, tief verhüllte, ganz.

Buntgaukeld in dem flachen Kreise,
Wie ihn bequem Gewohnheit zieht,
Das ist der welschen Schwester Weise,
Die scheu vor Ernst und Tiefe flieht.

Quieto e solenne; qual ombra dei boschi,
tale è il tedesco profondo cuore.
Al grave si deve sposare la gioia,
sovente il duolo sboccia dall'amore.

Suona un detto per gli atrii dell'anima
e a lungo vi riecheggia lento.
Un suono pur sì lieve può destare
gli spettri del rimpianto.

Ogni cosa che il mondo ti può dare
non è che inganno ed apparenza vana.
L'intimo sol la vera vita afferra,
ma in battaglia la devi conquistare.

Quanto gioca in superficie
è come lei: forbito e piatto.
Ciò che s'innalza di slancio dal fondo
dietro si trae il serio, il profondo.

Dell'anima la santa, intima brama
qual nei nobili tratti si dipinge:
questo l'arte tedesca deve darci,
se la circonda vera santità.

Serena gravità, vivo contento
gloria e trionfo canta di buon grado.
All'umano dolor prendendo parte
ella neppur si astiene dal lamento.

Sotto le volte del tempio s'innalza,
salutando l'eroe come la sposa;
alle visioni presaghe dei vati
presta felice i suoni suoi più belli.

Voci dolenti dell'amore puro
e perle delle lacrime d'addio:
piuttosto che cantarne indegnamente
preferisce tacerne in chiuso velo.

Brillar sgargiante nel ristretto giro,
come le detta il pigro suo costume:
la sorella latina così suole.
rifuggendo dal grave e dal profondo.

Die Deutsche horcht den glatten Klängen,
Sie plaudern viel von Lieb' und Schmerz,
Doch kann's ihr nicht die Brust beengen,
Zum Herzen spricht doch nur das Herz.

So können sie sich nie vereinen
Zum gleichgestimmten Wechselspiel.
Der Einen Zweck ist nur – zu scheinen,
Zu seyn der Andern höchstes Ziel.

Ne ascolta la tedesca i suoni morbidi,
che cianciano d'amore e di dolore,
ma non valgono a scuotere il suo petto:
al cuore parla solamente il cuore.

Dunque giammai esse potranno unirsi
in unico concorde e alterno canto.
L'una mira soltanto all'apparenza,
Dell'altra il fine ultimo è l'essenza.¹¹⁷

Negli stessi anni, in forma altrettanto radicale, di tale dicotomia faceva d'altron-de stato Giacomo Leopardi, appassionato estimatore di Rossini, svolgendo la sua concezione della musica come espressione in grado di raggiungere la comunità allargata del pubblico ascoltante, «quando le [...] melodie son tali che il popolo e generalmente tutti gli uditori ne sieno colpiti e maravigliati come di melodia nuova, e nel tempo medesimo, per essere in verità assuefatti a quelle tali successioni di tuoni, sentano al primo tratto ch'ella è melodia» (*Zibaldone*),¹¹⁸ in contrapposizione a quella che debba interessare a «una sola e sempre scarsissima classe di persone, cioè quella degl'intendenti: il quale per la verità è il fine che realmente si propone la musica tedesca, inutile a tutti fuori che agl'intendenti, e non già superficiali, ma ben profondi»¹¹⁹. Ciò non toglie, a conferma di quanto aveva rilevato Madame De Staël in *Corinne ou l'Italie* (1807), che il poeta deprecasse «la vivacità del carattere italiano che fa loro preferire i piaceri degli spettacoli e gli altri diletti de' sensi a quelli più particolarmente propri dello spirito, e che gli spinge all'assoluto divertimento scompagnato da ogni fatica dell'animo e alla negligenza della pigrizia».¹²⁰ La prevalenza del teatro d'opera lo testimonierebbe, di contro alla debolezza delle altre manifestazioni artistiche che collocano l'Italia «in uno stato, quanto alle cose reali che favoriscono l'immaginazione e le illusioni, molto inferiore a quello di tutte l'altre nazioni civili».¹²¹

¹¹⁷ CARL BORROMÄUS MILITZ, *Deutsche und italische Musik*, «Cäcilia», XVI, 1834, pp. 282-284: 283. Ringrazio Carlo Vitali per avere provveduto alla relativa traduzione.

¹¹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le opere*, a c. di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1937, II, pp. 329-330 [3220-3221].

¹¹⁹ Ivi, p. 352 [3225-3227].

¹²⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, a c. di Maurizio Moncagatta, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 49.

¹²¹ Ivi, p. 71.

Era stata la Germania già nel corso del Settecento, attraverso la sua florida pubblicistica musicale, a iniziare la presa di distanza dal modello italiano. Mary Sue Morrow ha bene evidenziato il processo di emancipazione della musica strumentale che, contrapponendo alla lineare e trasparente scrittura italiana la capacità elaborativa dei tedeschi (*Ausarbeitung*), maturò la coscienza di una loro identità in termini di musica «seria» e «vera» contrapposta a «comica» (alla moda), con un risvolto di significato morale che avrebbe ancor più stabilito un fossato tra i due campi artistici.¹²²

Se nei decenni precedenti si parlava di musica *tout court*, intendendo quella prodotta dalla civiltà italiana (dalla sua tradizione e dalle sue scuole) come il linguaggio comune di riferimento per l'arte dei suoni, ora, constatandola insidiata da altre maniere e concezioni, si parlava apertamente di 'musica italiana'. Lo rileviamo dalla stessa trattatistica italiana, dal *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana*, in cui, pur consolandosi col primato mantenuto in campo vocale,¹²³ Andrea Majer era indotto a riconoscere il passaggio di mano nella musica strumentale.¹²⁴

Soprattutto egli era indotto a constatare come quell'influenza avesse introdotto una sostanziale mutazione linguistica («Un'orrida boreal tempesta è scoppiata sui nostri deliziosissimi campi, e li ha tutti ingombrati di nevi, di gelo e di pruine»), esibendo «il sommario delle stravaganze più notabili della odierna Musica», dove fra le tante sono elencati «l'accozzamento di cento motivi, meno quell'uno che ci vorrebbe» e l'artificio «ridicolo di squarciare le frasi *melodiche*, assegnandone un brano a ciascun instrumento, come se le parole di un discorso si facessero pronunciare a differenti interlocutori».¹²⁵

Il riferimento era alla rottura della continuità della linea tematica che occupava Carpani nelle sue riflessioni intorno all'esemplarità delle due figure di Rossini e Beethoven. Ponendo a confronto l'*Edipo a Colono* di Sacchini col *Fidelio*, egli rilevava:

¹²² MARY SUE MORROW, *German Music Criticism in the late Eighteenth Century. Aesthetic Issues in instrumental Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 45-65.

¹²³ ANDREA MAJER, *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana*, Padova, Tipografia della Minerva, 1821, pp. 149-150.

¹²⁴ «L'imparzialità storica mi obbliga a confessare che nella composizione dei *concertoni*, *trio*, *quartetti* ed altre *suonate* ad uso di ciascun instrumento, gl'Italiani in questo secolo vennero di gran lunga superati dagli Alemanni. Noi non potessimo contrapporre che i nomi di Sammartini, Boccherini, Pugnani, Clementi e pochi altri ai loro *Hendel*, *Bach*, *Cramer*, *Vagenseil*, *Vanhal*, *Haydin*, *Pleyel*, *Stamitz*, *Mozart*, *Kozeluch*, *Steybel* [sic], *Beethoven* e altri moltissimi» (Ivi, pp. 156-157).

¹²⁵ Ivi, pp. 160-161.

Il primo scritto con una cantilena perenne, l'altro a guisa di fantasie, discorrente da cima a fondo con una sbrigiatezza che non ha pari. Simmetrico l'uno, bisbetico l'altro. Quello cantando sempre, questo non cantando mai. Ah! Se *Bethoven* scritto avesse pel teatro, come scrisse varj de' suoi primi pezzi strumentali, e chi non sarebbe nell'adorazione del suo genio? Ma la voglia di batter un sentier nuovo lo fe' dare in musicali frenesie dottissime, che la natura condanna, ed il buon senso non può approvare.¹²⁶

Pur riconoscendo che «codesta deviazione dei Tedeschi dal genere primitivo ed omogeneo» era all'origine del «progresso che fece la strumentale, spinta da essi ai confini della possibile eccellenza», il poeta constatava come la musica europea fosse ormai divisa in due campi a «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».¹²⁷

Denunciando gli aspetti sempre più diffusi che minavano la linearità melodica, Majer e Carpani mettevano il dito nelle componenti del discorso musicale più innovative, come tali riconosciute dai teorici più avveduti, com'erano Carlo Gervasoni (*La Scuola della musica in tre parti divisa*, 1800) e Bonifazio Asioli (*Il Maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, 1836), ma soprattutto Francesco Galeazzi (*Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma 1791-1796 /1817), il quale si rendeva ben conto di quanto, da questo punto di vista, a nord delle Alpi si fosse formata una scuola esemplare, per di più solidissima per il fatto di poggiare sul terreno di una imponente tradizione risalente a Bach e a Händel.¹²⁸ A quello stadio la divaricazione tra due concezioni estetiche, riferite esplicitamente a due nazioni, appariva irrimediabile e ribadita a ogni piè sospinto sia sull'uno, sia sull'altro fronte.

C'è soprattutto una grande differenza tra l'attuale musica italiana e la musica tedesca di Mozart. Gli italiani cercano solo di sollecitare l'orecchio con una musica piacevole, di toccare il cuore in un modo sensuale. Mozart al contrario impegna lo spirito nello stesso tempo in cui lo diletta.¹²⁹

Il termine spirito (*Geist*) che compare in tale affermazione di Maximilian Stadler stabiliva da quel momento in poi il termine discriminante che, nelle varianti di pen-

¹²⁶ CARPANI, *Le Rossiniane* cit., p. 79.

¹²⁷ Ivi, pp. 72-73.

¹²⁸ PAOLO FABBRI, *Italianità fuori d'opera*, «*Chigiana*», XLIII, n.s. 23, 1993, pp. 49-67: 53.

¹²⁹ Riportato in KARL WAGNER, *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien*, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum-Bärenreiter, 1972, p. 140.

siero (artificiosità, scientificità, astrattezza, complessità), non divideva solo due maniere stilistiche ma due modi di intendere il fondamento estetico della musica.¹³⁰

Tuttavia nulla impediva a Rossini nei suoi ultimi anni parigini, dove e quando la polemica tra le due concezioni aveva perso non poco della sua primitiva virulenza, di riconoscere un preciso debito verso Mozart, evocato come colui che aveva saputo sintetizzarle in un unico modello. In quel caso il suo apprezzamento rivalutativo, confidato a Emil Naumann, era però anche usato strumentalmente come arma per arginare la prospettiva ormai delineata della nuova e più insidiosa turbolenza proveniente dal nord sotto la specie del wagnerismo.

I Tedeschi sono stati in ogni tempo i più grandi armonisti, e gl’Italiani i più grandi melodisti; ma, dacché il Nord ha dato alla luce un Mozart, noi del Sud siamo stati battuti nel nostro campo. Riunendo in sé tutto l’incanto della melodia italiana e tutta la profondità dell’armonia tedesca, Mozart sovrasta ambedue le nazioni [...] Non ho mai compreso, né ancora comprendo, come avvenga che un popolo, il quale ha dato all’arte un Mozart, possa dimenticarlo per un Wagner.¹³¹

¹³⁰ Nella cronaca di un allestimento parigino del *Don Giovanni* proposta da artisti italiani, il recensore tedesco giungeva a questa conclusione: «In particolare i cantanti di questo teatro non capiscono la musica di Mozart, e io credo, in base alle mie osservazioni non superficiali che ho finora ricavato, di poter dedurre: anche se si dice e si spera il contrario – che l’Italiano non interpreterà *mai* la musica di Mozart nello spirito del compositore. Già per le prime assai semplici ragioni: l’Italiano vuole sollecitare l’orecchio; il suo modello di compositore è il servitore ossequioso del cantante, il quale da lui pretende semplicemente l’intelaiatura, che egli orna con materiali preziosi o pezzi colorate secondo le proprie possibilità» (*AmZ*, xix, 3, 15 gennaio 1812, col. 42, cit. in GIACOMO FORNARI, “L’Europa intera risuonava del suo nome e delle opere sue”. *Un saggio della fortuna ottocentesca di Mozart in Lombardia*, in *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna* cit., pp. 225-240: 336).

¹³¹ Riportato in ANDREA DELLA CORTE, *Il culto di Mozart e la cultura nell’ottocento italiano*, «La Rassegna Musicale», xxvi/3, 1956, pp. 177-191: 184. In ogni caso il peso dell’influenza dei classici viennesi esercitata su Rossini in qualche modo è da riportare alla sua presenza nella capitale lombarda, come documentava Lichtenthal nell’«*Allgemeine musikalische Zeitung*» a partire dal *Tancredi* presentato al Teatro Rè durante la stagione del carnevale del 1813, occasione del suo incontro diretto col compositore: «Ho fatto personalmente la conoscenza di questo artista riscontrando che è veramente esperto in ogni genere di contrappunto, come anche nella musica di Mozart e Haydn. (Cosa da considerare assolutamente eccezionale in un Italiano). Si è saputo esibire in modulazioni e passaggi particolarmente caratteristici di Haydn» (cit. in JOSEPH LOSCHEIDER, *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Leipzig*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», xiii, 1, 1973, pp. 23-57: 27 e 46). «Dopo il suo ultimo soggiorno a Milano, il maestro Rossini ha saputo far propria molta musica classica tedesca. Mi ha suonato a memoria interi pezzi di Haydn, di Mozart e di Beethoven, che io non supponevo gli fossero noti» documentava ancora Lichtenthal nell’*AmZ* (xix, 29 del 1817), cit. in Ivi, p. 33.

In quegli anni il maggior numero di rappresentazioni di opere mozartiane era riscontrabile a Milano, città la cui apertura verso le prospettive nordiche era alimentata dall'azione già ricordata di Bonifazio Asioli come direttore del conservatorio, il quale come modelli considerava sullo stesso piano i maestri italiani (sulla scorta della scuola bolognese di Padre Martini) e gli autori tedeschi, a costituire il supporto indispensabile per l'insegnamento della composizione musicale, l'armonia e il contrappunto. Ne abbiamo un riflesso in Ermes Visconti, il quale nei suoi scritti estetici fa menzione della «maestosa artificiatissima musica dell'Haydn»¹³² non più additandone la fisionomia agli Italiani come un modello da evitare, ma apprezzando proprio ciò che comunemente gli si imputava (come incapacità di dar corpo istintivamente all'espressione). Registrando ormai una situazione che anche in Italia aveva portato «l'arte filarmonica d'oggi dì [a praticare] melodie spezzate, più rapide, più elaborate di quelle che fossero in usanza ai tempi del rinomato poeta cesareo [Metastasio]»,¹³³ la sua posizione, considerando i due paesi alla pari per quanto concerneva il grado di elaborazione raggiunto nello sviluppo delle risorse del linguaggio musicale, si poneva già al di là della contrapposizione competitiva:

Prendendo a confrontare i maestri viventi in Italia ed in Germania, cioè fra le due nazioni a cui niun'altra contendere il primato nella musica, coi maestri che vi fiorivano ne' giorni di Paisiello e di Cimarosa, di Mozart e di Haydn: è evidente, che i più moderni né vanno avanti né cedono – rispettivamente in Italia ed in Germania – ai loro predecessori nell'essenzialissimo punto dell'imitazione e della naturalezza melodica; ma che soltanto essi li sorpassano – almeno in Italia – in ciò che riguarda il brio delle frasi musicali, la ricchezza degli accompagnamenti ed una maggiore frequenza d'armonie recondite.¹³⁴

Il superamento del confronto pregiudiziale dei due mondi era quindi chiaro e tale da indurre nel letterato milanese una presa di distanza netta, in polemica con l'ambiente ancora dominato da una retrospettiva visione classicistica,

[...] corrispondente in estetica a ciò che è il patriottismo esclusivo in politica. Negli studi del bello conviene elevarsi ad una maggiore generalità di vedute, come in morale è d'uopo ascoltare la filantropia. Noi non viviamo chiusi alle altre nazioni, come i Chinesi e per lungo tempo gli Ebrei: però siamo educati a più vari piaceri, a più multiformi dolori, a più erudita

¹³² ERMES VISCONTI, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, a c. di Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 1979, p. 452.

¹³³ Ivi, pp. 487-488.

¹³⁴ Ivi, p. 229.

sottigliezza, ad esattezza più severa di pensieri. Noi non ci stimiamo, come i Greci, circondati dai barbari: che anzi niuna fra le nazioni europee può vantarsi del primato in tutti i rami del sapere e dell'industria.¹³⁵

Indubbiamente la posizione del Visconti, fra le tante, risultava straordinariamente avanzata. Nel contesto italiano in cui l'opera teatrale primeggiava in forma pressoché esclusiva, la sua disposizione verso la musica strumentale riconosciuta nella propria autonomia – «[...] egli è vero che non rappresenta passioni determinate da parola; ma tuttavia è occasione di affetti, i quali s'ingenerano dentro di noi»¹³⁶ – segnava una presa di coscienza esemplare per l'inquadramento critico all'altezza dei tempi.

Significativamente nel 1819 a Milano, proprio l'anno in cui la censura mise fine all'esperienza del «Conciliatore», la tribuna in cui i migliori ingegni si ponevano in dialogo con le innovazioni provenienti da un mondo in fermento, l'ultimo ballo presentato da Viganò alla Scala veniva a compromessi con l'immaginario propugnato dal potere. Nei *Titani*, oltre a ritornare all'unità d'azione, di luogo e di tempo, egli proponeva una vicenda totalmente mitologica culminante maestosamente nella scena dell'Olimpo, in cui, attorniato dalle divinità atterrite dalla fuga dei Titani dalla prigione infernale, Giove giganteggiava nella sua autorità suprema, minacciando di scatenare i suoi fulmini, che nell'ultima scena puntualmente si abbatteranno sui giganti punendo la loro folle ribellione.¹³⁷ È difficile non collegare simbolicamente tale rappresentazione e tale scelta stilistica alla repressione in atto delle menti, che nella capitale lombarda si manifestava sempre più pesantemente, proprio come risposta ai pericoli insiti nel fermento intellettuale teso ad accogliere le nuove proposte e visioni provenienti da oltre le Alpi.

Nel momento critico delle insurrezioni del 1820-1821 rivendicanti i diritti democratici tramite le costituzioni, propagatesi da Cadice e Lisbona a Palermo, Napoli e Torino, ciò non impedì che significativamente Viganò il 3 marzo 1821 mettesse in scena alla Scala un balletto, *Giovanna d'Arco*, con rappresentazioni che si protrassero fino al 20 marzo, simultaneamente alla sollevazione piemontese. Al di là della portata civile affermata dal dramma di Schiller, Alberto Rizzuti ha attirato l'attenzione sul significato della scelta di tale tematica nel contesto delle apertu-

¹³⁵ Ivi, p. 191.

¹³⁶ Ivi, p. 374.

¹³⁷ BELLINA-PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»* cit., p. 381.

re che sulle pagine del “Conciliatore” videro Ermes Visconti incentrare proprio su *La pulzella d’Orléans* (oltre che su *La sposa di Messina*) il suo programma di riforma teatrale. Senza contare la parallela evoluzione di Alessandro Manzoni nel concepire, attraverso *Il conte di Carmagnola*, un progetto di teatro morale che nello specifico adombra anche l’auspicio dell’unità nazionale; per non parlare dell’*ode Marzo 1821*, la cui rapida stesura fu direttamente infiammata dagli avvenimenti piemontesi che nel poeta nutrirono la speranza della liberazione d’Italia, al punto che l’autore, a causa della piega presa dalle circostanze che videro trionfare la repressione da parte dei governi, stimò prudente non pubblicarla.¹³⁸

In quel frangente l’opprimente autorità straniera mirava a ristabilire l’ordine richiamandosi alla saldezza del patrimonio classicistico della tradizione italiana che, a livello musicale, aveva il suo corrispettivo nel primato gerarchico del canto esaltato nella sua compiutezza. Ciò spiega il ruolo di Rossini celebrato dai propugnatori della Restaurazione, ma probabilmente anche la scelta di Soliva di lasciare Milano proprio nel 1821, rinunciando alla prospettiva di una carriera di operista in Italia, non casualmente pochi mesi dopo l’arresto di diversi patrioti (tra cui Federico Confalonieri, Silvio Pellico e Pietro Maroncelli) che sarebbero stati condannati ad essere confinati a vita allo Spielberg,¹³⁹ spegnendo gli slanci innovatori.

Verso la contrapposizione radicale

Sia come sia, la tensione politica in quegli anni agì come fattore di ricadute in campo estetico, radicalizzando le maniere compositive, indotte ad identificarsi in scelte sempre più incompatibilmente contrapposte, benché ciò avvenisse in forme a volte mascherate o strumentalizzandole *pour cause*. In questo senso Rossini,

138 ALBERTO RIZZUTI, *Viganò’s Giovanna d’Arco and Manzoni’s ‘March 1821’ in the Storm of 1821 Italy*, «Music & Letters», LXXXVI/2, 2005, pp. 186-201.

139 Nell’esame della terza opera di Soliva, *Giulia e Sesto Pompeo* (1818), ne ho evidenziato gli accenti antitirannici, soprattutto per quanto riguarda la scena del giuramento dei rivoltosi guidati da Sesto Pompeo, e gli effetti della censura sul libretto attraverso la sistematica sostituzione della parola *libertà* con *patria* (PICCARDI, *Carlo Soliva* cit., pp. 448-450). Sul suo orientamento politico non sussistono dubbi, per i riscontri nelle sue frequentazioni. Dopo avere imposto il nome di Napoleone al terzo figlio nato a Varsavia nel 1832, proprio successivamente ai moti antirussi, nella fase del suo rientro dalla Russia nel 1843 lo troviamo a Semione (Cantone Ticino), luogo d’origine della famiglia, dove quale padrino di battesimo del quarto figlio risulta Giacomo Ciani deputato liberale nel Gran Consiglio ticinese, che era stato banchiere a Milano ma il quale, coinvolto col fratello Filippo nella cospirazione antiaustriaca del 1821, era riparato a Lugano (Ivi, 453-454).

spesso col suo consenso, fu al centro di tali vicende, trovandosi di volta in volta tirato da una parte e dall'altra. Ne fa stato ancora Stendhal nella sua *Vie de Rossini*, in cui, di fronte al capolavoro rappresentato da *Tancredi* di cui rilevava la maturità stilistica come capacità di integrare nel suo impianto melodrammatico le importazioni composite provenienti dal nord, arrivava a stabilire il limite varcando il quale si sarebbe dovuto parlare di corruzione di un modello inarrivabile:

C'est, suivant moi, la perfection de l'union de la mélodie italienne à l'harmonie allemande. Là devrait s'arrêter la révolution qui nous précipite vers l'harmonie compliquée.¹⁴⁰

Di conseguenza, di fronte alla mutazione di quell'equilibrio non più documentabile in simile forma nelle successive opere napoletane trattate nel settimo capitolo (*Guerre de l'harmonie contre la mélodie*), giungeva a denunciare se stesso «comme étant un *Rossiniste de 1815*»:¹⁴¹ Più precisamente, riferendosi a *Zelmira* composta probabilmente già con un occhio alla sua destinazione viennese, era indotto a prenderne le distanze proprio nella misura in cui essa gli pareva venire a compromessi con la prospettiva estetica dominante a nord delle Alpi:

Zelmira, joué à Naples en 1822, a fait fureur à Vienne comme à Naples. Rossini, dans cet opéra, s'est éloigné le plus possible du style de *Tancrède* et de l'*Aureliano in Palmira*; c'est ainsi que Mozart, dans *la Clémence de Titus*, s'est éloigné du style de *Don Giovanni*. Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse. Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait. Rossini finira peut-être par être plus allemand que Beethoven.¹⁴²

Che la composizione di *Zelmira* fosse avvenuta o meno in base a un piano che ne prevedesse l'adattamento al livello del pubblico viennese non è dimostrabile. È tuttavia un fatto che più di un estimatore vi riscontrò i segni di una svolta riferita all'influenza nordica.¹⁴³ Significativo fu il modo in cui tale svolta fu riconosciuta da colui che,

140 STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 98.

141 *Ibid.*

142 Ivi, p. 414.

143 Lo rilevava il cronista dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» in occasione della prima rappresentazione al Teatro di Porta Carinzia il 13 aprile 1822: «Rossini ha animato questa scarna materia con una musica che, al di là dei pregi attraverso i quali egli si è procurata la sua attuale celebrità, rivela anche un labor limae del quale nei primi lavori con rammarico si accusava la mancanza [...] qui, in questa sua *Zelmira*, deve aver certamente già tenuto presente la Germania; l'aspirazione di correttezza non è da disconoscere, la parte strumentale, sebbene talvolta rumorosa, non indebolisce mai» (AmZ, XXIV, 22, 29 maggio 1822, col. 349, riportato in JOSEPH LOSCHELDER, *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XVII, 3,

oltre che dichiarato propugnatore del messaggio rossiniano, era la personalità di riferimento della cultura italiana nella capitale imperiale. Giuseppe Carpani, nella veste rappresentativa di poeta cesareo, non solo vi mise il suo sigillo ma in un certo senso nella circostanza assunse la posizione dell'ideologo che si sentiva richiesto di giustificare quella che si presentava come la conciliazione tra i caratteri di scrittura normalmente chiamati in causa per distinguere la maniera tedesca da quella italiana:

In quest'opera il *Rossini*, per la nuova ricchezza che trasse dalla feracissima sua mente, non è più l'autore [...] di tutte le precedenti sue opere. Egli è un altro compositore: nuovo, aggrado-vole e fecondo quanto il primo, ma più di lui sodo, purgato e magistrale, ed eziandio più ligio alla parola. Questo *Rossini* junior ritorna di tanto in tanto, con manifesto diletto degli ascoltanti, a taluna delle grazie originali del primo; ma fuori di questi cenni del primiero stile *Rossiniano*, egli si mostra in quest'opera veramente eroica un compositore al tutto nuovo [...].¹⁴⁴

È interessante e importante notare il fatto che Carpani in questa situazione non faccia minimamente cenno a una conversione, com'era il rimprovero (se così possiamo dire) che era venuto da Stendhal. Il fatto di parlare di un Rossini «juniore» a fronte del Rossini di quel momento, con un termine implicante l'idea di un percorso di maturazione individuale, era sicuramente un modo per non ammettere la palese mutazione del suo stile come effetto di influenza straniera. Lo rivela innanzitutto il riferirsi al rispecchiamento di autori equamente divisi tra i due ben noti fronti (Gluck, Traetta, Sacchini, Mozart, Händel). Quanto all'aspetto più appariscente, quello della parte strumentale («qui più studiata e sicura, che nelle sue opere precedenti»), egli si astiene dall'indicarne il modello, imputando il suo sviluppo unicamente al merito dello stesso compositore, celebrato per l'equilibrio dell'armonioso impianto («Le transizioni sono erudite; ma più che dal capriccio e dalla smania d'innovare, suggerite dal senso poetico e dalla ragione»).¹⁴⁵ A questo punto si insinua il confronto con Beethoven, non nominato ma più che mai alluso quando il poeta indica come principale qualità della composizione la «novità»:

1977, pp. 17-57: 20 e 43. Sulla concezione avanzata dell'elaborazione orchestrale e dell'articolazione armonica della *Zelmira* si vedano i seguenti contributi: PHILIP GOSSETT, *L'ultima opera napoletana di Rossini* e KATHLEEN KUZMICH HANSELL, *Sulla genesi di «Zelmira» e la sua musica*, in *Zelmira* (Programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma), Roma, 1988, pp. 18-26, 28-35, MARCUS CHR. LIPPE, *Rossinis "opere serie": zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2005 ("Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft", 55), pp. 267-271, GIANFRANCO FERRARA, *Zelmira e lo stile compositivo «tedesco» di Gioachino Rossini*, Roma, Aracne Editrice, 2014.

¹⁴⁴ CARPANI, *Le Rossiniane* cit., pp. 124-125.

¹⁴⁵ Ivi, p. 125.

[...] novità di pensieri vaghi insieme, naturali e seduenti, non già d'insulti e deformi ghiribizzi, che nel pelago delle straordinarie cose si attingono da ognuno che vuole. Per questa malnata novità basta uscire dal seminato, darsi in braccio alla stravaganza, correre le vie del nonsenso e del capriccio, voltando le spalle alla natura, come fa talora un celeberrimo sinfonista tedesco, che d'altronde nelle sue dotte carte tanta ci porge di quella inapprezzabile novità che dalle sole fonti del bello deriva, e ne fa sua pompa.¹⁴⁶

Allora, stabilito che Rossini si sia imposto con un suo modello avanzato di logica strumentale (elaborata al massimo ma mai prevaricante sul canto), il confronto fra le due maniere può essere di nuovo evocato senza tema di vedervi umiliato il modello italiano. Accertato che «il canto, che mai non si offusca o smarrisce nelle sue composizioni [...] regnava dalla prima all'ultima nota», è riconosciuta la «sapienza medesima del maestro, che, astretto talvolta a sacrificare o l'espressione o la cantilena, abbandona la prima, piuttosto che staccarsi dalla seconda; avegnaché in musica la prima a salvarsi esser dee la musica, e dove la cantilena cessa, non v'è più filo di discorso musicale, non più pensiere». In quel momento

[...] sparisce la musica, e sottentra il romore. Vorrei che di questa gran verità rimanessero finalmente persuasi i sostenitori dell'odierna scuola tedesca.¹⁴⁷

Attivo alla corte di Vienna, Carpani parlava ovviamente con cognizione di causa. Sappiamo anche che a Joseph Haydn nel 1812 aveva addirittura dedicato una monografia (ripubblicata nel 1823 in forma ampliata). Al di là della celebrazione, peraltro sincera e competente del maestro austriaco, fa tuttavia specie l'«appendice», che mostra come l'intera trattazione fosse funzionale all'esaltazione di Rossini, quasi come se il giovane pesarese ne fosse il successore designato dal destino.

Quando io nel 1811 così dolentemente vaticinava sul progressivo scadere dell'arte, la natura, che non ama i profeti, cheta cheta mi preparava la più generosa e solenne smentita ch'uom mai si beccasse.

In un angolo di Romagna era nato un fanciullo, e già pervenuto al terzo suo lustro, il quale dovea fra breve romper le tenebre che l'Orbe musicale involgevano, e tutto di sua luce innondandolo, richiamar l'arte a nuova vita.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ivi, pp. 132-133.

¹⁴⁷ Ivi, p. 133.

¹⁴⁸ CARPANI, *Le Haydine* cit., p. 293.

Evocando in termini di stasi creativa il primo decennio del secolo («Stendeva il gelido Nume il soporifero suo scettro sull’uditario»), egli constatava come «più spesso sbalordito, anziché appagato, era codesto uditorio dal lusso degli armonisti, che all’arido delle idee supplivano colla replezione degli accordi, colla stranezza e singolarità delle transazioni, e coi salti mortali di una fantasia disordinata». Ecco quindi Rossini apparire come una specie di messia, «quando giunto al sedicesim’anno dell’età sua impugna la penna [...], ed un fiume da quelle discorre di non più uditi pensieri, di peregrini concetti, di dolcissimi modi, di abbellimenti che incantano per la loro eleganza».¹⁴⁹

In meno di un lustro si sarebbe quindi assistito a una vera e propria operazione di conquista di tutti gli spazi abitati, fino alle lontane e «oltramarine parti dell’Orbe civilizzato», sottomesso al principio del «Piacere» che avrebbe prescelto a suo «ministro [...] questo largitor copiosissimo di nuove delizie [...] amatissimo soggiogatore delle udienze».

Avendo sotto gli occhi lo sviluppo della musica portato avanti dai classici vienesi in una competizione insidiosa rispetto ai traguardi conseguiti dalla musica su suolo italiano, Carpani non poteva che presentare Rossini come il solo in grado di sussumere a uno stadio ulteriore i due filoni. In uno slancio tra il propugnante e il profetico, egli si lasciava trascinare in iperbolica visione:

Supponiamo che un compositore di musica venisse al mondo, che in sé riunisse la spiritosa vena di Haydn, il sapere di un Durante, la verità di un Pergolesi, la melodia di un Sacchini, l’espressione di un Gluck, l’amenità di un Paesiello, la maestà di un Hendel ec.: che sarebbe egli un Genio sì portentoso, e non sentito giammai? Sarebbe un Mozart, dirà un tedesco; un Buranello, dirà un veneziano; no: un Cimarosa, grida il napoletano; con che tutti alla lor maniera e dietro la loro prevenzione indicare ci vogliono che questo maestro introvabile sarebbe il *non plus ultra* dei compositori. E qui permettetemi ch’io vi dica di passaggio, che se un tale, che l’Europa risguarda in oggi qual astro inatteso che surse nell’annebbiato cielo dell’armonia, ponesse più d’attenzione ai precipitati suoi parti; se li purgasse, se li limasse un po’ meglio; e se vicino al nuovo, al geniale, al profondo, al sublime, non lasciasse scorgere più volte l’incongruo, l’inutile, il leggiero, l’indotto, che sarebbe sì facile a tanto ingegno l’evitare; costui, le opinioni tutte in sé riunendo, proclamato l’udremmo pel miglior de’ maestri; e venti delle sue opere, che già sono venti trionfi, additate sarebbero per le più perfette che immaginare si potessero. Ma lo sbrigliato Rossini sdegna cotanto onore; e contento d’essere quello ch’egli è, non curasi, per disgrazia dell’arte e nostra, di divenire quello ch’egli potrebbe.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ivi, pp. 296-297.

¹⁵⁰ CARPANI, *Le Majeriane* cit., pp. 190-191.

La conseguenza sarebbe stata tirata significativamente da Metternich in una lettera allo stesso Rossini (Vienna, 30 maggio 1842): «[...] vous lui avez ajouté à la composition vocale italienne la force de l'orchestre allemand». ¹⁵¹

A questo punto poteva riprendere la reprimenda contro il fronte opposto; vigorosamente, poiché nel frattempo alcune pietre miliari in campo operistico il mondo alemannico, indubbiamente vittorioso in ambito sinfonico, aveva già minacciosamente posto nel procedere del suo corso.

Questo immolare la cantilena all'espressione è una delle quattro ragioni cardinali, per cui l'opera seria tedesca [...] non potrà mai perfezionarsi, ed egualgiare l'italiana, sebbene tanta sia la disposizione naturale di quella generosa nazione a segnalarsi al pari d'ogni altra in qualsiasi maniera di nobili e gentili produzioni. Si osservi il *Fidelio* di *Bethoven* ed il *Freyschütz* di *Weber*. Quante vaghe e gradevoli cantilene, tagliate a mezzo o strozzate sul meglio per questa cieca idolatria della parola! ¹⁵²

Per quanto mirate a sminuire i risultati della tradizione operistica tedesca, in queste parole v'è il riconoscimento di un'identità, che incautamente induce il Carpani a rispondere in favore dell'«Orfeo Pesarese» appellandosi allo stesso principio originario: «La musica ripiglia lo scettro polveroso, e tanto nel serio che nel buffo la delizia ritorna della fortunata nazione, fatta per crearla e per goderla». ¹⁵³

Qui misuriamo il limite del poeta cesareo nell'allinearsi alla posizione venuta a dominare alla volta del secolo, a quell'«italismo, che vuol dire indiscusso primato dell'Italia in ogni forma di espressione artistica», a una sorta di «autarchia culturale contro cui tanto avevano combattuto i nostri illuministi», ¹⁵⁴ all'origine non solo di chiusure improduttive ma anche di un irrigidito provincialismo protrattosi fino al ventennio fascista e in parte anche oltre.

Risiedendo a Vienna, diversamente dalla maggioranza degli altri connazionali, egli poteva comunque parlare dei compositori tedeschi citati con competenza, per cui non meraviglia che cogliesse i caratteri della loro scrittura con stupefacente esattezza. Al di là del pregiudizio che ribatte il concetto forzato di una «musica scientifica», il suo ricorso alla metafora pittorica mostra come egli comprendesse a fondo le novità portate dalla musica d'oltralpe.

¹⁵¹ KERN, *Rossini e Metternich* cit., p. 17.

¹⁵² CARPANI, *Le Rossiniane* cit., p. 133.

¹⁵³ Ivi, p. 139.

¹⁵⁴ GIORGIO PESTELLI, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV, 1968, pp. 105-121: 116 (volume con il titolo *Musica e arti figurative*).

Qui abbiamo un'opera romanticissima più che romantica di certo Weber [*Der Freischütz*], che affolla il teatro ogni volta che si dà. Io non l'ho ancora potuta sentire, ma so che vi sono delle gemme incastrate nell'argilla e nel carbone scientifico de' contrappuntisti con qualche bel coro; mentre ai Tedeschi non è mai il sapere che manca, anzi ne ridondano, ma d'ordinario il gusto e la melodia. La loro musica d'oggi dì è come le glorie d'angeli di alcuni pittori. Voi ci vedete una miriade de' serafini, ma de' quali non ispunta mai altro che il capo, ed anco questo semicoperto da altri capetti, che seminascosti eglino stessi lo circondano; sicché non vedete mai fra tanti volti un volto intero, e una intera figura d'angelo invano la cerchereste. Tale si è questa moderna teutonica maniera di comporre, tutta piena di motivi che s'avvicinano, ma non legano, s'annunziano ma non si sviluppano, e per niente s'atraggono l'un l'altro, ecc. All'opposto quella de' sommi Italiani, come pure quella de' valenti Tedeschi d'una volta, somigliano alle glorie del Correggio, del Tiziano, del Domenichino, del Guido, del Cignani, ecc., per lo più composti di vaghi, leggeri e spiccati angioletti, i quali co' loro divini volti non solo, ma di vezzose braccia e mani e gambe bellissime forniti essendo, rapiscono coll'intera loro salma luminosa o perfetta, e fermano chi li mira, nulla lasciando a desiderare. Nel fondo soltanto del quadro appare indizio di lontana schiera angelica, che occupando l'estremo orizzonte con delle frazioni di figurine perdentisi e via via nel campo, l'effetto vi producono delle svariate e numerose cadenze, con che gli esperti compositori di musica sogliono gradevolmente insistendo chiudere i loro pezzi principali.¹⁵⁵

In tal modo egli cadeva tuttavia nel tranello della risposta di parte. Nella difesa del modello italiano – arroccandosi e scegliendo di denigrare l'emergente modello operistico oltremontano (non già individuandovi quegli elementi che sarebbero potuti essere integrati in un nuovo modello all'altezza dei tempi e dei luoghi) – Carpani veniva a trovarsi stretto in un angolo, di fronte a una controparte destinata ad occupare l'angolo opposto ormai sulla via del consolidamento definitivo. Salvo poi – constatando la fortuna di Rossini in tutto il continente – a compiacersi dell'ordine che ristabiliva su tutti il modello italiano.

Che però diletando tutti in Europa questa benedetta musica del *Rossini*, hanno un bel scomunicarla i dissidenti. Essa è la musica europea per eccellenza, e per decreto dell'infallibile natura.¹⁵⁶

In queste parole traspare già un'ambizione di riscatto, non il compiacimento per il ristabilimento di un ordine olimpico delle cose, bensì la manifestazione di un senso di rivincita sul tentativo di spostare l'asse di sviluppo della musica dal fronte della bellezza formale di tradizione classica a quello fondato sul primato dell'espressione, con lo scatenamento dei suoi turbamenti e delle sue agitazioni. In altre parole

¹⁵⁵ CARPANI, *Le Rossiniane* cit., pp. 99-100; anche in *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi* cit., pp. 421-422.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 150-151.

rivendicare alla musica di Rossini lo statuto di musica europea era possibile solo sposando la linea ottusa di chi credeva ancora possibile congelare le forze che attraversavano il continente chiudendole nella gabbia ereditata dall’*“ancien régime”*. Il fatto di constatare ovunque gli effetti della «magica forza» della sua musica, «la bellezza, la dolcezza, la spontaneità e la novità del canto», non gli impediva infatti di evitare lo scontro con i detrattori del verbo rossiniano, ai quali replicava con fieraZZA («ne fremano pure gli armonisti arrabbiati») affermando «che l’onnipotenza della musica non istà negli accordi, e sien pur essi dottissimi, ma nella melodia» («gli accordi si rimangano nell’orchestra; la cantilena fa il giro del mondo»).¹⁵⁷

In verità, poggiando sull’apparenza e sui dati quantitativi, la sua argomentazione era speciosa, ma sul momento non era contestabile, anche in quanto sostenuta dai poteri forti dell’epoca che proprio a Vienna assistette per tutto il periodo del *Vormärz* al prevalere della musica italiana.¹⁵⁸ D’altra parte egli rivelava una determinazione, per non dire un nervosismo battagliero, contrastante con la presaZta autorevolezza della superiore serenità di giudizio, sospinto dalla polemica a scadere in termini a volte offensivi. Carpani poteva consolarsi misurando il successo europeo di Rossini, ma, trascinato nell’agonie dei dibattimenti spesso incandescenti intorno al primato dell’una e dell’altra maniera, la finezza letteraria del suo eloquio non bastava a trattenerlo dal deviare nei toni della partigianeria.

Inoltre il poeta cesareo, in occasione della pubblicazione nel 1818 da parte di Andrea Majer del *Discorso intorno alle vicende della musica italiana* come appendice a un suo trattato sulla pittura, nel quale il dotto veneziano lamentava la decadenza dell’arte italiana, non aveva mancato di reagire con un’appassionata perorazione per le speranze che invitava a riporre nella nuova generazione artistica. Prendendo atto della grandezza artistica e culturale della Francia nel secolo XVII, preceduta dal primato dell’Italia nel XVI e seguita da quello della Germania nel XVIII, egli arrivava a concludere che

[...] anche in codesto bel secolo della Germania l’Italia non mancò di Genj. Cinque le ne accordò il Cielo, e due di essi rallegrarono anche la culla del secolo presente. Il Pergolesi, il Metastasio, il Goldoni, l’Alfieri, il Canova. [...] Or perché ritirerà essa [la Natura] in questo XIX secolo la sua mano, e ci negherà gli usati suoi doni? Fidiamo in lei, e diamo tempo al tempo. Il

¹⁵⁷ Ivi, pp. 142-143.

«[...] La musica è fatta per tutti, ma non tutti amano la stessa musica. Eppure si dà una musica che a tutti piace; dunque essa non è la musica del capriccio, ma quella della natura, e perciò è intesa da tutti e da tutti bene accolta, e quindi di tutte la migliore, la vera, la sola sicura» (Ivi, p. 148).

¹⁵⁸ PICCARDI, *Maestri vienesi* cit., pp. 653-663.

secolo non ha ancora terminato il primo de' quattro stadi che gli spettano, e già un vero Genio italiano riempie de' suoi concetti il mondo avido di grate sensazioni.¹⁵⁹

A quello stadio in verità era delineata una divaricazione che in parte alimentava sicuramente i discorsi dei salotti intellettuali (come precedentemente altre forme di contrapposizioni sorte anche per fornire pretesti a coloro che miravano a profilarsi per le necessità della moda, come era stata la contesa tra gluckisti e picciniisti), ma che, lungi dall'essere passeggera, divenne sostanziale, mettendo radici destinate a fruttificare sotto diverse spoglie ancora nei decenni successivi.

Nel meditare sui primi passi del proprio percorso creativo Giovanni Pacini avrebbe ad esempio battuto la stessa strada, ribadendo nel riferimento all'identità nazionale un modello estetico sempre più irrigidito:

[...] solo dirò che quelli che più ammirai, furono Méhul, Boieldieu, poiché più melodici e quadrati degli altri nelle loro composizioni, per quanto la lingua natale il permettesse loro. Ed a proposito di ciò, mi farei lecito osservare che niun'altra nazione potrà mai toglierci il primato in fatto d'ispirazioni; imperocché il nostro dolce idioma, e per conseguenza la nostra poesia regolata dal ritmo e dall'uniformità del verso, sono cause precipue del nostro melodico fraseggiare. Il popolo Tedesco e l'Inglese non potranno superarci per la durezza della loro favella; ed il Francese, quantunque possegga un idioma concettoso, per l'irregolarità del verso, per la povertà del frasario, per i dittonghi, e per certe lettere infine che appartengono pronunciandole ai suoni così detti nasali. Egli è vero che i Tedeschi e i Francesi ci vincono nel genere declamato, ma la musica perfettamente declamata non è più musica perché degenera, e perde il primitivo suo pregio, qual è quello della melodia.¹⁶⁰

Nei paesi tedeschi tale doppio binario fu notoriamente cristallizzato nel binomio Beethoven-Rossini da Raphael Georg Kiesewetter (*Geschichte der europäisch-abenländischen oder unsrer heutigen Musik*, Lipsia 1834), peraltro preceduto da Wilhelm Christian Müller (*Übersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Kultur-Entwickelung*, Leipzig, 1830)¹⁶¹. La situazione di Rossini contrapposto a Beethoven evidenzia un dualismo stilistico rilevato da Carl Dahlhaus come un principio fondativo nella musica del XIX secolo, in uno come la prosecuzione del cammino tracciato dai predecessori e, nell'altro, come l'imposizione di un salto di qualità, di un cambio di paradigma che, elevando la musica allo stadio della poesia e delle arti figurative come manifestazione sonora

¹⁵⁹ CARPANI, *Le Maierjane* cit., p. 326.

¹⁶⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 31-32.

¹⁶¹ SÖPHEUER, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* cit., pp. 9, 20-22.

non esaurita in se stessa ma significante in rapporto all'idea sottesa, sollecitava la critica ad esplicitarla a partire dal testo. Di fronte all'esecuzione intesa come evento («Aufführung als Ereignis») si faceva avanti la concezione dell'«opera [“Werk”] in quanto testo tramandato ed esplicato di quando in quando»¹⁶² Il grande musicologo ha sottolineato come tale dicotomia «tra una cultura musicale in cui l'opera, e precisamente l'opera italo-francese, rappresentava la quintessenza della musica, e la tradizione del classicismo tedesco che [...] era per la coscienza europea una tradizione di musica strumentale, si [spingesse] nell'Ottocento ben oltre le differenze di genere e di stile nazionale fino a toccare le radici del concetto di musica».¹⁶³ Ciò induceva a vedere in tale aspetto, che opponeva alla corporea sostanza dell'arte rossiniana lo slancio ideale beethoveniano, la fisionomia di due diverse predisposizioni, due caratteri determinati dalla loro distinta origine quale marchio destinato ad imprimersi come significato integralisticamente esteso alla radice etnica.

Di tale distinzione si fece subito una ragione l'avvertita critica tedesca, che nei primi decenni del secolo ne fece un costante argomento di discussione: «In Italia l'opera non è in alcun caso considerata come unità di poesia, azione e musica».¹⁶⁴ Il fatto che il sistema produttivo italiano rappresentato dai teatri d'opera capillarmente diffusi sul territorio coinvolgesse vari livelli di pubblico che focalizzava la propria attenzione sulla prestazione dei cantanti costituiva di per sé la premessa per un ascolto distratto e unilaterale, che non sfuggiva ai confronti: «Il popolo – la cui approvazione rimbomba e getta fiamme come il suo Vesuvio, mentre quella del popolo tedesco brucia come i tronchi delle sue querce – oggi non indirizza quasi mai, a dire il vero, il suo rumoroso entusiasmo verso il compositore».¹⁶⁵ In tali condizioni, in cui per di più la prepotenza degli interpreti aveva la licenza di modificare, tagliare, accorciare le arie e dove dominavano il mestiere e la routine, si riteneva impossibile giudicare l'opera come un prodotto artistico autonomo:

Infine, cosa pretende la massa del pubblico dalla musica operistica? Nient'altro che gratti le orecchie; che sia inoltre il più possibile allegra, il più possibile memorizzabile, che l'accompagnamento orchestrale sia il più possibile piatto e vuoto. [...] Dall'arte oggi non si pretende

¹⁶² DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* cit., p. 11.

¹⁶³ Ivi, p. 15.

¹⁶⁴ AmZ, XVIII, 52, 25 dicembre 1816, col. 899 (riportato in CLAUDIO TOSCANI, «Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles». *L'opera italiana nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia*, in ID., «D'amore al dolce impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2012, pp. 73-93: 73).

¹⁶⁵ AmZ, XI, 10, 7 dicembre 1808, col. 147, riportato in Ivi, p. 77.

nulla di più. Non si ricercano un sentimento forte e profondo, unità di stile, suoni che diano una vera espressione alle parole eccetera; e anche se tutto ciò ci fosse, non verrebbe notato.¹⁶⁶

Si dovrebbe anche parlare di processo di esteriorizzazione della musica nelle abitudini italiane, di cui il pubblico stesso era consapevole, come appare nella motivazione della tiepida accoglienza dell'*Aureliano in Palmira*, la prima sua opera seria approdata alla Scala il 26 dicembre 1813: «Il pubblico diceva: *la musica è bella, ma senza effetto* [in italiano nel testo]».¹⁶⁷ Di qui la presa d'atto di un giornale veneziano in occasione della rappresentazione del rossiniano *Sigismondo*, non sfuggita all'attento corrispondente dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», che a proposito del «crescendo» e dell'impiego della percussione, ne riportava (in italiano) la conclusione: «È d'uopo ricorrere ben presto al balsamo del crescente per tonico all'apatia ed al pubblico languore».¹⁶⁸

Aperta ostilità

Il fenomeno del pubblico che richiedeva di essere sorpreso e stimolato perteneva a una situazione relativamente nuova, determinata dalla dimensione ormai ‘borghese’ degli spettacoli, che non erano più monopolio della corte con tutto il proprio corredo simbolico di rappresentanza, ma che si aprivano a una dinamica coinvolgente. A questo stadio si prospettavano appunto due direzioni, quella

¹⁶⁶ Briefe eines in Italien reisenden Deutsche, AmZ, XI, 24, 15 marzo 1809, coll. 372-373, riportato in Ivi, pp. 78-79. Ne prendeva atto lo stesso Rossini, stante la sua ammissione a Lichtenthal nel primo già citato incontro milanese, in cui il corrispondente dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» metteva appunto in discussione la differenza tra i due atteggiamenti, quello del musicista strettamente dipendente dal consenso statico (per non dire retrospettivo) del pubblico italiano rispetto alla disponibilità del pubblico tedesco a seguire un percorso di ricerca e di scoperta di nuove situazioni stilistiche ed espressive: «Purtroppo questo artista pieno di talento non si arrischia ad uscire dai soliti schemi del comune stile italiano; e ciò perché teme il pubblico. Così almeno mi ha affermato lui stesso. Tale atteggiamento non mi sembra però convincente: dato che le opere di Mozart fanno furore in Italia ... Perché allora l'artista deve temere tanto il pubblico locale? Dov'è lo sbaglio? Perché ora un'opera piace solo raramente? In ogni nuova opera che il pubblico ascolta ce n'è una vecchia: gli stessi arpeggi, le stesse modulazioni, gli stessi passaggi, lo stesso crescendo e forte, le stesse cadenze, ecc. Come ben diversamente avviene in Germania!» (riportato in JOSEPH LOSCHELDER, *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XIII/1, 1973, pp. 43-57: 27 e 46).

¹⁶⁷ Riportato in Ivi, pp. 27 e 46.

¹⁶⁸ Riportato in Ivi, pp. 29 e 47.

che sviluppava la spettacolarizzazione nel diretto rapporto fisico con il fruitore e quella che ne traeva spunto per esplorare i gradi del sentire rivolti all’interiorizzazione, in una polarizzazione ben descritta dal cronista indotto a riflettervi in occasione della rappresentazione della *Gazza ladra* a Milano nel 1817.

Mi sono fermato a lungo su Rossini perché attualmente interessa anche la Germania. Se l’uno o l’altro lettore dell’«Allgemeine musikalische Zeitung» trovasse nelle mie recensioni una predilezione partigiana per la musica tedesca si sbaglia. Io amo la vera e buona musica di qualunque nazione e riconosco il valore dell’antica buona musica italiana come chiunque: ma preferisco stare con i piedi per terra e non mi lascio ammansire dalla musica troppo dolce. L’uomo colto ama lo spirito; se si tratta di arte e del gusto per l’arte, io voglio ragionare e non soltanto provare sentimenti e ancor meno essere solo eccitato attraverso i sensi. Così fu anche in Italia un tempo; e lo è nelle altre arti, specie quelle figurative, all’infuori della musica, ancor oggi.¹⁶⁹

Lichtenthal riferisce di come Rossini di tale divaricazione estetica fosse consapevole, constatando tuttavia come la ammettesse in una forma di rassegnazione: «ma la sua risposta è sempre la stessa: che in Italia non sarebbe consigliabile scrivere una *musica elevata* [in italiano nel testo], ma se egli dovesse un giorno comporre un’opera a Vienna, allora sì si darebbe la pena di produrre una musica più sublime».¹⁷⁰

L’occasione di ascoltare a Parigi nel 1826 la *Zelmira* con il seguito di discussioni circa il suo preso adeguamento alla densità compositiva della musica tedesca, fu il pretesto per Ludovic Vitet, in «Le Globe» del 18 marzo, di non fermarsi all’apparenza ma di darne un giudizio che, richiamandosi appunto al riconoscimento di due diverse concezioni comprese nella loro natura originaria, arrivava alla conclusione della loro inconciliabilità.

Pour composer à l’allemande, il faut un esprit allemand, un esprit rêveur, enclin à tout spiritualiser. Or, que peut imiter d’un Allemand un esprit italien? Ses formules, ses procédés, en un mot tout ce qui est purement extérieur?¹⁷¹

Che poi a Vienna nel dicembre 1822, al termine di uno dei suoi concerti che facevano già sensazione, un Franz Liszt undicenne si esibisse in una fantasia che com-

¹⁶⁹ Riportato in Ivi, pp. 32 e 50.

¹⁷⁰ Riportato in Ivi, pp. 33 e 50.

¹⁷¹ Riportato in BENJAMIN WALTON, “More German than Beethoven”: Rossini’s *Zelmira* and Italian style, in *The Invention of Beethoven and Rossini* cit., pp. 159-177: 166.

binava i temi del movimento lento della *Settima sinfonia* di Beethoven con una cavatina della *Zelmira* rossiniana,¹⁷² solo al nostro orecchio segnato da concetti sedimentati al livello del luogo comune può apparire incomprensibile e para-dossale. Allora, in una situazione in cui le sale di concerto non erano ancora assurte a tempio della musica ma erano luoghi che venivano a patti con le esigenze dell’intrattenimento, la partita si giocava ancora nel campo dell’esteriorizzazione brillante del messaggio.

Sta di fatto che quelli furono gli anni più critici in cui più frequentemente si dibatteva di musica italiana e di musica tedesca, in un confronto a volte convenzionalmente esibito, a volte serrato e pungente, anche a dipendenza dei luoghi. A Milano, come abbiamo visto, i comportamenti erano più differenziati e generalmente più tolleranti. Con riferimento alla presenza nel cartellone della stagione scaligera del 1815 di opere di Weigl, Mayr e di Paer, il cronista dell’«*Allgemeine Musikalische Zeitung*» era appunto indotto a riferire sugli atteggiamenti di quel pubblico,

[...] in quanto gli attuali Italiani a proposito della musica tedesca ragionano in modo diverso. Possiamo opportunamente dividerli in tre classi. Quelli, che corrispondono alla nota favola di Gellert, perseverano nella loro opinione secondo cui la musica sia solo specifica della *propria nazione* e si meravigliano non poco che si lascino venire dalla Germania in Italia i *Maestri gelati* (!) [in italiano nel testo] per scrivere opere laggiù. Questi signori chiamano *barbari* anche quelli provenienti da altre nazioni. Un’altra classe parla in un altro, ma categorico, tono. *I Tedeschi* (loro dicono) sono per la musica *istromentale*, e gli Italiani per la musica *vocale* [in italiano nel testo]. L’errore della loro affermazione sta davanti agli occhi. La *Musica istromentale* [in italiano nel testo], canta invece nello stesso modo, e non solo la *Musica vocale* [in italiano nel testo]; le opere di Mozart, di Mayr e di Weigl qui dalle nostre parti piacciono altrettanto, e non di rado gli Italiani sono incantati da questi bei canti, che si possono trovare dovunque nelle opere dei maestri menzionati. Ma si tratta di un’affermazione che sembra piuttosto tradire una collera nascosta; poiché al momento attuale fa loro troppo male il fatto di venire superati dai Tedeschi nella musica. La terza classe finalmente comprende un ristretto numero di individui in grado di sentire nel modo giusto, che assegnano effettivamente alla musica il ruolo principale, poiché a questa [classe], accanto ai talenti musicali condivisi con gli Italiani, il Creatore ha dato la facoltà di giudicare veramente la musica. Questi signori italiani sostengono (chi dovrebbe crederlo?) che poca musica, fosse anche di Cimarosa, Paisiello, ecc., possa rendere felici.¹⁷³

Sono parole che riflettevano una situazione in movimento, polarizzata sicuramente, ma d’altra parte aperta a scambi reciproci. In verità, se è vero che il successo strepitoso di Rossini in ogni angolo d’Europa confermava l’egemonia ‘storica’

¹⁷² Ivi, p. 159.

¹⁷³ *AmZ*, XVIII, 13, 27 marzo 1816, col. 211.

della musica italiana, non bisogna dimenticare che il Pesarese avrebbe terminato la sua carriera a Parigi adattandosi alle esigenze del modello francese, peraltro da tempo l'unico in grado di tener testa al modello italiano. E – se agli operisti italiani era possibile mantenere il monopolio sulla ‘piazza’ londinese, in Spagna, Portogallo e in Russia – nei paesi tedeschi, pur vantando posizioni di prestigio (Salieri alla corte viennese, Spontini a quella di Prussia), essi si trovavano già a convivere con l’ascesa di un modello loro proprio, alternativo e alla fine vincente, come rivela la parabola di Francesco Morlacchi maestro di cappella alla corte di Dresda, dove nel 1817 all’opera italiana venne affiancato un teatro d’opera tedesco affidato a Carl Maria von Weber. Se, malgrado la rivalità nel giocarsi i favori regali, all’inizio la convivenza poteva reggere, il fatto che l’italiano si trovasse appiattito nel privilegio di ottenere l’incarico per opere di circostanza (nozze principesche, genetliaci, celebrazioni di vittorie, di paci e simili) nel solco dell’identificato ruolo di servizio che la musica italiana convenzionalmente svolgeva in ambito cortigiano, lo predestinava a subire la sua uscita dalla storia. Tale situazione simbolo, sfociante nell’incompatibilità, è stata ben evocata da Giovanni Carli Ballola:

L’intruso concorrente non parla (o, per meglio dire, non vuol parlare) italiano, ma tedesco; il protagonista, che in sette anni di soggiorno in Dresda non intende (o, per meglio dire, non vuole intendere) parola di tedesco, fa onestamente ogni sforzo per non capirlo; sì che il dialogo tra i due – se così si può definire – avviene in un pessimo francese e con la minor frequenza possibile.¹⁷⁴

Assai significativo fu infatti l’apparente gesto di amicizia concesso da Weber nell’accettare di stendere il resoconto dell’esecuzione dell’oratorio del collega (*Isacco, Figura del Redentore*) nella «Dresdner Abendzeitung» del 3 aprile 1817, espressamente dichiarato nella relativa stesura:

Il Signor Maestro di cappella Morlacchi ha recentemente composto l’oratorio di Metastasio *Isacco, Figura del Redentore*. Con amichevole fiducia che mi onora egli ha espresso il desiderio che nella mia lingua patria potessi essere l’organo capace di spiegare il suo punto di vista e lo scopo presso gli ascoltatori; Con gioia e zelo fraterno cercherò di corrispondere al suo volere.¹⁷⁵

Sennonché l’articolo che ne uscì risultava ambiguumamente svolto, mirando soprattutto a prenderne in qualche modo le distanze: la lode, riferita alla capacità d’adat-

¹⁷⁴ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *L’italiano in Dresda*, in *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, a c. di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1986, pp. 1-7: 5.

¹⁷⁵ VON WEBER, *Kunstansichten* cit., p. 144.

tamento del compositore al nordico clima culturale sottintendeva infatti il senso di rivincita del nuovo modello tedesco su quello italiano:

È lodevole e, da parte di chi è stato formato in una terra straniera in termini di fede e necessità artistiche, merita pieno riconoscimento il fatto di imparare a sentire che questo non basta quando si opera in un altro paese. Questo è già un bel passo in avanti sulla via, e in tal caso dobbiamo solo limitarci a non confondere la forma con il contenuto.

Il maestro di cappella Morlacchi nei suoi ultimi lavori ha già mostrato questa lodevole aspirazione, avendola ancor più presente al sentimento e agli occhi in questo suo oratorio.¹⁷⁶

E se a prevalere nel breve periodo fu certamente l’italiano, il fatto di trovarsi in competizione con un artista, oltretutto geniale, determinato per il fatto di fondare la sua estetica nella consapevolezza di incarnare il ruolo di corifeo di una tradizione che vieppiù si imponeva («Gli italiani hanno mosso cielo e terra per farsi un boccone dell’opera tedesca, ma il boccone è un po’ duro da digerire ed io non mi lascerò inghiottire così facilmente»), in capo a nemmeno due decenni portò nel 1832 alla chiusura ufficiale del teatro d’opera italiano.¹⁷⁷ La dimostrazione del *Freischütz* di saper tener testa agli italiani (a Rossini in particolare), il fatto di constatarne il travolgente successo che andava crescendo da una rappresentazione all’altra come una valanga, con quello faceva presagire che i compositori tedeschi attendessero tale esempio solo «per scuotere, anche se impetuosamente, nei loro connazionali la miglior coscienza di sé addormentata dalle italiane ghiottonerie, e per risvegliare dal suo sonno letargico l’incorrotto senso dell’unico vero e bello».¹⁷⁸

In quel momento il confronto aveva già assunto la dimensione di uno scontro che non esiterà ad essere esibito metaforicamente come un affrontamento armato: «Nulla mette così vistosamente in mostra l’impotenza della critica tedesca quanto la sua battaglia contro le opere italiane».¹⁷⁹

¹⁷⁶ Ivi, p. 145.

¹⁷⁷ CARLI BALLOLA, *L’italiano in Dresda* cit., pp. 6-7.

¹⁷⁸ AmZ, XIII, 1, 2 gennaio 1822, coll. 12-13 (riportato in CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, *Zur Beurteilung der italienischen Oper in der deutschsprachigen Presse zwischen 1815 und 1825*, «Periodica Musica», VI, 1988, pp. 11-15: 13).

¹⁷⁹ *Einige Bemerkungen über die italienischen Oper. Von einem deutschen Sänger*, AmZ, XLVIII, 26, 1 luglio 1846, col. 433 (riportato in TOSCANI, “Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles” cit., p. 92). E proprio la riuscita dell’opera di Weber rinforzerà le posizioni inorgogliendo gli estimatori che vi vedranno l’annuncio dell’obiettivo ultimo di abbattere la supremazia storica degli italiani: «Per il caparbio, rigido italiano la melodia è l’alfa e l’omega, e ad essa sacrifica all’occasione tutto il resto senza pensarci. [...] Ora, la melodia è si invenzione libera, ma è comunque soggetta alle leggi dell’armonia, per quanto nascoste possano essere; noi tedeschi siamo, senza timore di smentita, di gran lunga superiori agli

Un accanimento maggiore verso la musica dei «Wälsche» avrebbe manifestato Robert Schumann, non solo nel suo ruolo pubblicistico ufficiale ma anche nel privato rapporto con Clara. Nella misura in cui nella propensione della moglie per gli operisti italiani riteneva di mettere a fuoco (soprattutto attraverso Vincenzo Bellini) la loro adolescenziale effeminatezza, egli chiamava in causa una distinzione di genere espressa nell'esortazione «Tu devi amare Bach in me, io Bellini in te»,¹⁸⁰ stabilendo una polarizzazione quasi biologica tesa a rafforzare la percezione di una nuova superiorità, quella della musica tedesca in condizione di pervenire a gradi di profondità impensabili rispetto a quella italiana dalla facile presa sul pubblico, dalla melodia «che mi sembra come un canto di uccelli, piacevole da sentire, ma priva di contenuto e di idee» (lettera a Clara di metà aprile 1848).¹⁸¹ Antonio Rostagno ha recentemente esaminato a fondo l'organicità del pensiero schumanniano, il quale, in nome dello stesso principio affermato da Kant (l'attributo negativo del suo giudizio estetico «che annulla il semplice per il complesso, il piacevole per il bello») e della musica agente nella sfera dell'interiorità soggettiva che secondo Hegel dev'essere compresa attraverso la riflessione e non più per sola intuizione, portava al categorico rifiuto di identificarsi in un modello divenuto ormai estraneo.¹⁸² La recensione dei Lieder di Karl Banck (1842) fu l'occasione di questo significativo sfogo:

italiani nel trattamento dell'armonia – perciò ritengo che ci convenga combattere cavallerescamente anche per la palma della melodia, sostenuta e validamente messa in risalto dalla nostra armonia. Se ci occupassimo un po' meno dell'arte dell'armonia, se trascurassimo forse solo le sue affettate ricerche, se cercassimo di evitare quella certa rigidità che a volte ci affligge, e volessimo mirare con gran cura alla vera cantabilità, allora – così spero – la vittoria sarebbe nostra» (*Andeutungen, AmZ*, XVIII, 8, 22 febbraio 1826, coll. 135-136, riportato in Ivi, p. 87).

¹⁸⁰ Riportato da una lettera a Clara in WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio dell'«A. M. Z.» di Lipsia, 1827-1846*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VII, aprile-giugno 1973, pp. 185-205: 188. Una significativa anticipazione di tale orientamento definitorio troviamo nel resoconto dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» del 2 aprile 1828 sulle esecuzioni del *Pirata* a Vienna: «Meraviglioso! Un nome italiano che – si racconta – appartiene a un compositore appena ventenne, ma che mostra nondimeno una conoscenza tutta eccezionale della scuola tedesca, un accostamento palese alla virilità tedesca, una parzialità particolare e inequivocabile per i modi di pensare e comporre di Carl Maria von Weber. Bravo, maestro giovane e garbato! [in italiano nel testo]» (riportato in DAVID KIMBELL, *La musica strumentale nelle opere di Vincenzo Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*. Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a c. di Graziella Seminara e Anna Tedesco, I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 391-409: 392).

¹⁸¹ *Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885, p. 280.

¹⁸² ANTONIO ROSTAGNO, *Schumann e Bellini (e Donizetti)*: «melodia e melodie», in *Robert Schumann. Dall'Italia*, a c. di Elisa Novara e Antonio Rostagno, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 197-233.

Dove sono andate le melodie di quei celebrati maestri italiani fino a Rossini, che erano superiori per conoscenza e per genio a tutti quelli che vivono oggi? Volete barattarle con quelle tedesche, quelle mozartiane e beethoveniane che solo ora cominciano a fiorire davvero e che certo nacquero in luoghi più profondi della glottide, cioè nel petto musicale di un Genio tedesco, dove tutto è musica! *E voi parlate ancora di Italia, di Bellini e della terra del canto?* Quando finirà una buona volta quella fede cieca nella possibilità di imparare dal canto di quel Paese? Come se canto e musica fossero due cose diverse? Come se si potesse far dimenticare la brutta musica con il bel canto? Come se a causa del canto si dovesse diventare prima un cattivo musicista? No, no! Possiamo avere di meglio e più facilmente. Anche qui trova conferma il vecchio detto: «Da Roma non viene nulla di buono». ¹⁸³

La coscienza della superiorità tedesca rispetto a quella italiana si era d'altronde già manifestata in Mendelssohn, musicista che dell'Italia ebbe maggiore frequentazione e il quale in una lettera a Henriette von Pereira-Arnstein (Genova, 2 luglio 1831), dopo averne rilevato il decadimento del gusto e a livello esecutivo, dichiarava: «Il tempo in cui l'Italia era il paese dell'arte è finito da tanto, [...] più che mai sento adesso dal profondo del cuore che la Germania è il vero e proprio paese dell'arte». ¹⁸⁴

Ad incrementare l'ostilità verso il modello italiano provvedeva sempre l'«*Allgemeine musikalische Zeitung*», periodico che avrebbe mantenuto l'atteggiamento anti-italiano fino alla fine, anche all'apparire di Verdi, ¹⁸⁵ la cui potenza drammatica non poteva distogliere l'attenzione dalle «manchevolezze» dovute alla scarsa formazione nel «contrappunto» e nell'«eleborazione tematica», che il corrispondente da Milano (16 luglio 1845) denunciava riguardo alla rappresentazione della *Giovanna d'Arco*: «Senza le accennate condizioni essenziali, in una

¹⁸³ Cit. in Ivi, p. 202.

¹⁸⁴ FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, «*Tendere alla perfezione*. Lettere scelte e documenti

a c. di Claudio Bolzan, Varese, Zecchini, 2009, pp. 83-84. In una lettera di qualche tempo dopo a Carl Friedrich Zelter (Parigi, 15 febbraio 1832) avrebbe confidato la consapevolezza del progresso della musica nel suo paese: «Mi ha colpito vivacemente come in Germania la musica e il senso per l'arte siano diffusi e si diffondano sempre di più. [...] Tuttavia ciò che verrà e deve venire sarà la fine della nostra eccessiva modestia con la quale consideriamo tutto giusto quel che gli altri ci portano, consideriamo perfino una nostra proprietà soltanto se gli altri l'hanno considerata tale; speriamo che i tedeschi smetteranno presto di inveire contro i tedeschi e che non siano in conflitto, e di essere così di opinione differente, e speriamo che copieranno una volta dagli altri questo essere uniti, che è la cosa migliore che hanno» (Ivi, p. 88).

¹⁸⁵ Così l'*AmZ* del 12 marzo 1845 evidenziava i 'difetti' di *Ernani* rappresentato alla Scala: «Di armonia non se ne trova per nulla, giacché la composizione, ciò che noi tedeschi intendiamo per tale e senza la quale non sarà mai possibile scrivere alcunché di duraturo e di grande, per tutti questi nostri maestri è terra incognita» (riportato in CONATI, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla «Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia* cit., p. 29).

parola, senza scuola tedesca, l'opera italiana resterà sempre tale, cioè un momento, transitorio godimento sensuale».¹⁸⁶

Un clima di battaglia si era ormai da tempo manifestato mobilitando i diversi schieramenti, in cui il partito italiano poteva appoggiarsi all'esempio di Carpani il più pugnace alfiere partito a lancia in resta a diretto contatto con l'avversario, operando egli a Vienna in posizione avanzata al fronte. Sempre dopo essersi reso conto del potenziale estetico del *Freischütz*, così si era rivolto a Giuseppe Acerbi, direttore della «Biblioteca italiana»:

[...] ho voluto qui parlarvene più a lungo per lo crescere presente delle mie speranze di vedere risorgere in breve la divina arte che senza l'apparire d'un Rossini andava a perdere nell'oceano delle triviali e ripetutissime cantilene, od a smarrisce nell'arido deserto delle armoniche confusioni. Il mancare di solito a queste ultime un pensiere ben scelto, ben chiaro, e tirato innanzi con ragionevole elegante insieme e naturale prolungamento e sviluppo, faceva sì che una composizione musicale, anziché un gradito poema per gli orecchi e pel cuore, diveniva un freddo tessuto di suoni, un romore insignificante, un'algebrica operazione, bella a leggersi, nojosa ad udirsi.¹⁸⁷

Confortato dai successi di Rossini e Mercadante, confidando nella loro capacità di «richiamare il buon genere ed accrescerlo di nuove ricchezze», ne aveva ricavato la convinzione che essi «salveranno la musica europea». Di fronte all'insopportabile prospettiva di vedere il proprio ideale cedere il passo all'avanzare della brumosa scuola nordica, l'obiettivo non era solo quello di difendere un principio estetico ma appunto e soprattutto quello di difendere il suo primato continentale: «la musica italiana toccherà di nuovo la perfezione in qualunque siasi paese dell'Europa venga essa composta».¹⁸⁸

In verità da vari decenni ormai gli italiani si trovavano confrontati con il maturare della consapevolezza di una propria autonomia culturale da parte dei musicisti tedeschi, oltretutto provvisti di un sostegno teorico sempre più agguerrito, a partire dalla risposta proterva di Johann Karl Friedrich Triest alla domanda retorica che si poneva nell'articolo programmatico *Osservazioni sullo sviluppo della musica in Germania nel XVIII secolo*, pubblicato dall'«Allgemeine musikalische Zeitung» (7 gennaio 1801): «Hanno i tedeschi una musica propria e l'hanno sempre avuta?». La risposta, rovesciando in positivo i difetti che gli obiettori rimpro-

¹⁸⁶ Riportato in Ivi, pp. 31-32.

¹⁸⁷ *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi* cit., p. 424.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

veravano alla musica tedesca in termini di complessità e di oscurità era deliberatamente una sfida, presentandola come

[...] simile a un giardino inglese, il cui carattere principale è l'occultamento dell'artificio nella grande massa incalcolabilmente vasta, la quale tutt'altro che raramente porta in primo piano la reale (non semplicemente apparente) configurazione irregolare o barocca.¹⁸⁹

Se è vero che, più che a motivazioni nazionalistiche, il modo in cui da parte tedesca si accentuò la distanza dall'opera italiana (intesa quale «Bel-Canto-Oper») sia da collegare al carattere normativo dell'estetica della *Wiener Klassik* in termini di valorizzazione della sostanza compositiva a scapito della funzione di intrattenimento, è innegabile che ben presto tale presa di coscienza si caricò di significato identitario sostenuto da uno spirito di rivalsa:¹⁹⁰

Il tempo in cui l'Italia dominava l'opera è alle spalle. [...] Una nuova signoria si impone. Chi terrà le redini? I migliori indizi ci avrebbero ingannato, non ammettendo che la nuova autorità di un nobilitato spettacolo artistico provenga dalla Germania. Lo spirito non muore e la fine non è ancora avvenuta. La mente umana dopo la giornata lavorativa richiede serene feste serali, come no: purché lo spettacolo sia spiritoso e il piacere nobile. Bellezza e verità sono le eterne colonne di tutti i diritti e di ogni degno piacere. Lo spettacolo dell'opera non le escludano (Gottfried Wilhelm Finck, *Oper, ad vocem in Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1837).¹⁹¹

Ma il processo fu parallelo, tanto che sul fronte opposto Carpani non si accontentava di giocare in difesa, ma osava proiettarsi al contrattacco, derivando la propria convinzione dal sentirsi garantito dal saldo (ma ancora per poco) potere imperiale impegnato a fermare la storia.

Qualora il signor Kandler od altri poco Italiani e non molti di numero non fossero del nostro sentimento; noi siano, e il sole della verità e della sperienza gli abbaglierà tanto, che dovranno serrar gli occhi, o darsi per vinti, e ne godranno eglino stessi. La più bella delle vendette è

¹⁸⁹ Cit. in JOHN DEATHRIDGE, *The Invention of German Music, c. 1800*, in *Unity and Diversity in European Culture c. 1800*, ed. by Tim Blanning and Hagen Schulze, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 53-54.

¹⁹⁰ MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der «Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung»*, in *Le parole della musica*, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a c. di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 195-226: 222-223.

¹⁹¹ Cit. in JACOBSHAGEN, *Schmetterling und Adler* cit., p. 169.

quella di spegnere nel cuor del nemico l'avversione che ci porta, e destarvi al contrario vaghezza ed amore di ciò ch'ei combatteva.¹⁹²

Il seme dell'incompatibilità tra i due mondi musicali a quel punto era ben concimato, allargando il fossato che li divideva e additando al ludibrio gli artisti sempre più rari che, in ossequio a un'ereditata tradizione, non si allineavano alla scelta di campo, come fu il caso di Otto Nicolai autore di opere su libretto italiano per i teatri di Torino, Milano e Trieste, incappato negli implacabili distinguo di Schumann:

Questo compositore è stato molto attaccato per le sue simpatie italiane; non sappiamo niente delle opere teatrali da lui scritte in Italia, ma in questa *Sonata* [op. 27] di buon sangue tedesco [gutes deutsches Blut] ne scorre a sufficienza. O che abbia tanto potere sulla sua penna da poter scrivere oggi in stile italiano e domani in un altro stile? Sarebbe una capacità assai pericolosa, un'abilità di cui già Meyerbeer è caduto vittima.¹⁹³

Se l'affermazione di un'identità borghese si manifestò nella rivendicazione di una scelta nazionale, ne derivò il rafforzamento dei particolarismi facilmente inclini a sottolineare ciò che divide da ciò che unisce, per non dire all'egemonia.¹⁹⁴ Con ciò era gettata la premessa che vide la musica diventare un fattore non trascurabile nel processo di crescita dei nazionalismi in Europa, potenzialmente un linguaggio in grado di allargare le prospettive estetiche, in realtà per oltre un secolo agente come strumento che, oltre a far prendere coscienza e riflettere sull'eredità identitaria delle varie tradizioni, alimentò non solo confronti proficui ma anche chiusure e contrapposizioni a volte improduttive per non dire deleterie quando sfociavano in atteggiamenti di vera e propria autarchia culturale. Isolata in verità si sarebbe elevata la voce di Giuseppe Mazzini il quale, nella *Filosofia della musica* (1835), al di là del fatto di ripercorrere i luoghi comuni della musica italiana «in sommo grado melodica» e della musica tedesca «armonica in sommo grado», se nella prima vedeva il profilarsi incontrastato dell'«individualità» («L'io v'è re: re despota e solo. S'abbandona a tutti i capricci; segue l'arbitrio di una volontà che non ha contrasto: va dove può e dove spronano i desideri»),¹⁹⁵ mentre la secon-

¹⁹² CARPANI, *Le Rossiniane* cit., p. 105; anche in *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi* cit., p. 424.

¹⁹³ SCHUMANN, *Gli scritti critici* cit., II, p. 947.

¹⁹⁴ GUNILLA BUDDE, *Stellvertreterkriege. Politik mit Musik des deutschen und englischen Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert*, «Journal of Modern European History», v/1, 2007, pp. 95-118: 116-117.

¹⁹⁵ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, a c. di Marcello De Angelis, Firenze, Guaraldi, 1977, p. 51.

da gli appariva come la rappresentazione dell'«*idea*, ma senza l'*individualità* che traduca il pensiero in azione» («V'è Dio senza l'uomo»),¹⁹⁶ riusciva comunque ad immaginare una prospettiva in cui l'una e l'altra tradizione si incontrassero per generare un'espressione unificatrice, irrobustita dall'energia delle diverse componenti nel superamento della condizione di parzialità e di imperfezione in cui ambedue giacevano, ai fini di un risultato di potente valore morale. A formulare una simile concezione sarebbe pervenuto Franz Brendel opponendo la musica dell'Italia cattolica, dell'individuo uniformato e sottomesso all'autorità della chiesa (privato della propria indipendenza), a quella della Germania protestante, fondata nella realtà dell'individuo autodeterminato che porta il mondo dentro di sé: «Là risuona la musica che discende dal cielo, qui essa ascende dalla terra al cielo come canto di popolo». Sennonché – mentre il successore di Schumann alla direzione della «*Neue Zeitschrift für Musik*», in virtù della capacità di sussumere l'*individualità* degli altri popoli elevandosi allo stadio dell'«universalità», avrebbe prospettato alla Germania il compito di superare le differenziazioni in una «*Weltmusik*» recante l'impronta dominante del modello germanico – il filosofo italiano mirava utopicamente a una sintesi paritaria:¹⁹⁷

E la musica che noi presentiamo, la musica europea non s'avrà se non quando le due, fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale – se non quando, affratellati nella coscienza dell'unità, i due elementi che formano in oggi due mondi, si riuniranno ad animarne uno solo; e la santità della fede che distingue la scuola germanica benedirà la potenza d'azione che freme nella scuola italiana, e l'espressione musicale riassumerà i due termini fondamentali: l'*individualità* e il pensiero dell'universo, – Dio e l'uomo.¹⁹⁸

Messaggio isolato che trovava eco qualche anno dopo in Giacinto Battaglia, il quale, oltre a far risalire audacemente alla generazione di Alessandro Scarlatti il debito della musica italiana nei confronti di quella oltremontana, giungeva convinto a preconizzare lo stesso obiettivo. Rivolgendosi alla categoria degli impresari adagiati sulla convenzione, auspicava l'avvento di qualche coraggioso operatore,

[...] il quale si proponga di farci comprendere nei modi più convenienti le migliori Opere dei sommi capiscuola stranieri, di farci giudici imparziali delle bellezze e dei difetti di una scuola melodrammatica contro la quale molti di noi hanno gridato anatema fino al presente senza

¹⁹⁶ Ivi, p. 56.

¹⁹⁷ FRANZ BRENDEL, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Verlag Heinrich Matthes, 1852, pp. 125-131.

¹⁹⁸ MAZZINI, *Filosofia della musica* cit., p. 58.

avere mai potuto apprezzarla al giusto suo valore, senza essersi mai data sul serio la briga di ponderare se le nostre antipatie, anziché da giuste ragioni, provenivano da una riprovevole vanità nazionale, da un gretto spirito di esclusione e di privilegio.¹⁹⁹

E, rivolgendosi ai compositori «bramosi del vero e intelligente progresso della melodrammatica italiana», osava dispensare il consiglio

[...] che senza rinunziare alle ineffabili attrattive di quel bello che costituisce il tipo proprio e speciale della nostra scuola, volgano il pensiero a far sì che arricchita dei caratteri estetici, ond'è distinto lo stile dei sommi maestri or nominati, ella si vesta di nuovi e più originali pregi, sicché possa dirsi che le due scuole coll'affrattarsì hanno messe in comune, e non paralizzate, le reciproche loro forze, e ciò nell'intento di addurre alla sua maggior perfezione quel genere grandioso di musica teatrale di cui ci venne offerto il primo splendido modello nel più immaginoso fra i poemi melodrammatici di tutti i tempi, il *Guglielmo Tell* di Rossini.²⁰⁰

Rare comunque furono le personalità in grado di comprendere la portata di tali riflessioni. Non sapremmo indicarne al di là di Abramo Basevi, nell'individuazione dell'«eclettismo Italo-Germanico» inteso come «avviamento dell'arte moderna» indicato in Meyerbeer,²⁰¹ e di Nicola Marselli, il quale riconosceva lo stadio risolutore in Meyerbeer e in Verdi («Essi tendonsi la mano, poiché nell'uno la Musica drammatica è venuta all'altezza maggiore che in Italia fosse mai, e nell'altro v'ha più melodia di quel che comporti la Scuola alemanna»).²⁰² Per il resto negli anni dell'Unità fino alla Prima guerra mondiale e oltre prevarrà l'unilateralità del senso di superiorità di un patrimonio estetico sempre più esaltato in termini nazionalistici.²⁰³

Nemmeno Wagner con tutta la carica ideale della sua visione universalistica si sarebbe spinto fino ad ipotizzare una «musica europea» che non fosse intesa come predominio di una concezione nazionale sulle altre ma come una sintesi raggiunta a livello di parità delle proprie componenti. Persino Schönberg, il cui verbo dode-

¹⁹⁹ GIACINTO BATTAGLIA, *Una quistione musicale per proemio a molte altre*, «Rivista europea», III, 1840, 1, pp. 68-77: 72-73.

²⁰⁰ Ivi, p. 76. Toccato nel vivo, gli arriverà la replica di Giovanni Pacini (*Sulla originalità della musica melodrammatica italiana del secolo XVIII*, Lucca, Tipografia Bertini, 1841).

²⁰¹ ABRAMO BASEVI, *L'Italia e la musica*, «Gazzetta Musicale di Firenze», III, 20, 25 ottobre 1855, pp. 77-78. Si veda PICCARDI, *Ossessione dell'italianità* cit., pp. 32-34.

²⁰² NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica*, Napoli, Alberto Dietken, 1859, p. 101. Si veda PICCARDI, *Ossessione dell'italianità* cit., pp. 35-36.

²⁰³ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio veneto» (Atti del Convegno «Lombardia e Veneto tra dominazione austriaca e unione italiana», Milano-Venezia-Verona, settembre-ottobre 2011), CXLIV, 2013, pp. 45-64: 52.

cafonico dopo l'ultima guerra mondiale attraverso l'esperienza della generazione formatasi a Darmstadt si impose come lingua franca della musica contemporanea, in uno scritto del 1931 (*Musica nazionale*) poteva affermare:

È [...] dunque curioso come nessuno abbia ancora notato che la mia musica, nata su terra tedesca senza influssi esteri, è un'arte che, nel suo efficace contrapporsi alle aspirazioni egemoniche dei latini e degli slavi, è scaturita totalmente dalle tradizioni della musica tedesca [...]. I miei maestri sono stati in prima linea Bach e Mozart, e poi Beethoven, Brahms e Wagner.²⁰⁴

Per arrivare a un condividere un orizzonte comune fu quindi necessaria una lunga maturazione e un'elaborazione giunta al fine solo in tempi recenti, con l'esaurimento della forza propulsiva delle ragioni politiche e culturali che pesarono al punto da concorrere al sorgere dei conflitti devastanti tra le nazioni che ben conosciamo.²⁰⁵

²⁰⁴ ARNOLD SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a c. di Ivan Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, p. 106. Nel 1928, in uno scritto ancor più programmatico in questo senso e sfidando l'antisemitismo e le accuse di degenerazione cosmopolitica al suo sistema compositivo che già avevano preso piede negli ambienti di destra (*Io e l'egemonia tedesca*), così egli aveva già argomentato: «Se qualcuno in Germania avesse un briciole di comprendonio, dovrebbe capire che la lotta contro di me non rappresenta né più né meno che l'intenzione di fare a pezzi l'egemonia tedesca in musica. Infatti, che cos'altro significa il rifiuto di tutti i "grandi del passato", che quasi senza eccezioni significative sono tedeschi? Quindi, i tedeschi dovrebbero sostenermi. Perché soltanto grazie a me, che ho prodotto qualcosa di autonomo che finora nessuna nazione ha saputo superare, l'egemonia della musica tedesca è assicurata ancora almeno per questa generazione» (ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a c. di Anna Maria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 451).

²⁰⁵ «Nelle diverse tendenze d'avanguardia fra i musicisti italiani di quegli anni, l'elemento comune era il voltare le spalle alla tradizione patria: malgrado i legami iniziali, anche scolastici, di Berio con Ghedini e Dallapiccola, di Maderna e Nono con Malipiero, di Aldo Clementi con Petrassi, di Bussotti con Dallapiccola, chi intorno al 1945 è sui vent'anni trova fuori d'Italia i suoi territori di cultura e di scoperta; l'età del fascismo ha lasciato in eredità ai giovani musicisti più svegli una sazietà dell'Italia; non c'è più tradizione locale che tenga di fronte all'esempio di figure europee come Webern o statunitensi come Cage, al richiamo di cattedrali del Nuovo, come Darmstadt e altri centri deputati». GIORGIO PESTELLI, *Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive/New Perspectives*, a c. di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012 («Chigiana», 48), pp. 17-33: 18.

Biographical Notes

ELINA G. HAMILTON is Assistant Professor at the Boston Conservatory at Berklee. She holds a Ph.D. and M.A. in musicology from Bangor University (Wales) and a B.M. in Piano Performance from Portland State University. She has written and presents research on English music theory, the role of music patronesses, and music in Japan.

STEFANO CAMPAGNOLO is manager at the Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities. He holds a Ph.D. in musical philology and has published several studies on the Trecento Italian music and on the sixteenth-century madrigal. Collaborates with the *Centro studi per l'Ars nova italiana* in Certaldo (Florence).

ALDO ROMA obtained his Ph.D. in Music and Performing Arts at Sapienza Uni-

versity of Rome. He was a postdoctoral research fellow at the Amsterdam School for Cultural Analysis of Universiteit van Amsterdam. He is a researcher at the École française de Rome within the ERC project *PerformArt*. His main interests are the history, the historiography and the philology of theatre, with particular attention to college theatre and baroque opera, issues related to contemporary opera stage direction, and the theatre of Italian Deaf community.

WARREN KIRKENDALE – first Canadian music historian, Dr. phil. Vienna, Dr. h.c. and honorary prof. Pavia, Accademico Filarmonico h.c. Bologna – is author of *Fuge und Fugato in der Kammermusik*, *L'Aria di Fiorenza*, *The Court Musicians in Florence*, *Emilio de' Cavalieri*, and with his wife Ursula, *Music and Meaning*, *Hesiod's Theogony as Source of the Iconological Pro-*

gram of Giorgione's 'Tempesta' and ca. 80 articles. As prof. ordinarius emeritus of the University of Regensburg, he resides in Rome since 1992.

CARLO PICCARDI graduated from the University of Fribourg (Switzerland). From 1968 to 2004 he carried out his activity at the Radiotelevisione della Svizzera Italiana. He is part of the editorial board of the journals «Musica/Realtà» and, from 2004 to 2011, of «AAA - TAC (Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communications)». He has published several essays focusing on authors and aspects of music of the nineteenth and twentieth century, and on radio and film music.

GIANMARIO BORIO is Professor of Musicology at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the Pavia University and Director of the Institute of Music at the Fondazione Giorgio Cini, Venice. In 2013 he was Distinguished Visiting Professor Compagnia di San Paolo at the Italian Academy for Advanced Studies in America (Columbia University, New York). In 1999 he was awarded the Dent Medal by the Royal Musical Association. He is a member of the Academia Europaea and corresponding member of the American Musicological Society. His publications deal with several aspects of the music of the twentieth century (theory and aesthetics, political background, the audiovisual experience), with the history of musical concepts and the theory of musical form.

Abstracts

ELINA G. HAMILTON

Philippe de Vitry in England: Musical Quotations in the Quatuor principalia and the Gratissima Tenors

The music treatise *Quatuor principalia*, compiled in England during the first half of the fourteenth-century, is known to us through eight manuscripts, making it one of the most widely circulated treatises in late-medieval England. Unlike other English treatises of the time, this treatise incorporates a high number of contemporary theoretical ideas and musical examples from continental Europe. Of particular interest to modern scholarship is the mention of Philippe de Vitry as composer of two motets, *Cum statua/Hugo* and *Vos quid admiramini/Gratissima*. The use of Vitry's motets as examples, specifically to explain a still new notational device called the *punctus*, suggests author who

was confident that his English readers knew this music well. *Gratissima* is found in Durham, Cathedral Library, C.I.20 while *Hugo* is not extant in any manuscript from England. Further investigation reveals that there are multiple versions of *Gratissima* tenors, making a clear understanding of the passage in *Quatuor principalia* a more complex matter. This paper takes as a starting point the quotations from *Quatuor principalia* to provide a musical perspective that considers the readers of its text within England before suggesting that perhaps these motets were also known by their tenors alone. A study of the text of the motet *O vos omnes/Locus iste* (also found in the Durham manuscript) suggests reasons to attribute the piece to Vitry, and hints at further possible connections among English musicians, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, and Jehan de Mote.

STEFANO CAMPAGNOLO

Il Frammento Brescia 5 e le relazioni di copista tra i codici fiorentini dell'Ars nova

A new Trecento fragment has recently been found in the Queriniana Library (Brescia 5). The fragment consists of two small format parchment folios, containing two Landini's ballatas (*Per la belleça che mie donn'adorna*, only cantus, and *Gientil aspecto in cui la mente mia*, only tenor), the final portion of the troped *Gloria Qui sonitu melodie* (only contratenor and tenor), and the famous ballad by Machaut *De petit peu* (complete in the three voices version for cantus, tenor and contratenor). Two copyists worked on the fragment: Landini's ballatas and the troped *Gloria* were written by the same scribe who set down the FC fragment (Florence) and the first two folios of the London codex (Lo); Machaut's was written by the same 'B' copyist in John Nádas study of the Pit codex (Paris). Following a codicological analysis, it is possible to speculate that the fragment derives from the same manuscript as the FC fragment, probably a Tuscany source compiled around the first decade of the 15th century. Moreover, according to the possession notes, we can assume that the book containing Brescia 5 belonged to Orazio Prosperi, a 16th century Florentine humanist close to Benedetto Varchi and the Medici family during the half of the 16th century, on the occasion of the marriage between Isabella Medici and Paolo Giordano Orsini. Another erased annotation on the fragment seems to quote a 'San Lorenzo', maybe the important Florentine church. The FC-Brescia 5 manuscript, connecting the works of many

scribes, puts together a large amount of the Florentine-Tuscany sources, so that we might draw a new map of the Florentine ars nova. Many similarities emerge from the manuscript: the presence of sacred music, the mention of Paolo da Firenze, the text alterations in Lo and the erased attributions in Pit, and others, including the special bond with the church of San Lorenzo, which can be considered as a prominent musical center as well as a potential scriptorium.

ALDO ROMA

San Bonifazio in Lombardia: migrazioni testuali rospigliosiane alla fine del Seicento

During the 1638 Roman Carnival, at Palazzo della Cancelleria, Cardinal *nepote* Francesco Barberini sponsored the performance of *San Bonifazio*, a hagiographic opera composed by Virgilio Mazzocchi on a libretto by Giulio Rospigliosi – alias the future Pope Clement IX. According to the available sources, before being apparently forgotten, the opera was staged again other at least three times. Although its text is transmitted by a considerable number of manuscript witnesses (only one copy of the score, at least twenty-four copies of the libretto), this *melodramma* has been deemed to be of a minor importance in the history of seventeenth-century opera. An interesting aspect that has been addressed only incidentally is the circulation of Rospigliosi's librettos out of their original context. In particular, after its last performance, *San Bonifazio* is cited in December 1666 in a letter to Cardinal Giberto Borromeo by his brother Vitaliano, who was looking for Roman

compositions to be performed at the family palace at Isola Bella. This article discusses further evidences of Rospigliosi's fame in Lombardy through the analysis of an unknown textual correspondence between the lyrics of *San Bonifazio* and a motet, a cantata and a dialogue for two voices composed by Francesco Spagnoli known as Rusca (1634-1704).

WARREN KIRKENDALE

*On a Salve Regina and the Oratorio
Maddalena ai piedi di Cristo by Antonio
Caldara: A Second Essay on Attributions*

The study is a continuation of three other articles on Antonio Caldara which I published in this journal. The first, of 2010, traced from the beginning the long history and liturgical use of the *Salve Regina*, with a first exhaustive bibliography and an introduction to a *Salve* attributed to Caldara, which I had published for the first time. In the article of 2012 I confronted the attribution of this excellent composition, for which no autograph exists, arriving at the conclusion that it is by Caldara. An article published by Herbert Seifert in 2017, contesting the attribution to Caldara with questionable methods, stimulated me not only to defend Caldara once more with this article of 2018, but also to continue the discussion of the many different methods necessary for research on attributions, which could be useful also to scholars not occupied with Caldara. The two articles, of 2012 and 2018 are to be considered as a unit, the second as a continuation of the first.

CARLO PICCARDI

Italiani e oltremontani. Stazioni di una disputa negli anni della Restaurazione

Italy has dominated the field of music far more than any other artistic discipline. The nationalistic feelings that emerged with the rise of nation-states and the resulting definition of identity led to an increasingly problematic reception of Italian music in Europe. The contrast between Italian and German music became more and more evident in the early decades of the nineteenth century. Particularly in the field of opera, the Italian model was considered as an extension of the *ancien régime* and, charged with political significance, continued to prevail throughout the Restoration (especially with regard to the reception of Rossini's operas in Vienna). Giuseppe Carpani is one of the most striking examples. Composers and theorists on the Italian side lived through these developments mostly in the sense of reasserting their lost primacy. On the German side, this process of polarisation often led to expressions of open hostility (as in the writings of Weber, Schumann, Finck, and Brendel). In the light of Giuseppe Mazzini's idea of an European music, very few scholars – such as Battaglia, Basevi, and Marselli – could overcome the commonplace that saw Italian music as a manifestation of sensuality as compared to the spirituality of its German counterpart, and were able to foresee a synthesis of the two concepts.

GIANMARIO BORIO

The Symbolic System of East of Eden.

*Analytic Observations on Elia Kazan's Film
with Music by Leonard Rosenman*

Elia Kazan's film *East of Eden* offers a unique reading of the most salient themes from John Steinbeck's novel. The audiovisual text and its communicative force are defined to no small degree by the music written by Leonard Rosenman, who interacted with the director after having agreed with him on the dramaturgical layout. A study of the sources conserved in the Kazan and Rosenman archives allows the crucial moments of this collaboration to be reconstructed, and provides further indicators for comprehending the

audiovisual structures. Rosenman composed a series of separate pieces, each reflecting the emotional and dramatic content of the episode in which the music has to appear, producing reciprocal relations between music and drama. The sonorous components are activated and reconfigured in line with the drama's evolution, using techniques whose origins lie in Alban Berg's operas. The music plays an active role during crucial moments of the plot, specifies the emotional states of the film's characters, creates long-term relations, allows conflicts to emerge and, above all, displays great refinement in the way it articulates the dialectics between good and evil that lies at the foundation of the novel and the film.

Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Studi Musicali Online

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

studimusicali.santacecilia.it/ANSC-SM/

ENGLISH - BIBLIOMEDIATECA TUA

SANTACECILIA.IT
STUDI MUSICALI ONLINE

home ricerca estesa sfoglia per annate per gli autori info e contatti inserisci ip lista ip

LA RIVISTA

Benvenuti in Studi Musicali

Studi Musicali è dal 1972 la rivista di studi musicologici dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha cadenza semestrale e circolazione internazionale. È stata fondata e direttamente editata dalle Pontificie Accademie di tutta il mondo. Fondata anche all'impresa di Guido e Giorgio Garci che la direse per i primi anni, la rivista è stata diretta successivamente da Nino Perrotta, e attualmente da Agostino Zilino. Fino al 2009 è stata edita da L. S. Olschki di Firenze. Dal 2010 si è inaugurata la Nuova serie, pubblicata direttamente dall'Accademia. Sono online, a disposizione degli abbonati, tutte le annate indicizzate dalla I, n. 1 (1972) fino all'ultimo numero pubblicato.

RICERCA NEGLI ARCHIVI DI STUDI MUSICALI

CERCA

SANTACECILIA.IT

RICERCA ESTESA

PARTNER

IBM

ARCUUS

Note Archivio

MUSA
MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA . AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA . VIALE DE COUBERTIN , 00196 ROMA . T +39 06 80242501 . PARTITA IVA 05662271005

© 2009 ANSC - TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI . CREDITS . POLICY DEL SITO

STUDI MUSICALI ONLINE

Il portale della rivista Studi Musicali 1972-2018

A 46 anni dalla fondazione della rivista sono disponibili online per gli abbonati tutti i numeri digitalizzati e indicizzati insieme a:

informazioni per gli autori
norme editoriali
informazioni per gli abbonati

www.studimusicali.it

Giovanni Sgambati: musicista dell'avvenire o epigono romantico?

a cura di Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini

Giovanni Sgambati (1841-1914), pianista, direttore d'orchestra e compositore, svolse una fervida e meritoria attività per un rinnovamento della vita musicale romana e poi italiana, promuovendo l'interesse per la musica strumentale, sinfonica e da camera e contribuendo in modo decisivo e originale a far conoscere la musica d'oltralpe. Ragazzo prodigo, fu allievo di Liszt e legato da amicizia e stima a Richard Wagner, grazie al quale pubblicò le sue prime composizioni. Accademico ceciliano e filarmónico, con Ettore Pinelli gettò le basi per l'istituzione del Liceo musicale, la Società orchestrale romana e il "Quintetto della Regina". Pianista acclamatissimo, svolse la propria attività concertistica a Roma – per lo più nei salotti nobiliari della comunità straniera di stanza nella capitale – e all'estero, soprattutto in Inghilterra dove ebbe accoglienze trionfali.

Il volume – al quale hanno contribuito alcuni fra i maggiori studiosi della musica del secondo Ottocento – prende spunto dai materiali del convegno, ai quali aggiunge documenti inediti, appendici e nuovi saggi critici.



L'Arte Armonica Serie III
Studi e testi, 16
670 pagine (48 a colori), 2018

ISBN: 978-88-95341-96-5
Prezzo: 50,00€



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

1937 : 2010

Dagli archivi : From the archives

Cofanetto di 8 CD a tiratura limitata



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per la prima volta ha realizzato una raccolta di compact disc dedicata alla storia della propria Orchestra sinfonica, in occasione dei cento anni della sua fondazione.

I CD contengono rare registrazioni dal vivo, insieme ad alcuni recuperi di registrazioni storiche con direttori come De Sabata, Cantelli, Giulini, Barbirolli, Willy Ferrero, Markevitch.

prezzo 56,00 euro + spese di spedizione • acquistabile online www.santacecilia.it
oppure presso il Museo degli Strumenti Musicali • presso la Bibliomediateca
e il punto vendita dei programmi di sala (durante i concerti serali) dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia • Auditorium Parco della Musica di Roma

Piano completo dell'opera su: www.santacecilia.it/dagliarchivi

Dagli archivi: From the archives, 1

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Georges Prêtre

Prêtre dirige Beethoven, Sinfonie n. 2 e n. 3 "Eroica"

Dal vivo: settembre 2007

CD audio - Accademia Nazionale di Santa

Cecilia - Tobi Records, 2013

Prezzo: 15,00€

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in Re op. 36

Sinfonia n. 3 in Mib op. 55 "Eroica"



12, 13/Settembre/2007

Registrazione effettuata dal vivo

Dagli archivi: From the archives

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Georges Prêtre



TBRCDD0021-2

Acquistabile online all'indirizzo: <http://bibliomediateca.santacecilia.it>
("Pubblicazioni/CD-DVD") o scrivendo a: editoria@santaceccofanettoilia.it
oppure presso i punti vendita del Museo e della Bibliomediateca dell'Accade-
mia di Santa Cecilia al Parco della Musica, Largo Luciano Berio, 00196, Roma.

Finito di stampare da Gaspodini Arti Grafiche, agosto 2018