



Roland Pfeiffer / Christoph Flamm (Hrsg.):

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche

Schriftenreihe *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* Band 50 (2013)

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom

Copyright



Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat der Creative Commons-Lizenz Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung (CC BY-NC-ND 4.0) unterliegt. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Den Text der Lizenz erreichen Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 50

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte

Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche

Herausgegeben von Roland Pfeiffer
und Christoph Flamm



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel
(Montage © Lars Jolig, Berlin)
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2136-7

Inhalt

Vorwort <i>Roland Pfeiffer und Christoph Flamm</i>	7
Interregnum. Kompositionspraxis, Gesangskultur und stilistische Identität in der italienischen Oper um 1800	
Interregno. Prassi compositiva, cultura vocale e identità stilistica dell'opera italiana sulla soglia dell'Ottocento	
»In quest'ultimo istante riconoscimi«. Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800 <i>Anke Charton</i>	11
Il coro operistico e il concetto di ›patria‹ tra Rivoluzione ed età napoleonica <i>Lorenzo Mattei</i>	28
Merkmale der Melodiegestaltung in Auftrittsarien für Tenor-Partien um 1800 <i>Roland Pfeiffer</i>	39
Esempi di influenza francese sull'opera comica italiana del Primo Ottocento. Due atti unici di Giovanni Simone Mayr <i>Francesco Blanchetti</i>	66
I furori di Ecuba. L'opera seria italiana alla prova della tragedia <i>Paolo Russo</i>	82
Una »querelle des anciens et des modernes« nella Roma napoleonica con qualche nota sul »Baldovino« di Jacopo Ferretti e Nicola Zingarelli <i>Daniele Carnini</i>	104
I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento <i>Marco Beghelli</i>	121
»Bel canto« and cultural exchange. Italian vocal techniques in London 1790–1825 <i>Susan Rutherford</i>	133

Wandel und Kontinuität in der italienischen Musik der 1940er-Jahre**Cambiamento e continuità nella musica italiana degli anni Quaranta**

Italienische Musik in den 1940er-Jahren

Christoph Flamm

149

Compositori e funzionari. Una riflessione sulla politica fascista del consenso

Roberto Illiano – Massimiliano Sala

159

Il Casella »neoclassico« e la »vera tradizione« italiana tra progresso e regresso

Simone Ciolfi

176

Gli anni Quaranta di Luigi Dallapiccola tra ricostruzione ed espressione
e la genesi di »Rencesvals«. Note di carteggio inedito*Luca Sala*

187

Anni di guerra, tempo d'esilio. La musica di Ennio Porrino nell'Italia tra
la fine della monarchia e l'avvento della Repubblica Italiana*Myriam Quaquero*

213

Dogmen, Polemiken, Konversionen. Aspekte der Zwölftonmusik in Italien
in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre*Stefan König*

231

Personenregister

252

Vorwort

Der vorliegende 50. Band der Reihe *Analecta musicologica* behandelt zwei verschiedene Perioden der italienischen Musikgeschichte, die zwar gut eineinhalb Jahrhunderte auseinander liegen, aber durch die grundlegende Wahrnehmung geeint sind, dass es sich um Zeiten der Veränderung handelt. Die meisten der vorliegenden Beiträge gehen auf die internationale Tagung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 2010 zurück, die zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Musikhistorischen Abteilung am Deutschen Historischen Institut in Rom unter dem Motto »Mobilität und musicalischer Wandel« veranstaltet wurde. Wo der Wandel zu dominieren scheint, mag der Begriff »Umbuchzeit« gerechtfertigt sein, auch wenn dieser in der Wissenschaft schon einer gewissen Inflation unterliegt. Da aber geschichtliche Umbrüche nicht immer abrupt und vollständig stattfinden, sondern offene oder verdeckte Kontinuitäten in sich bergen, ist eine multiperspektivische Betrachtung unabdingbar, wie sie der Band bietet und wie sie auch das Umschlagbild andeuten möchte.

Der erste Teil des Bandes befasst sich mit verschiedenen Aspekten der italienischen Oper um 1800. Der Rossini-Biograph Stendhal bezeichnete diese Jahre als »Interregnum«, und auch andere Beobachter des Ottocento haben sie in ähnlicher Weise als Zeit des Übergangs wahrgenommen. Aber wie berechtigt sind derartige Bewertungen? Wie wichtig ist diese Zeit überhaupt für die stilistische Entwicklung der Oper? Welche Namen steuern zu ihrer Entwicklung Bedeutendes bei? Obwohl diesem Themenfeld in der Forschung wachsende Bedeutung widerfährt, fehlt bislang eine umfassende Bewertung des Zeitabschnitts und seiner musikgeschichtlichen Relevanz. Die Texte dieses ersten Bandteils sollen Kenntnisse erweitern und zu neuen Diskussionen anregen, auch mit Blick auf neue Forschungsfelder. Das inhaltliche Spektrum umfasst sowohl werkanalytische Studien als auch solche, die sich dem Musikschrifttum der Zeit oder Fragen des Sängerwesens widmen. Eine ganz ähnliche Zielsetzung hatte bereits das Round Table »Sängerkarrieren, musikbezogenes Schrifttum und kompositorische Praxis in der italienischen Oper des ›Interregnums‹ (1790–1820)«, welches im Rahmen der oben erwähnten Tagung im November 2010 in Rom stattfand. Ergänzt werden diese Beiträge durch unabhängig entstandene Forschungsarbeiten sowie solche, die beim Round Table »The Italian opera between 1790 and 1820 and its relation to national and European identity« während des 19th Congress of the International Musicological Society (IMS) im Juli 2012 ebenfalls in Rom vorgestellt wurden.

Die Aufsätze in der zweiten Hälfte des Bandes sind aus dem Round Table »*La musica italiana degli anni Quaranta*« hervorgegangen, das gleichermaßen Bestandteil der internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung 2010 in Rom war. Unser Bild von der italienischen Musik der 1940er-Jahre wird dominiert von den politischen Ereignissen und dem gleichsam kollektiven Stilwandel vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie, aber nur sehr wenige Komponisten beziehungsweise Werke dieser Jahre können als wirklich bekannt gelten. Wie aber verhält es sich mit der Vielzahl weiterer Persönlichkeiten, die in der Spätphase des Fascismo und vor dem Durchbruch der Zwölftontechnik in der italienischen Musik aktiv waren: Fügen sie sich in dieses schematische Bild des Stilwandels nahtlos ein oder erweitern und korrigieren sie es? Inwiefern stehen die kompositionstechnischen und ästhetischen Entwicklungen dieses Jahrzehnts überhaupt in Verbindung mit den geschichtlichen Erfahrungen von Diktatur, Krieg und demokratischem Neuanfang? Derartige Fragestellungen sollen mit den vorliegenden Beiträgen aufgegriffen und vertieft werden. Vor dem Hintergrund sich wandelnder Diskurse der Musikhistoriographie wird auf bekannte Figuren ein neuer Blick gerichtet und zugleich die offene oder latente Politisierung der Geschichtsbilder – sowohl durch die Protagonisten selbst als auch durch die Musikhistoriker – entschiedener als bisher zur Diskussion gestellt.

Allen Referenten sei an dieser Stelle herzlich für die Bereitschaft gedankt, ihre Vorträge für den Druck zu überarbeiten. Cecilia Meluzzi und Kara Rick sind wir für ihre kompetente und geduldige Hilfe in sprachlichen und formalen Fragen sehr verbunden. Der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und ihrem Leiter Dr. Markus Engelhardt danken wir für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Analecta musicologica*.

Rom / Klagenfurt, im Sommer 2013

Roland Pfeiffer

Christoph Flamm

**Interregnum. Kompositionspraxis,
Gesangskultur und stilistische Identität
in der italienischen Oper um 1800**

**Interregno. Prassi compositiva, cultura
vocale e identità stilistica dell'opera
italiana sulla soglia dell'Ottocento**

»In quest'ultimo istante riconoscimi«

Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800

Anke Charton

»Diese Pflanzschulen, welche ehemals so große Virtuosen gezogen haben, scheinen jetzt ziemlich arm an Genie zu seyn.¹ Charles Burney ist 1770 in Neapel unbbeeindruckt von den 16 Gesangskastraten,² die am Conservatorio Sant'Onofrio in Ausbildung stehen. Diese Eleven – ein Viertel aller Auszubildenden zum Zeitpunkt seines Besuchs³ – sind für Burney Teil einer Gesangstradition, der er in Neapel nachspürt. Und obwohl er diese Tradition noch nicht als vergangen empfindet,⁴ zeichnen seine Nachforschungen ein anderes Bild: Die Kastration wird bereits als »wider die Natur« moralisch verurteilt,⁵ es »steht die Todesstrafe darauf, wenn jemand die Operation verrichtet, und der Bann, wenn man darum weiß«,⁶ und die Kastration selbst ist mit einer Aura der Vertuschung umgeben,⁷ was früheren Quellen, wie beispielsweise den bei Rosselli dokumentierten Verträgen,⁸ widerspricht.

¹ Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, S. 231 f.

² Ebd., S. 254.

³ Ebd., S. 225: »Sant'Onofrio, La Pietà und Santa Maria di Loretto [...]. Die Zahl der Schüler in dem ersten belaufe sich etwa auf neunzig, in dem zweyten auf hundert und zwanzig, und in dem dritten auf zweyhundert.«

⁴ Vgl. ebd., S. 232: »Jedoch so wie diese Institute, gleich andern der Veränderung unterworfen sind, so werden sie doch vielleicht, nachdem sie einige Zeit ermattet liegen, gleich ihrem Nachbar dem Vesuv, in ein neues Feuer ausbrechen.«

⁵ Ebd., S. 226.

⁶ Ebd., S. 227.

⁷ Vgl. ebd., S. 226: »Eine solche Operation ist freylich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze als sie wider die Natur ist; und die Italiäner schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben.«

⁸ Vgl. John Rosselli, *The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta musicologica* 60 (1988), S. 143–179: 152f. Rosselli erwähnt auch ein Beispiel von 1773 (S. 153), das deutlich macht, dass die bei Burney dokumentierte Ächtung 1770 noch keinesfalls in Stein gemeißelt war.

Trotzdem sind die Kastraten auch 1770 noch ein selbstverständlicher Teil der italienischen Musiklandschaft – nicht zuletzt vertreten durch die Gesangsschüler, die Burney bei seinem Besuch des Conservatorio Sant’Onofrio in Neapel selbst kennenlernt. Ihre Ära hatte jedoch 1770 ihren Zenit bereits überschritten: In dem Maße, in dem Veränderungen der sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse im Laufe des 18. Jahrhunderts neue Ideen von Identität und Natur hervorbrachten, verloren die Kastraten ihre Legitimation. In der von Burney skizzierten Ablehnung drückt sich ein verändertes kulturelles Verständnis von Körper und Selbst aus, das sich juristisch allerdings erst konsequent in Napoleons Code civil von 1804 widerspiegelt, der auch in den französisch regierten Gebieten Italiens galt. Zu diesem Zeitpunkt aber waren die Kastraten auf der Opernbühne bereits zur Ausnahmeerscheinung geworden. Während andere Länder im Zuge nationalideologischer Bestrebungen versuchten, sich von den als spezifisch italienisch begriffenen Kastraten und der mit ihnen verknüpften Tradition der Opera seria abzugrenzen,⁹ vollzog sich die Suche nach neuen Impulsen in Italien innerhalb des Genres und wandte sich dabei nicht von der etablierten Stimmästhetik des Primo uomo ab: Die von den Kastraten besetzte Rollensphäre fiel in die Hände der Contralti musici, die dann die Fahne allmählich an den Tenor der romantischen Oper weiterreichten. Die komplexen Umbruchprozesse innerhalb der italienischen Opera seria um 1800 im Hinblick auf den langsam Abgang der Kastraten sollen im Folgenden anhand einiger ausgesuchter Beispiele näher beleuchtet werden, um zu überprüfen, ob zwischen den 1790er- und den 1810er-Jahren generelle besetzungspraktische, gesangästhetische und stimmdramaturgische Tendenzen auszumachen sind.

Als Beispiele werden Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* (Venedig, La Fenice 1796) und Zingarellis *Giulietta e Romeo* (Mailand, La Scala 1796) herangezogen; hinzu kommt Mayrs *Ginevra di Scozia* (Triest, Teatro Nuovo 1801) und schließlich zwei Werke Rossinis, *Aureliano in Palmira* (Mailand, La Scala 1813) und *Tancredi* (Venedig, La Fenice 1813).¹⁰

9 Zur Kastratenkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert sei verwiesen auf Gerold W. Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums*, Diss. Universität Wien 1982, Corinna Herr, *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013, sowie Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012, S. 199–234.

10 Da lediglich für *Tancredi* eine kritische Werkausgabe vorliegt, ist für die anderen vier Opern auf Manuskripte zurückgegriffen worden. Die für diesen Beitrag verwendeten Quellen sind: *Giulietta e Romeo*, Partitur, Manuskript (1809), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapel (I-Nc), 32.4.28-29; ID SBN: IT\ICCU\MSM\0155260 (www.internetculturale.it). »*Ombra adorata, aspetta*«, Version Crescentini, Partitur, Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Mus.ms. 23638 (<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>); RISM-A/II 452522944.

Gli Orazi e i Curiazi, Partitur, Manuskript (1796), Ricasoli Collection – University of Louisville Music Library (US-Lou), Profana 034 (http://imslp.org/wiki/Category:Cimarosa,_Domenico), OCLC-Nummer: 773614159; RISM-A/II 000112501.

Die Beispiele sind so gewählt, dass sie mit ihrer in allen Fällen außergewöhnlich langen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte gesangsästhetische Parameter dokumentieren. Allen fünf Werken ist eine Primo-uomo-Partie für hohe Stimme eigen; mit Ausnahme von *Tancredi* sind diese für Kastraten der vorletzten und letzten Generation geschrieben: Zingarellis Romeo und Cimarosas Curazio für den Sopraskastraten Girolamo Crescentini (1762–1846), Mayrs Ariodante für den Sopraskastraten Luigi Marchesi (1754–1829) – als dessen letzter großer Bühnenerfolg gegen Ende seiner Karriere – und Rossinis Arsace in *Aureliano in Palmira* für den Sopraskastraten Giovanni Battista Velluti (1780–1861), der mit der für ihn verfassten, letzten großen Primo-uomo-Partie für Kastratenstimme, dem Armando in Meyerbeers *Crociato in Egitto* (Venedig, La Fenice 1824),¹¹ unter anderem in Paris und London gastierte. Im direkten Vergleich zu Vellutis Arsace steht die Altistin Adelaide Malanotte (1785–1832), Rossinis erstem Tancredi. Die beiden Rossini-Opern erlauben somit, unter Rücksichtnahme auf die jeweiligen Personalstile, auch die Frage, ob es zwischen Kastrat und Contralto musico grundsätzliche Unterschiede in der stimmdramaturgischen und kompositorischen Anlage gibt.

* * *

Zingarellis *Giulietta e Romeo* und Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* – beide entstanden 1796 – blieben bis in die 1820er-Jahre hinein auf den Spielplänen italienischer und internationaler Bühnen. *Gli Orazi e i Curiazi* ist mit ihren republikanischen Anleihen dem Umfeld der Revolutionsoper verpflichtet, ohne jedoch den Rahmen der Opera seria zu verlassen. *Giulietta e Romeo* bleibt der Opera seria vor allen Dingen in der Affektsprache und der Stimmdramaturgie treu, wobei das Sujet, das sich dem Lieto fine verweigert, bereits in die Richtung der romantischen Oper tendiert und in dieser Hinsicht auf die nachfolgenden Vertonungen durch Vaccai (1825) und Bellini (1830) vorausweist, deren Rezeption zunächst durch die fortdauernde Aufführungstradition von Zingarellis Oper beeinflusst wurde.¹²

Ginevra di Scozia, Partitur, Manuskript (ca. 1801), Biblioteca del Conservatorio di Firenze (I-Fc), B.69 (http://imslp.org/wiki/Category:Mayr,_Giovanni_Simone).

Aureliano in Palmira, Partitur, Manuskript (ca. 1815), Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, St.th. 270 (Münchener Digitalisierungszentrum: www.digitale-sammlungen.de).

Tancredi (kritische Partiturausgabe), hrsg. von Philip Gossett, Pesaro 1984 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Sez. 1, vol. 10).

11 Zu Velluti und *Il crociato in Egitto* im Hinblick auf den Abschied der Kastraten von der Opernbühne siehe Sieghart Döhring, *Giambattista Velluti und das Ende des Kastratengesangs in der Oper*, in: »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, hrsg. von Daniel Brandenburg, Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 191–210.

12 Noch 1829 wurde an der Scala eine Neuproduktion für Giuditta Pasta als Romeo angesetzt (siehe Heather Hadlock, *On the cusp between past and future. The mezzo-soprano Romeo of Bellini's "I Capuleti"*, in: *Opera quarterly* 17 (2001), S. 399–442; 401; De Bei erwähnt Aufführungen bis

Stilistisch gehört Zingarelli zur sogenannten ›späten neapolitanischen Schule‹. Seine Musik ist auf die emphatische Gesangslinie hin zugespielt, in der sich die effektvolle melodische Schlichtheit des neapolitanischen Stils mit der Seria-Affekt-geste trifft: Vokales Bravado oder das Durchmessen größtmöglicher Umfänge lagen ihm fern; stattdessen bemühte er sich um die expressive Nachzeichnung des Affekts, womit er auf dem schmalen Grat zwischen berückend und banal balanciert, aber durchaus den Zeitgeschmack traf.¹³

Die Personenkonstellation ist auf das Liebespaar, Giuliettas Vater Everardo und Teobaldo als unglücklichen Nebenbuhler, sowie auf Matilde und Gilberto als Confidenti reduziert. Die Seria-Geste wird bei Zingarelli, dessen Bühnenœuvre größtenteils aus *Opere serie* besteht, zwar expressiv erweitert, aber nicht infrage gestellt. Das Libretto von Giuseppe Maria Foppa bedient sich noch metastasianischer Tropen, so übernimmt beispielsweise die populär gewordene *Ombra*-Szene die *Memento-mori*-Sequenz der Seria. Vielleicht wurde Zingarellis Vertonung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auch deshalb als Paradebeispiel des idealisierten, barocken Belcanto rezipiert, exemplarisch verdichtet in der Figur des ersten Romeo, Girolamo Crescentini, dessen alternative Fassung der Arie »*Ombra adorata, aspetta*« – das Herzstück der ganz auf den Primo uomo ausgerichteten Partitur¹⁴ – rasch Zingarellis ursprüngliche Version ersetzte. Zingarellis leicht sentimentalier Stil, der viel Raum für individuelle Ausgestaltung ließ – sie quasi einforderte – ergänzte sich mit Crescentinis Personalstil,¹⁵ der auf vokale Akrobatik und Spitzentöne größtenteils verzichtete. Wie sehr *Giulietta e Romeo* innerhalb der Seria-Konventionen funktioniert, lässt sich auch an der Stimmkonstellation (vier Soprane und zwei

1833, siehe Alessandro De Bei, »*Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli: fortuna ed eredità di un soggetto shakespeariano«, in: Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli, hrsg. von Guido Salvetti, Lucca 1993 (Quaderni del Corso di musicologia del Conservatorio »G. Verdi« di Milano 1), S. 71–125: 87.

13 Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass von Zingarellis *Giulietta e Romeo* als dem einzigen der hier behandelten Beispiele keine Einspielung vorliegt.

14 Es ist anzumerken, dass die Prima donna der Uraufführung, Giuseppina Grassini, zu diesem Zeitpunkt noch nicht den gleichen Bekanntheitsgrad hatte wie ihr Lehrer Crescentini; die Partie der Giulietta kann aber als ihr endgültiger Durchbruch gelesen werden (neben der Orazia in *Gli Orazi e i Curiazi* dürfte es diese Partie gewesen sein, mit der Grassini am nachhaltigsten assoziiert wurde). Dass Crescentini hier neben einer seiner Schülerinnen auftrat, konzentriert den Erfolg von Zingarellis Oper nochmals auf ihn und seinen Gesangsstil.

15 Vgl. Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1824, Bd. 2, S. 450 f., wobei Stendhal aber auch auf Crescentinis stärker virtuose Qualitäten (*gorgheggi de plein forces*) aufmerksam macht: »Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de contentement dans l'air: *ombra adorata, aspetta*; il lui semblait au moment où il chantait que tel devait être le sentiment d'un amant passionné qui va rejoindre ce qu'il aime. [...] Jamais un maestro, quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arriverait à noter exactement l'*infinitim petit*, qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infinitim petit qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour, il est disposé à exécuter des ornemen[t]s remplis de mollesse et de *morbidezza*; un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène.«

Tenöre, wobei die Seconda coppia – Matilde und Gilberto, eine zweite Kastratenpartie – inhaltlich das stimmDRAMATURGISCHE Muster bricht und aus nicht verbundenen Dienerfiguren besteht, während die Vaterfigur und der erfolglose Nebenbuhler Teobaldo für Tenöre komponiert sind) und an den stark abweichenden Spielfassungen ablesen: In den 1820er-Jahren ähnelte das Stück einem Pasticcio,¹⁶ das um die emblematischen Nummern von Zingarellis Partitur – Romeos Auftrittsarie, seine Preghiera aus dem II. Akt, sowie vor allem die Ombra-Szene und das finale Duett mit Giulietta – herum konstruiert wurde und dementsprechend stark durch den Darsteller oder der Darstellerin des Romeo konditioniert wurde. Nach Crescentini übernahmen sowohl Giovanni Battista Velluti als auch Giuditta Pasta diese Rolle als Schlüsselpartie in ihr Repertoire. Die Partie wartet – in der ersten Fassung von 1796 – mit fünf Solonummern und drei Duetten auf, während die Prima-donna-Partie der Giulietta lediglich zwei Arien und zwei Duette enthält. Zusätzlich nimmt Giulietta an allen drei Finali teil, wobei das erste von ihnen das längste ist und über die Kombination von Accompagnato-Rezitativen und Chorstrophen hinausgeht. Das zweite Finale umfasst den effektvollen Scheintod Giuliettas vor den Augen ihres Vaters, kommentiert vom Chor, während das dritte Finale – ein vereitelter Selbstmordversuch Giuliettas, die daraufhin trotzdem leblos zusammenbricht – beispielsweise in der Fassung für Neapel 1809 fehlt; dort endet die Partitur nach dem Schlussduett mit Romeos Tod, was einmal mehr die Fokussierung auf den Primo uomo in der Aufführungstradition des Werkes deutlich macht.

Trotzdem ist die Partie weit mehr auf lyrische Emphase als auf dramatische Situationen hin angelegt. Die erste Arie Romeos ist eine Cavatina im $\frac{3}{4}$ -Takt, die zwar rhythmische Variationen und, in eingeschränktem Maße, Staccati und Läufe aufweist, jedoch keine für eine Auftrittsarie typischen Effekte. Der Umfang pendelt zwischen e^1 und f^2 ; es gibt lediglich einmal g^2 als Durchgangsnote,¹⁷ für einen Sopranisten wie Crescentini eigentlich keine exponierte Lage. Auch Romeos weitere Arien sind getragen im Duktus: »*Prendi, l'acciar ti rendo*« (in späteren Fassungen häufig ersetzt oder gestrichen) dient dazu, Romeo Wunsch nach Frieden zu verdeutlichen, indem er dem von ihm entwaffneten Teobaldo seinen Degen zurückgibt. Die Preghiera im II. Akt, »*Ciel pietoso, ciel clemente*«, ist von Crescentini und auch in der weiteren Rezeptionsgeschichte häufig durch »*Sommo ciel che il cor mi vedi*« ersetzt worden, eine mit einem neuen Text versehene Preghiera aus Nasolinis *La morte di Cleopatra* (Vicenza 1791),¹⁸ die, zumindest in einem Druck von 1820,¹⁹ im Umfang einmal bis h^2 reicht, was in Zingarellis Partitur für Romeo nicht

¹⁶ Vgl. Hadlock, *On the cusp* (wie Anm. 12), S. 406.

¹⁷ Hinzu kommt allerdings allerdings ein gehaltenes g^2 im einleitenden Accompagnato.

¹⁸ Vgl. Katharina Kost, *Das »tragico fine« auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Heidelberg 2004, S. 241.

¹⁹ Nicola Antonio Zingarelli, *Qual sarà il mio contento: recitativo] e Sommo ciel che il cor mi vedi: Preghiera in the opera of Romeo e Giulietta*, London 1820, Druck in der Houghton Library, Harvard University, Cambridge / Mass. (US-CAh), M1508.Z77 G5 1820.

vorkommt. Rezeptionsgeschichtlicher Nukleus der Partie bleibt die durch Crescintini in Komposition und Interpretation geprägte Ombra-Szene, die aus einer Chorintroduktion, einer Cavatina mit Chor im lyrischen $\frac{3}{4}$ -Takt in F-Dur, die im Umfang zwischen f^1 und f^2 pendelt, und schließlich dem Rondò »*Ombra adorata, aspetta*« besteht, das in das Schlussduett zwischen Romeo und Giulietta übergeht. Die gesamte Sequenz ist wiederum sehr lyrisch gehalten. Das Rondò – bei Crescintini wie in Zingarellis ursprünglicher Version in D-Dur²⁰ – liegt dabei in mehreren Vertonungen vor; mindestens fünf macht Alessandro De Bei aus,²¹ was sich auch als weiteren Hinweis auf die Popularität und die damit verbundene Adaptierbarkeit von Zingarellis Oper lesen lässt.

Auch die für Romeo geschriebenen Duette mit Giulietta verlassen den lyrischen Affekt nicht: Das erste, »*Dunque mio bene*«, ist im $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben; der Tonumfang geht auch hier für Romeo in der Höhe nicht über f^2 hinaus. Auch das von der Situation her ungleich dramatischere Schlussduett, »*Ahimè, già vengo meno*« ($\frac{3}{4}$ -Takt, Es-Dur) folgt – wenngleich mit längeren Solophrasen und leichten rhythmischen Verschiebungen in den duettierenden Momenten – demselben Muster. Einzig das Duett zwischen Romeo und Everardo, Giuliettas Vater, »*Ma perché, o giusto ciel*«, fällt aus dem Rahmen, weil hier der introspektive Affekt zumindest zeitweise verlassen wird: Romeo bemüht sich nach Teobaldos Tod um Aussöhnung mit Everardo, wird aber zurückgewiesen; die Auseinandersetzung schwankt zwischen Verzweiflung und Wut in der Affektsprache. Von dieser Ausnahme abgesehen beschränkt sich das Spektrum Romeos auf lyrische Zustände: Er wird primär gekennzeichnet als ein Liebender, der schmachtet und klagt. Die kontrastierende Affektzeichnung der klassischen Seria ist hier bereits aufgelöst. Martialisch-heldenhafte Momente, wie es sie in anderen Romeo-Vertonungen gibt,²² kommen nicht vor; selbst zum Duell mit Teobaldo muss Romeo förmlich getragen werden (interessanterweise ist hier, obwohl äußerlich die metastasianische Stimmdramaturgie eingehalten wird, der Konkurrent um die Prima donna nicht der zweite, in Gilberto ja durchaus vorhandene, männliche Soprano, sondern Teobaldo als Tenor, der den Platz des Secondo uomo einnimmt).

Das zweite hier gewählte Beispiel, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* auf ein Libretto von Antonio Simeone Sografi, zeichnet den Primo uomo ebenfalls in erster Linie als empfindsamen Liebhaber. Zwar beteuert Curazio seinen Kampfeswillen und sein Pflichtbewusstsein, jedoch eher in den Rezitativen, während seine Arien langsame, introspektive Nummern ohne heroisches Pathos sind, die um die reflektierte Grausamkeit der Pflicht und nicht um die Pflicht selbst kreisen. Die einzige typische Heldenarie mit den entsprechenden vokalen Figuren (Sprünge, aufwärtsstrebende

20 Kost weist darauf hin, dass es auch eine Partitur-Notation in C-Dur gibt, vgl. Kost, *Das „tragico fine“* (wie Anm. 18), S. 253 f.

21 De Bei, zitiert nach Kost, *Das „tragico fine“*, S. 254.

22 Man denke etwa an »*La tremenda utrice spada*« in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*; siehe hierzu auch Hadlock, *On the cusp* (wie Anm. 12), S. 403–405, 407 f.

Läufe, markante, energische Phrasen), einer cabalettaartigen Temposteigerung und mit sekundierendem Chor, »Se alla patria ognor donai«,²³ fällt an die Tenor-Partie des Orazio, des Secondo uomo, der teilweise wie der Primo uomo wirkt.

Hier ist vor allem die dramaturgische Konstruktion interessant, die die Prima coppia erneut, wie schon in *Giulietta e Romeo*, mit einem Tenor als Secondo uomo kontrastiert, allerdings noch dadurch verschärft, dass der Primo uomo vor der Schlusszene jenseits der Bühne stirbt und die Prima donna in der Schlusszene vom Secondo uomo umgebracht wird. Ohne die metastasianische Vokalkonvention im Hinterkopf entsteht der Eindruck, dass Orazio – der Tenor – der eigentliche Primo uomo ist, da seine Affektsprache durchgehend von Heroismus geprägt ist, während der schmachtende Kastrat, der gewissermaßen das Auslaufmodell verkörpert, symbolträchtig vom Secondo uomo besiegt und getötet wird.

Auch die *Orazi* sind mit der Figur Crescentinis verbunden, der – erneut mit Giuseppina Grassini als Partnerin, die auch die erste Giulietta bei Zingarelli war – den Primo-uomo-Part des Curazio aus der Taufe hob. Auch der Part des Orazio war mit dem Tenor Matteo Babbini ausnehmend prominent besetzt.

Während sich der Erfolg von Zingarellis *Giulietta e Romeo* auch dadurch erklären lässt, dass der typische aristokratische Seria-Konflikt, der Liebeswirren mit Staatsräson vermischt, gänzlich unpolitisch auf die private Liebes- und Familientragödie konzentriert wird, die auch unter veränderten politischen Prämissen funktioniert, zieht Cimarosas Oper ihre Wirkung gerade aus dem republikanischen Pathos des Sujets, was sich allerdings nur teilweise in einer heroischen Tonsprache ausdrückt. Vorwiegend sanfte, getragene Momente in den Solo- und Duettszenen wechseln sich ab mit Chortableaus; wiederholt sind Choreinsätze mit Solonommern verschrankt, im Finale des II. Aktes sogar über mehrere Stationen. Die längeren, geschlossenen Ensembles haben mehr Gewicht gegenüber den Arien als noch bei Zingarelli.²⁴ In der auf Corneilles *Horace* zurückgreifenden Handlung wird der Machtkampf zwischen Rom und Alba in einem Kampf zwischen den Mitgliedern zweier verschwägarter Familien ausgefochten. Der Römer Orazio ist mit Sabina aus Alba verheiratet, deren Bruder Curazio wiederum im Begriff ist, Orazios Schwester Orazia zu ehelichen, als das Kampflos die Hochzeit unterricht. Der Konflikt zwischen Familie und Patriotismus findet in Curazio und Orazio zwei unterschiedliche Protagonisten: Während Curazio das Los beklagt, identifiziert sich Orazio vorbehaltlos mit ihm. Im Kampf tötet Orazio schließlich (jenseits der Bühne)

²³ Zu dieser Arie siehe auch Friedrich Lippmann, *Über Cimarosas Operen serie*, in: Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden (Kongressbericht Rom 1978), hrsg. von dems., Laaber 1982 (*Analecta musicologica* 21), S. 21–59; 47 (Notenbeispiel auf S. 46f.), ferner den Beitrag von Roland Pfeiffer im vorliegenden Band (Notenbeispiel auf S. 44).

²⁴ Insbesondere Grassini hat jedoch auch in den *Orazi* Arien ausgetauscht, wenn auch nicht gegen beliebige Arie di baule, sondern gegen alternative Versionen aus der Fassung von Marcos António Portugal, die 1798 in Ferrara uraufgeführt wurde und ebenfalls auf Sografis Libretto basiert.

Curiazzio und dann im Anschluss (auf offener Bühne) auch seine eigene Schwester Orazia, die mit ihrer Trauer um den getöteten Verlobten nach Orazios Verständnis die römische Ehre verletzt.

Die Materie war, durch die thematische Nähe zu den republikanischen Idealen der Französischen Revolution und durch die auch außerhalb Frankreichs rezipierte Darstellung des *Schwurs der Horazier* durch Jacques-Louis David, allgemein bekannt. Sografi und Cimarosa verändern allerdings den Fokus des Corneille-Dramas, das Horace / Orazio und seinen Patriotismus in den Mittelpunkt stellt, indem sie Curiazzio als Primo uomo aufstellen. Trotzdem sind Cimarosas *Orazi* nicht so sehr um den Primo uomo herum aufgebaut, wie es die im Vergleich eher konservative Struktur seiner Arien vermuten lassen könnte. Sografi und Cimarosa entfernen sich von der klassischen Seria, indem sie nur eine Prima coppia schaffen. Eine Seconda coppia im metastasianischen Sinne gibt es nicht: Die zweite hohe Männerstimme, Licinio, ist als Vertrauter der Orazier nur eine Nebenrolle; seinen Platz nimmt Orazio ein. Die Seconda donna entspräche Orazios Frau Sabina, die allerdings weder mit Orazio, noch mit Curiazzio oder Orazia interagiert. Die Verweigerung eines Lieto fine und der Mord an Orazia auf offener Bühne setzen die *Orazi* zusätzlich deutlich vom älteren Seria-Modell ab. Statt einer Staats- und Liebesintrige zwischen Prima coppia und Seconda coppia gibt es bei Sografi und Cimarosa zwei Knotenpunkte: Einerseits das Leiden der Prima coppia am Kampflos und andererseits die Gegenüberstellung zweier kontrastierender Männlichkeitentwürfe im Sinne eines Primo uomo mit Orazio (Tenor) und Curiazzio (Sopran).

Curiazzio führt mit drei Arien und drei Duetten die Hierarchie an (zum Vergleich: Orazia ist mit zwei Arien und zwei Duetten ausgestattet, Orazio ebenso, Sabina hat ebenfalls zwei Arien zu singen). Seine Musik unterscheidet sich insbesondere von der Orazios in signifikanter Weise. Bereits Curiazzios erster Auftritt, das »Hochzeitsterzett« (F-Dur), glänzt durch kurze Cantabile-Phrasen und gleichmäßige Terzparallelketten zwischen Curiazzio und Orazia. Seine anschließende erste Arie, »Quelle pupille tenere«, das wohl bekannteste Stück der Partitur,²⁵ ist eine im gemessenen Tempo vorgetragene, in der Struktur an eine Da-capo-Arie mit erweitertem Schluss erinnernde »Visitenkarte« in A-Dur, mit dezenter Bläseruntermalung, hingetupften kleinteiligen Streicherfiguren und einer Gesangslinie, die etwas pfauenhaft Balzendes hat: sich um die eigene Schönheit drehend und ganz auf die Ausgestaltung des Affekts bedacht. Das im I. Akt folgende Duett mit Orazia ist vom Gestus her ähnlich; ganz im Kontrast dazu steht hingegen das große B-Dur-Duett Curiazzios mit Orazio, das den I. Akt beschließt: Nachdem das Los gefallen ist, müssen die verschwägerten Gegner sich auf den Kampf einstellen. Orazio weist Curiazzio von sich,

²⁵ »Quelle pupille tenere« und eine Anspielung auf den Bekanntheitsgrad der Arie finden u.a. im 26. Kapitel von Stendhals *Die Kartause von Parma* Erwähnung; siehe auch Mignon Wiele, »Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare«. Deutsche und italienische Oper in den Musikschriften Stendhals, in: Das Bild der italienischen Oper in Deutschland, hrsg. von Daniel Brandenburg, Sebastian Werr, Münster 2004 (Forum Musiktheater 1), S. 122–136: 131f.

Curazio hingegen klagt im dem Duett vorangehenden Accompagnato, dass das Los – das er nicht infrage stellt – ihn zwingt, gegen Freund und Familie zu kämpfen, Orazios »più non ti conosco!« kontert er mit »Roman tu sei, ma ti conosco ancora«. Seiner Bitte, Orazio möge im Gegenzug ebenfalls die Verbindung zwischen ihnen würdigen – »in quest'ultimo istante riconoscimi« – entspricht Orazio nur kurz und erst nach langem Zögern. Auch wenn Curazio das Duett mit heroischem Pathos beginnt, weist Orazios Partie einen ungleich entschlosseneren Duktus auf. Wenn man das Duett und das vorangehende Accompagnato als Weiterführung der in ihren jeweiligen Auftrittsarien vorgestellten Haltung begreift,²⁶ reflektiert Curazio in bester Seria-Tradition über zwei widerstreitende Affekte, während Orazio sich auf einen Affekt reduziert und Curazio zweimal wütend von sich weist, worauf Curazio jeweils mit einem beschwichtigenden »ti calma, io partirò« antwortet und in diesem Sinne stimmlich, szenisch und figurativ gegenüber Orazio das Feld räumt.

Idiomatisch näher an der Figur des Curazio ist das im II. Akt folgende Abschiedsduett mit Orazia: Mit seinem Larghetto sostentato in B-Dur, das im Mittelteil effektvoll nach f-Moll kippt, ist es trotz der heroisch gehaltenen Anfangsphrasen wiederum eine eher introspektive Nummer. Auch Curazios zweite Arie, eingebunden in den Final-Komplex der Sotterraneo-Szene mit Chor, in der die Götter wegen des Kampfloses befragt werden, ist trotz eines etwas stärker auftrumpfenden Gestus von langen, kantablen Bögen geprägt: Fragende Figuren in den Oboen und gleichmäßige Achtelrhythmen in den Streichern stellen das angesprochene ehrenvolle Blutvergießen infrage. Nur gegen Ende des Finales, als das Kampflos bestätigt wird und der Chorgesang martialischer wird, hat Curazio über dem Chor eine Linie mit deutlich mehr Koloraturen, gehaltenen Spitzenton und, kurz vor dem »più stretta«, einem Tonumfang bis c³. Ähnlich wie bei Orazios heroischer Arie im I. Akt gibt der begleitende Chor somit die Stimmung vor und verstärkt den Affekt der Arie.

Curazios letzte Solonummer ist ein lyrisches Rondò in F-Dur im III. Akt, »Resta in pace, idolo mio«, das den Abschied von der Geliebten zelebriert, eine zentrale Trope der älteren Seria, mit Koloraturen im Schlussteil und einem gehaltenen b². Allen ähnlich formelhaften Beteuerungen von Tapferkeit und Patriotismus zum Trotz – im Rezitativ direkt vor seiner ersten Arie versichert er Orazia, dass sie für ihn gleich nach dem Vaterland komme – wird Curazio musikalisch in erster Linie als Liebender gezeichnet. Da er formal, wenn auch nicht durchgehend dramaturgisch (er stirbt vor der Schlussszene, den letzten großen Auftritt hat Orazio), die Position des Primo uomo besetzt, stellt sich die Frage, welcher der beiden musikalischen Helden- und Männlichkeitentwürfe der Sympathieträger ist. Orazio, der seine eigene Schwester aus Ehrgefühl tötet, wird im Schlussbild nicht als Bösewicht

26 Kost weist auf den Umstand hin, dass die beiden Arien nur durch ein Secco-Rezitativ getrennt sind, was die divergierenden Männlichkeitentwürfe der Helden einander direkt gegenüberstellt; vgl. Kost, *Das »tragico fine»* (wie Anm. 18), S. 285.

dargestellt – der geteilte Finalchor illustriert vielmehr sowohl Ablehnung (durch die Frauenfiguren und Orazios Vater) als auch – überwiegende – Zustimmung zur Tat.²⁷ Orazio erhält also selbst dann noch den Nimbus des tragischen, opferbereiten Helden, wenn er sowohl die Prima donna als auch den Primo uomo umgebracht hat, die als Prima coppia nicht die metastasianische Schlussbild-Symbiose von Staatsräson und (Vernunft)Ehe illustrieren, sondern vielmehr verdeutlichen, dass die alte, introspektive Form der Affektbehandlung in der neuen Werteordnung nicht überlebensfähig ist, da Liebe und Ehre nicht mehr – wie noch bei Metastasio – zum Lieto fine zusammenfallen, sondern eine Entscheidung zwischen beiden zwingend erforderlich ist. Orazio, der, obwohl Sabina im Stück ebenfalls präsent ist, als Liebender und Ehemann nicht in Erscheinung tritt, weist auf diese veränderten Vorzeichen hin, indem er zu Beginn der Sotterraneo-Szene, auf Curiazzio wartend, anmerkt, dass Curiazzio vielleicht über dem Versuch, von Liebe zu reden, die heilige Pflicht vergessen habe:²⁸ Orazios Melodieline äfft dabei in wiegenden, gebundenen Achteln, gegen die syllabische Textverteilung und mit weicher Streicherbegleitung, Curiazzios Idiom nach. Obwohl Curiazzio just in diesem Moment dazutritt und versichert, dass er nicht ehrlos sei, kennzeichnet eben jenes »a favellar d'amore« seinen Charakter weitaus mehr.

Die StimmDRAMATURGIE in Simon Mayrs *Ginevra di Scozia*, fünf Jahre nach Zingarelli und Cimarosa, scheint auf den ersten Blick bei Cimarosa anzuknüpfen: Auch hier wird der Prima coppia – den aus Ariosts *Orlando furioso* bekannten Heldinnen und Helden der Ariodante-Episode²⁹ – ein Tenor gegenübergestellt. Bei näherem Hinsehen jedoch scheint es sich hier vielmehr um einen Rückgriff auf metastasianische Konventionen zu handeln, da es außer dem Tenor noch eine Seconda coppia gibt, die ebenfalls in die Liebesirren miteinbezogen ist. Hierbei ist der Secondo uomo, Lurcanio, ursprünglich für den Tenor Gaetano Bianchi komponiert worden, es gibt aber auch eine Fassung der Partie für Kastrat oder Contralto musicò.³⁰ Mit einem für Tenor geschriebenen Lurcanio befindet sich der Primo uomo in *Ginevra di Scozia*, komponiert für Luigi Marchesi, bereits in der Unterzahl: Wo bei Zingarelli Gilberto und bei Cimarosa immerhin noch Licinio ebenfalls für Kastraten geschrieben wurden, sind hier an allen Fronten bereits Tenöre zu finden: als Bösewicht (Polinesso), als Secondo uomo (Lurcanio) und sogar als Ariodantes Page (Vafrino). Zeichnet sich hier eine weitere Stufe des Verschwindens der Kastraten ab?

27 Kost weist darauf hin, dass in der 1802 für Napoleon in Paris gespielten Fassung die kritische Reaktion wegfällt und der Schlusschor nur noch Zustimmung für Orazios Tat bekundet; vgl. ebd., S. 276.

28 Vgl. *Gli Orazi e i Curiazi*, II,12: »A favellar d'amore | intento forse, oblia | gli oracoli d'Apollo e il sacro spreco.«

29 Vgl. Ludovico Ariost, *Orlando furioso*, Canto V, Stanzen 4–92; Canto IV, Stanzen 1–16.

30 Die Fassung für hohe Stimme scheint die geläufigere zu sein. In der vorliegenden Partitur ist Lurcanio für hohe Stimme notiert; auch der Mitschnitt aus Triest von 2001 unter Tiziano Severini (Opera Rara) besetzt Lurcanio mit Marco Azzari durch einen Countertenor, die Titelpartie hingegen mit der Mezzosopranistin Daniela Barcellona.

Für Triest auf ein Libretto von Gaetano Rossi geschrieben, lässt sich *Ginevra di Scozia* trotzdem gut mit *Giulietta e Romeo* und *Gli Orazi e i Curiazi* vergleichen, da Mayr in den 1790er-Jahren und auch später die Mehrzahl seiner Opern – in erster Linie Opere serie – für Venedig verfasst und durch die lokalen Opernkonventionen entsprechend geprägt ist.³¹ Die Liebesirren und die Personendramaturgie mit Prima coppia, Seconda coppia (die allerdings zum Lieto fine nicht in Szene gesetzt wird, sondern vielmehr nach einer einzigen Arie dramaturgisch an Bedeutung verliert) und einem Kontrahenten, dem zum obligaten Lieto fine vergeben wird, folgen weit mehr als die vorgestellten Beispiele von Zingarelli und Cimarosa den Gepflogenheiten der älteren Opera seria. Zukunftsweisend sind bei Mayr dagegen die freiere Instrumentierung und die Zusammenfassung einzelner Nummern zu größeren Szenen, was sich auf die Balance der Arien auswirkt.³² Zwar führt Ariodante, der Primo uomo, die Hierarchie der Gesangsnummern mit drei Soloauftritten und zwei Duetten an, aber nicht mehr mit der gleichen Selbstverständlichkeit: Seinen drei Arien – eine bestehend aus Cavatina und Arie, in eine längere Szene mit Chor eingebettet – stehen drei Arien Polinessos, des Tenors, gegenüber. Wie bei Cimarosa wird hier erneut in der musikalischen Sphäre ein Secondo uomo in die Nähe des Primo uomo gerückt; zudem lässt sich in *Ginevra*, anders als in den *Orazi*, eine ähnlich differenzierte Affektbehandlung in den Solonummern sowohl für den Primo uomo Ariodante als auch für die Tenor-Partie des Polinesso feststellen.

Ariodantes vokale ›Visitenkarte‹ bildet seine Auftrittsarie im I. Akt, die mit raumgreifenden Phrasen und gehaltenen Tönen beginnt, in einem $\frac{2}{4}$ -Takt-Lar-ghetto in G-Dur dann stärker ornamentiert wird und schließlich erneut in C-Dur mit Chor und mit angezogenem Tempo endet. Der Tonumfang bewegt sich zwischen a und g^2 , die typischen Verzierungen einer älteren Aria di sortita fallen ins Auge. Im Vergleich zu diesem Auftritt nimmt sich Polinessos vorangegangene erste Arie weitaus lyrischer aus: eine einfachere, zweiteilige Komposition ohne Chor mit ausgefeilter Holzbläserlinie.

Auch das im I. Akt folgende Duett zwischen Polinesso und Ariodante beginnt, trotz der dramatischen Situation (Polinesso fordert Ariodante mit Ginevras vermeintlicher Untreue heraus) getragen und wird erst gegen Ende durch eine Temposteigerung zupackender. Von Ginevras vermeintlicher Untreue zunächst beunruhigt und dann überzeugt, beginnt Ariodante eine mehrteilige Soloszene, in die ein Dialog mit Lurcanio ebenso eingebaut ist wie die Szene Polinessos mit der ›falschen‹ Ginevra. Es folgt ein längeres Accompagnato, das mit atmosphärischen, stimmungsillustrierenden Streicherfiguren und Bläseruntermalung bereits in Richtung Motivpsychologie weist, bevor im letzten Teil die eigentliche Arie, »Ah per

31 Auch wenn *Giulietta e Romeo* zunächst in Mailand herauskam, ist Zingarelli durch sechs Opernkompositionen für Venedig allein in den 1790er-Jahren ebenfalls der venezianischen Opernpraxis am Ende des 18. Jahrhunderts verbunden.

32 Zur Struktur der Oper siehe u.a. Claudio Toscani, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796–1815)*, in: Aspetti dell'opera italiana (wie Anm. 12), S. 13–70: 43–55.

chi vivere degg'io« folgt, die mit ihrem raschem Tempo und einer ABAC-Struktur insbesondere durch Koloraturen in der Reprise eher an ältere – kontrastierende und nicht psychologisierende – Formate erinnert und in einem gehaltenen Spitzenton endet. Noch elaborierter ist Ariodantes Szene mit Chor im II. Akt: Nach seinem missglückten Selbstmordversuch findet sich Ariodante in einer idyllischen Waldlandschaft mit Einsiedelei wieder. Das Szenario erinnert an den Arkadien-Topos, weist aber mit der Entsprechung von Seelenlage, Schauplatz und verbindender Instrumentation bereits auf die Naturemphase der romantischen Oper hin. In einer wiederum längeren Sequenz aus Cavatina, Accompagnato, Dialog mit Chor und schließlich Arie und Stretta mit Chor, die zwischen C-Dur, Es-Dur, G-Dur und wieder Es-Dur (mit einem kurzen Parallelabschnitt in c-Moll) changiert, wird Ariodantes emotionale Entwicklung – vom weltabgewandten Einsiedler wieder zum Helden und Liebenden, der für Ginevra ins Duell ziehen will – nachvollzogen. Der Tonumfang beträgt auch hier wieder a bis g^2 ; Koloraturen finden sich vor allem im langameren, ersten Teil, der auch mit längeren Phrasen aufwartet, während in der finalen Stretta nur noch kleine Melismen zu finden sind, als ob die Fokussierung auf Aktion den kontemplativen Rahmen für die Verzierung entfernen würde.

Das Duett, das Ariodante – noch unerkannt – und Ginevra schließlich teilen, scheint hier anzuschließen: Kurze, variable Phrasen im Frage-und-Antwort-Stil erwecken den Eindruck einer fortlaufenden Konversation und nicht der Kontemplation eines Zustands (oder zweier kontrastierender Zustände), wie es für die Seria typisch wäre. Zwar gibt es Terzparallelen, hauptsächlich im $\frac{3}{4}$ -Es-Dur-Abschnitt gen Ende, dazu einige gebundene Achtel und für Ariodante auch einen beinahe nebensächlich eingeflochtenen Triller, aber das Duett hält den Spannungsbogen der Handlung aufrecht.

Im Vergleich zu Ariodantes Auftritten erhält der Tenor Polinesso eine ähnlich differenzierte Behandlung: Neben der ersten lyrischen Arie, zu der es in der Partie des Ariodante keine direkte Entsprechung gibt, kann auch er mit zwei Arien mit Chor aufwarten, die beide vom Gestus her eher heroisch sind; die letzte ist ebenfalls eine größere, dramatisch fortschreitende Szene mit Chor, in der Polinesso gebeten wird, die von ihm selbst als untreu inszenierte Ginevra zu verteidigen, was er mit dem Verweis auf seine Ehre ablehnt.

Im Gesamtüberblick schreibt Mayr seine Arien psychologisch aktionsorientierter, aber auch virtuoser als die genannten Beispiele von Zingarelli und Cimarosa. Der in Ariodantes Arien konsequent ausgeschöpfte Tonumfang von a bis g^2 könnte dabei ein Hinweis auf Marchesis Stimmumfang um 1800 sein, der sich von dem Crescentinis unterscheidet.

Ein weiterer Sänger tritt mit Rossinis *Aureliano in Palmira* hinzu, dessen Primo uomo für Giovanni Battista Velluti komponiert wurde. Die Oper auf ein Libretto von Felice Romani ist ebenfalls noch dem Seria-Gestus verpflichtet und betritt musikalisch wie dramaturgisch weniger Neuland als der zu Beginn desselben Jahres für Adelaide Malanotte (Alt) komponierte *Tancredi*. *Aureliano in Palmira* dreht sich

um den zentralen Seria-Konflikt von Liebe und Pflichterfüllung: Zenobia, liert mit Arsace, liefert sich und ihr Königreich nicht dem ebenfalls an ihr interessierten römischen Herrscher Aureliano aus, auch nicht, als Arsace gefangen genommen wird und sich das Kriegsglück gegen sie wendet. Auch der nicht mit der weiteren Handlung verknüpfte Plot um die Seconda donna Publia, die ihrerseits den Primo uomo liebt, gehört in die Sphäre der klassischen Seria, ebenso wie das antikisierende Szenario. Zum Lieto fine verzichtet Aureliano auf Zenobia und gibt Arsace frei, unter der Bedingung, dass Palmira künftig römische Kolonie ist. Die Handlung gibt vielfachen Anlass für kontrastierende, extreme Effekte: Todesbedrohung und Todesverachtung sowie der Widerspruch von Liebe und Staatsräson ergänzen sich als Affektmotoren.³³

Arsace, Rossinis einzige Partie für einen Kastraten als Primo uomo, steht neben dem für Tenor komponierten Titelhelden Aureliano. Für beide Partien gibt es jeweils zwei Arien, für Arsace zudem ein Arioso und drei Duetten mit Zenobia. Aurelianos Partie enthält zusätzlich noch ein längeres Duett mit Zenobia, sowie eine Erweiterung des dritten Duets zwischen Arsace und Zenobia zum Terzett. Zenobia als Prima donna hat lediglich eine lange, mehrteilige Soloszene mit Chor und darüber hinaus vier Duetten, drei davon mit Arsace und eines – ebenfalls eine mehrteilige Szene, in die die Nachricht von Arsaces Flucht montiert ist und die als Quartett endet – mit dem sie umwerbenden Aureliano.

Ein auf effektvolle Virtuosität zugeschnittenes Duett zwischen Zenobia und Arsace ist die erste solistische Nummer der Oper nach einer kurzen Chorintroduktion: Die Stimmen werden identisch geführt, Solostrophen in gemessenem Tempo mit üppigen Verzierungen, dann ein paralleler Duettabschnitt, in den sich am Ende der Chor einfügt. Die erste große Arie – ebenfalls mit Chor – steht in der Partitur Aureliano zu, heroisch im Duktus und mit anspruchsvoller Limienführung. Direkt im Anschluss an diese Arie wird Arsace als Aurelianos Gefangener vorgeführt, ohne dass der Primo uomo dabei Gelegenheit hat, als heldenhaft zu glänzen. Die nächste große Soloszene gehört vielmehr Zenobia, die zunächst bemüht ist, Arsace aus der Gefangenschaft loszukaufen, in Folge aber alle Aufforderungen Aurelianos, sich Rom zu unterwerfen, zurückweist. Auch diese Szene ist mehrteilig, mit Choreinsätzen und handlungsorientierten Accompagnato-Abschnitten, während der letzte Teil mit elaborierten Verzierungen aufwartet, insbesondere – wie in der Partie der Zenobia generell auffällig – großen Sprüngen, exponierten Spitzentönen (im Umfang bis b^2 , in Koloraturen es^3) und langen Koloraturabschnitten in hoher Lage. Erst darauf erhält auch Arsace eine solistische Szene – bereits integriert in das Finale des I. Aktes –, die sich im Vergleich zu Zenobias vorangegangener Arie allerdings

33 Vgl. Thomas Lindner, *Rossini's 'Aureliano in Palmira'. A descriptive analysis*, in: *Opera quarterly* 15 (1999), S. 18–32; Tom Kaufman, *A performance history of 'Aureliano in Palmira'*, in: *dass. 15* (1999), S. 33–37; Marcus Chr. Lippe, *Rossinis opere serie. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 55).

schlicht ausnimmt: Es handelt sich um eine eher lyrisch orientierte Kombination aus Accompagnato und Cavatina (im Umfang von *h* bis *as²* in Koloraturen, gehalten *fs²*), an die das zweite Duett zwischen Zenobia und Arsace, »*Và, m'abbandona*«, nahtlos anknüpft: vierzeilige, gegeneinander gesetzte Solostrophen, die dann in triolische Terzparallelen in einem schnelleren Tempo münden, wobei auch hier rhythmisch variantenreiche Koloraturen zu finden sind, die sich, wenn Aureliano das Duett zum Terzett erweitert, hauptsächlich in Arsaces Partie finden.

Auch der erste Teil des II. Aktes wird dominiert von einem Duett – diesmal einer stärker heroisch geprägten Auseinandersetzung zwischen Zenobia und Aureliano –, das mehrteilig ist und die Nachricht von Arsaces Flucht integriert, um schließlich als Quartett zu enden. Anders als in den eher parallel angelegten Phrasen der Liebesduette lassen sich hier die für Rossini typischen asymmetrischen Duettpfhasen finden, die die Differenz zwischen den Positionen der Protagonisten unterstreicht.

Erst danach gibt es für Arsace eine längere Soloszene mit Chor. Eingebettet in ein Hirtenidyll, vor dem Hintergrund seiner nicht eben heldenhaften Flucht, wechselt ein sanftes, getragenes Es-Dur-Accompagnato hinüber in eine Arie mit langer Orchestereinleitung. Der Duktus ist erneut getragen, geprägt von triolischen Streicherfiguren, mit viel Raum für solistische Verzierung, wobei der Ambitus in der Höhe *a²* nicht übersteigt. Ein Dialog mit den Hirten, die von Zenobias Bedrängnis berichten und Arsace von der Introspektion zur Aktion führen, leitet hinüber in einen dritten Teil mit Chorstretta und anspruchsvollen Koloraturen, den ausgefeiltesten Szenenkomplex der Partitur. Im Vergleich dazu ist Aurelianos danach folgende zweite Arie erneut ein actionsgebundenes Stück mit sekundierendem Chor und weniger Koloraturen, während für Arsace noch ein Arioso folgt, an dem vor allem die suggestiv-stimmungsmalerische Orchestereinleitung auffällt. Das letzte Duett zwischen Zenobia und Arsace, das wiederum durch Aureliano zum Terzett erweitert wird, ist ebenfalls eine eher lyrische Nummer, deren Ton sich mit dem Auftreten Aurelianos verändert und in typischer Rossini-Beschleunigung in eine Stretta mündet, in der sich Zenobias und Arsaces koloraturreiche Melodielinien von Aurelianos gradlinig angelegten Phrasen unterscheiden, was allerdings nicht mit der Tenorlage zusammenhängt, für die Rossini sowohl in *Aureliano in Palmira* als auch in späteren Kompositionen viele Koloraturen schreibt.

Ein abschließender Blick sei auf Rossinis *Tancredi* geworfen, der in der Stimm-dramaturgie ebenfalls eine Dreieckskonstellation (Prima coppia für hohe Stimmen plus Tenor) aufweist, wobei der Tenor hier aber nicht als Nebenbuhler oder Gegenentwurf auftritt, sondern die Vaterrolle übernimmt. Der im Confidente-Rahmen verbleibende Nebenbuhler, Orbazzano, ist hingegen für Bass geschrieben, Tancredis Knappe – die Partie, die bei Mayr für Tenor komponiert ist – für Contralto musico.

Die Verteilung der Gesangsnummern zwischen den drei Hauptfiguren ist relativ ausgewogen: Sowohl Amenaide als auch Argirio, der für Tenor komponierte Vater Amenaides, haben jeweils drei Arien, Tancredi zwei. Bei Tancredi kommen drei

Duette hinzu (zwei mit Amenaide, eines mit Argirio), bei Amenaide entsprechend zwei, für Argirio eines. Dass der Primo uomo nicht die höchste Anzahl an Arien zugeteilt bekommt, ist ungewöhnlich, relativiert sich aber bei näherer Betrachtung der Solonummern Tancredis, die von der Affektgestaltung her ungleich elaborierter sind als die Arien Amenaides und Argirios.

Tancredis Auftrittscavatina »*Di tanti palpiti*«, das wohl bekannteste Stück der Partitur,³⁴ ist eine Kombination aus einem langen, detailliert ausgestalteten Accompagnato – bereits mit vielen Verzierungen versehen –, einem getragenen ersten Teil und schließlich dem äußerst anspruchsvollen, Cabaletta-artigen Abschluss, wobei der Stimmumfang hier noch nicht so ausgeschöpft wird (e^2 ist das Maximum in der Höhe) wie in der zweiten Sequenz Tancredis, einer mehrteiligen, aktionsgebundenen Szene, die von einem Chorauftritt und sogar einem Secco-Rezitativ und einem Accompagnato mit Amenaide unterbrochen wird. Der Unterbrechung geht ein lyrischer erster Teil aus Einleitung und Cavatina voran, und auch der an die Unterbrechung anschließende, rasche und aktive dritte Teil enthält erneut lyrische Einschübe, bis die Arie schließlich in einer heroischen, virtuosen Stretta mit Chor kulminiert. Der Tonumfang reicht von g bis a^2 ; die Tessitura der Partie liegt damit tiefer als die der vorgestellten Kastratenpartien. Die Arien der drei Hauptfiguren stehen neben den erwähnten Duetten, dazu kommen einzelne Arien für die Confidente-Charaktere (Isaura, Roggiero) und insbesondere das mehrere Szenen miteinander verknüpfende Finale des I. Aktes. Die Differenz zwischen dem zu Rossinis Lebzeiten weniger populären Ferrara-Finale mit *Tragico fine* und dem venezianischen *Lieto fine* ist lediglich eine dramaturgische und hat keinen nennenswerten Einfluss auf die Gesangsanteile Tancredis oder die der anderen beiden Hauptfiguren.

* * *

Die Betrachtung der dramaturgischen Anlage und der vokalen Gestaltung der fünf vorgestellten Primo-uomo-Partien bei Zingarelli, Cimarosa, Mayr und Rossini macht einige gemeinsame Tendenzen sichtbar, wobei einschränkend anzumerken ist, dass die Bestimmung der Schnittmenge – insbesondere im Hinblick auf die in allen fünf Fällen außergewöhnlich lange Aufführungsgeschichte – die Personalstile und besonderen Umstände der Komponisten und Kastraten zu berücksichtigen hat: Cimarosa und Zingarelli sind mit späten Werken vertreten, Mayr und Rossini haben dagegen nach ihren ›Kastratenopern‹ unter veränderten gesangsaesthetischen Bedingungen weiterkomponiert;³⁵ bei Crescentini stehen *Giulietta e Romeo* und *Gli*

34 Abgesehen von »*Di tanti palpiti*« ist auch Amenaides Cavatina »*No, che il morir non è*« vielfach rezipiert worden, z.B. in Balzacs *Sarrasine*; vgl. Katherine Kolb, *The tenor of »Sarrasine«*, in: Publications of the Modern Language Association of America 120 (2005), S. 1560–1575: 1568f.

35 In diese Auflistung gehört neben Rossini auch Meyerbeer, der ebenfalls zu Beginn seiner Karriere noch einen Primo uomo für Kastratenstimme schrieb, vgl. Döhring, *Giambattista Velluti* (wie Anm. 11), S. 191.

Orazi e i Curiazi im zentralen Abschnitt seiner Karriere ebenso wie *Tancredi* bei Malanotte; *Ginevra di Scozia* war der letzte große Erfolg für Marchesi; *Aureliano in Palmira* markiert den Beginn von Vellutis Spätphase.³⁶

Abgesehen davon gilt es, die generellen Entwicklungslinien innerhalb der Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts im Blick zu behalten: die wachsende Bedeutung von Chören und Ensembles, die zunehmende Auflösung der Arienstruktur zugunsten längerer, zusammenhängender Szenen, Verschiebungen in der Arienverteilung, die sich herauskristallisierende Kombination von Musico, Prima donna und Tenor als neuer Achse der StimmDRAMATURGIE und der Wegfall der Seconda coppia für hohe Stimmen. Gerade dieser letzte Punkt – evident in allen fünf Beispielen – bringt eine Vereinsamung des Kastraten als Primo uomo mit sich. Die Entwicklung der mehrteiligen, aktionsgebundenen Szene bootet die Kastraten zudem in ihrer spezifischen Affektsprache aus, die sich auf die kontemplative vokale Geste innerhalb der Arie konzentrierte. Hierin zeigt sich auch die einzige Differenz in der Komposition für Kastrat oder Contralto musico: Während Romeo, Curazio und Arsace, mit Einschränkung auch Ariodante, in erster Linie lyrisch gezeichnet werden und nicht als martialische Helden überzeugen, verkörpert Tancredi, ohne die Gesangstradition der Kastraten zu verraten, bereits eine Art von Heroismus und Männlichkeit, die auf die romantische Oper vorausweist.³⁷ Darüber hinaus gibt es keine Differenz in der Komposition für Kastrat oder Contralto musico, was sich auch daran ablesen lässt, dass die hier vorgestellten Primo-uomo-Partien auf Contralti musici übergingen³⁸ und sich dort teilweise vom Nimbus des bloßen Kastratenerbes zu lösen vermochten, was insbesondere auf Romeo und Curazio in der Interpretation durch Giuditta Pasta zutrifft,³⁹ aber auch auf Ariodante.⁴⁰

36 Als »Spätphase« sei mit Döhring die Zeit begriffen, in der Velluti mit nur noch drei, für sein Vokalprofil konzipierten Partien auf Tournee ging; eine von diesen Partien war Arsace in *Aureliano in Palmira* (vgl. ebd., S. 193f.). Döhring beschreibt ebenfalls, dass Velluti vom Stimmtyp her kein typischer Virtuose gewesen sei, sondern eher auf lyrische Emphase hin gestaltete (vgl. ebd., S. 195).

37 Dass diese Vokalprofiltwürfe eher mit den Kastraten an sich und den Erwartungen des Zeitgeschmacks als mit dem Personalstil der hier erwähnten Sänger zusammenhängen, wird gestützt durch die Berichte über Marchesi (vgl. die Verzierungen in seinen Musikdrucken; s. Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater*, Wien 2010, S. 185) und Crescentini (z.B. die »gorgheggi« bei Stendhal, s. Anm. 15), die beide – vermutlich mehr als Velluti – auch einen stärker virtuosen Gesangsstil beherrschten.

38 Auf die spezifische Dynamik dieses Übergangs wie auch den erneuten Rückgang des Contralto musico als Primo uomo zugunsten des Tenors kann aufgrund der hier gebotenen Kürze leider nicht näher eingegangen werden.

39 Vgl. Hadlock, *On the cusp* (wie Anm. 12), S. 401ff., sowie Naomi André, *Voicing gender. Castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*, Bloomington / Ind. 2006, S. 137f.

40 So wurde die Partie z.B. in Stuttgart 1811 von Marianne Schönberger-Marconi dargestellt; vgl. *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek: Codices musici (HB XVII 29–480)*, hrsg. von Clytus Gottwald, Zweite Reihe, Bd. 6, Teil 2, Wiesbaden 2000, S. 458.

Auch die Positionierung des Tenors als Gegenspieler oder sogar Gegenentwurf zum Primo uomo verschiebt die Stimmhierarchie und fordert das stark Aristokratiegebundene Männlichkeitsideal, das der Kastrat verkörpert, heraus. Die erwähnten Tenor-Partien – mit Ausnahme von Zingarellis Teobaldo, der sich aber immerhin wie ein Heißsporn ins Duett mit Romeo wirft – werden alle dezidiert nicht als romantisch Liebende komponiert, auch nicht, wenn sie, wie in Cimarosas *Orazi*, die Position des Primo uomo für sich zu beanspruchen scheinen.

Alle fünf Werke sind in einer Übergangssituation angesiedelt; in ihrer Aufführungsgeschichte werden Vokaltraditionen der späten Opera seria konserviert und in das 19. Jahrhundert hineinragen, die ihrerseits aber auf die Gesangsästhetik zu Beginn des 18. Jahrhunderts rekurren: Die Kastraten werden damit um 1800 vor allem auf der Folie des vorangegangenen Jahrhunderts erlebt,⁴¹ was sich – passend zum Zeitgeschmack eines erneut populären »stile patetico« – in hauptsächlich lyrisch angelegten Rollenprofilen widerspiegelt. Bezeichnenderweise endet die Aufführungsgeschichte aller fünf untersuchten Opern genau an dem Punkt, als die Kenntnis der Gesangskunst, an die mit diesen späten Referenzen erinnert wird, endgültig verblasst und neuen Impulsen Platz macht.⁴²

Ohne direkte Verbote oder eine abrupte ästhetische Abkehr werden die Kastraten in der italienischen Oper um 1800 somit unter dem Interesse eines zunehmend archäologischen Blicks, wie ihn bereits Burney kultiviert,⁴³ zu musealen Relikten, deren letzte Exponenten in einer Zeit agieren, die sie bereits überlebt hat.

⁴¹ Als symptomatisch sei auf den viel rezipierten Mancini verwiesen, der in seinen gesangspädagogischen *Penisieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Wien 1774) genau wie Tosi 50 Jahre vor ihm auf die Zeit der Kastraten in Italien zu Beginn des 18. Jahrhunderts als das ›Goldene Zeitalter des Gesangs‹ rekurreiert; siehe Giambattista Mancini, *Practical reflections on the figurative art of singing*, übersetzt von Pietro Buzzi, Boston / Mass. 1912, S. 27. Die von Mancini als beispielhaft genannten Sänger sind in der Mehrzahl Kastraten, die genannten Sängerinnen Tesi-Tramontini, Bordoni und Cuzzoni werden als von Kastraten ausgebildet beschrieben und damit in derselben Traditionslinie verortet. Durch den expliziten Verweis Mancinis auf Bernacchi als seinen Lehrer inszeniert er sich selbst als rechtmäßigen Erben von dessen gesangsästhetischer Autorität (vgl. ebd., S. 30). Ein weiterer Beleg der Fokussierung auf das frühe 18. Jahrhundert am Ende desselben ist der Fedi-Stich des »Sängerparnasses«, der ebenfalls die Kastratensänger um 1700 an die Spitze setzt, vgl. Claudia Korsmeier, *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und seine Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2000 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 13), S. 1.

⁴² Vgl. erneut Stendhal, der Giuditta Pasta vor dem Hintergrund von u.a. Crescentini und Marchesi rezipiert und das Verschwinden der Verbindung zur ursprünglichen Tradition beklagt: Stendhal, *Vie de Rossini* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 493. Die 1830er-Jahre sind mit der in der Rezeption zugespitzten Auseinandersetzung zwischen älterer und neuerer Gesangsästhetik in Person der Tenöre Nourrit und Duprez als ›programmatischer Abschied‹ von der Traditionslinie der Kastraten zu begreifen. Dieser Wandel zieht auch das Verschwinden der Contralti musici in der Funktion der Nachlassverwalterinnen des Gesangsstils der Kastraten nach sich.

⁴³ Vgl. erneut Burney, *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 231ff.

Il coro operistico e il concetto di ›patria‹ tra Rivoluzione ed età napoleonica¹

Lorenzo Mattei

In Italia un'idea di ›patria‹ da estendersi all'intera penisola iniziò a configurarsi nel biennio 1794–1795, in linea con i presupposti ideologici del repubblicanesimo democratico.² I repubblicani si definivano ›patrioti‹ e fu nella loro accezione che l'aggettivo ›patriottico‹ andò ad applicarsi ad alcuni melodrammi a ridosso dell'istituzione della Repubblica Cisalpina: un caso emblematico è dato dall'*Attilio Regolo* d'incerta attribuzione cimarosiana rappresentato al Teatro Pubblico di Reggio Emilia nel carnevale 1797. Negli anni centrali del giacobinismo italiano alcuni spettacoli d'opera lasciarono emergere idealità politiche di segno nuovo (paradigmatici furono i libretti di Antonio Simeone Sografi: *La morte di Mitridate*, *Gli Orazi e i Curiazi*, *Giovanna d'Arco*), né erano mancate riposte dei testi più provocatori di certo illuminismo *engagé*: si veda il riadattamento dell'abate Gaetano Sertor del *Tarare* di Beaumarchais, il *Tarara* musicato da Francesco Bianchi alla Fenice di Venezia nel carnevale 1793. Nel cruciale 1799 la velata allusione politica si tramutò in scoperta propaganda tra i recitativi di quei melodrammi che le singole città invase dai francesi allestirono in fretta e furia: *Argea ovvero Sizione liberata* (Firenze, Teatro Pallacorda), *Pisa liberata dai francesi* (Pisa, Teatro Prini?), *Roma liberata* (Roma, Teatro Valle 1800) ne offrono esempi significativi.

Non è semplice stabilire se le opere inquadrabili come ›patriottiche‹ in prospettiva rivoluzionaria, giacobina e repubblicana, costituissero un *corpus* dotato di tratti precipui; di certo non furono numerose (se ne veda l'elenco in appendice) e, a ben vedere, risultarono meno compromesse sul piano ideologico rispetto ad alcuni

1 Il presente articolo rielabora la relazione presentata al diciannovesimo congresso della International Musical Society »Musics, Cultures, Identities« (Roma luglio 2012) con il titolo *The opera chorus as a voice of national identity between the Revolution and the Restoration*.

2 Se è vero che a quest'altezza cronologica è precoce parlare di identità nazionale, è anche vero che alcune recenti linee storiografiche hanno proposto una definizione di »expansive Romantic Century« che amplia a un intero secolo (1770–1870) il perimetro entro cui far convergere poetiche e dinamiche culturali ascrivibili al Romanticismo: cfr. Luisa Calé ed Adriana Craciun, *The disorder of the things*, in: *Eighteenth century studies* 45 (2011), pp. 1–13.

melodrammi comici (*I matrimoni liberi*, Milano, Teatro alla Scala, autunno 1798; *L'amanente democratico*, Torino, Teatro Regio 1799) o ai balli pantomimi coevi (*Il general colli in Roma* di Salfi–Lefevre, Milano 25 febbraio 1797, oppure altri balli definiti nell'*Indice de' teatrali spettacoli*³ »tutti repubblicani« quali: *La giustizia trovata nel sen de' patrioti*, *Il buon patriota*, *I patrioti repubblicani*, *La vera giustizia ne' patrioti*). Al di là dei riferimenti esplicativi al dibattito politico, in genere confinati in alcuni segmenti di recitativo e condensati in singoli lemmi (patria, libertà, egualianza) o in motti (Libertà o Morte), si possono evidenziare elementi tematici condivisi:

1. La presenza della morte esibita in scena (e a morire sono spesso regnanti, dispotici in ambito pubblico e perversi in quello privato) o comunque l'accentuarsi della violenza in termini visivi e verbali.⁴

2. L'emergere di figure femminili d'inconsueto eroismo e stoicismo da cui spesso dipende la risoluzione del dramma; *exempla virtutis* della romanità classica (*Virginia*, *Orazia*) o del mito greco (*Ifigenia conobbe più d'un viraggio in chiave patriottica*)⁵ attualizzati tramite situazioni topiche di scottante realismo: *in primis* la separazione tra amanti come conseguenza della leva coatta (l'addio di Ettore ad Andromaca diventò non per caso il soggetto di numerose cantate).

3. La piena integrazione nel dramma della coralità, allusiva a una nuova idea di popolo intesa in senso nazionalistico, o comunque a una nuova fisionomia di sudditi desiderosi di partecipazione diretta alla vita politica.

Ben più ardua risulta l'individuazione di un nesso tra il messaggio politico e gli aspetti compositivi quali scelte tonali, figurazioni ritmiche, tipi di vocalità, strumentazione. I *topoi* musicali di un'opera patriottica, sottoposti ad un primo tentativo di classificazione nel pionieristico saggio di Morelli–Surian sugli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa,⁶ tradiscono infatti un'eccessiva genericità: delimitazione sintattica del materiale armonico, melodie triadiche di tipo sillabico, fraseologia simmetrica, prevalenza di un accompagnamento ritmico puntato.

3 Si veda l'edizione anastatica: *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764–1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro 2006 (Saggi e fonti 2), vol. 2, p. 1263 (17), 1295 (146), 1326 (81).

4 Sul finale tragico cfr. Marita P. Mc Clymonds, »*La morte di Semiramide, ossia La Vendetta di Nino*« and the restoration of death and tragedy to the Italian operatic stage in the 1780s and '90s, in: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale (Atti del convegno Bologna–Ferrara–Parma 1987), a cura di Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Angelo Pompilio, Donatella Restani, Torino 1990, vol. 3, pp. 285–292. Ho fornito un elenco di opere con finale tragico apparse tra il 1780 ed il 1810 nella mia relazione *Morfologia del finale tragico nell'opera italiana allo scadere del '700* letta al V Colloquio di Musicologia dell'Associazione »Il Saggiatore musicale« (Bologna, 23–25 novembre 2001). Al finale tragico è dedicata la tesi dottorale di Katharina Kost, *Das »tragico fine« auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, diss. dott., Università di Heidelberg 2004 (edita online).

5 Si veda la versione dell'*Ifigenia in Aulide* di Ferdinando Moretti, musicata da Zingarelli e Cherubini: Lorenzo Mattei, *Ifigenie a confronto: l'ultimo Cherubini italiano e il dramma per musica negli anni '80 del Settecento*, in: Cherubini al «Cherubinio» nel 250° della nascita (Atti del convegno Firenze 2010), a cura di Sergio Miceli, Firenze 2011, pp. 105–150.

6 Giovanni Morelli ed Elvidio Surian, *Come nacque e morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *Opera & libretto*, vol. 1, Firenze 1990 (Studi di musica veneta), pp. 101–135.

In questa sede ci si soffermerà sulla fisionomia che librettisti e operisti assegnarono al coro nel momento in cui, dismessa una funzione squisitamente decorativa e acquisito lo *status* di personaggio, divenne declinazione canora di una ancor vaga idea di «patria».

L'esame sistematico delle fonti librettistiche e musicali delle opere serie allestite tra il 1750 e il 1800 conferma che i cori diventarono un ingrediente drammaturgico stabile nel dramma per musica soltanto lungo il decennio finale del Settecento, in particolare alla Fenice di Venezia e alla Scala di Milano.⁷ Le parti estreme del dramma, introduzioni⁸ e finali d'atto, furono le ubicazioni predilette del canto corale che tuttavia s'inserì con frequenza crescente nelle arie solistiche come pertichino. In queste occasioni le soluzioni metriche e musicali prospettavano una fluidità che scardinava il consueto assetto formale di un pezzo chiuso.⁹

Assodata da un lato l'ubiquità delle pagine corali anche nei titoli più paludati e omaggianti le istituzioni dell'*ancien régime*¹⁰ e, dall'altro, la loro assenza in alcuni dei melodrammi di chiara ascendenza rivoluzionaria (come nel caso dei *Veri amici repubblicani* di Boggio-Zingarelli allestiti al Teatro Regio di Torino nel 1799),¹¹ giova selezionare gli esempi nei quali il coro diventa suscettibile di metafore politicamente orientate: si tratta dei momenti che ne vedono la partecipazione attiva all'azione inscenata.

I. I cittadini e l'eroe riluttante

I finali del primo e del terzo atto del *Tarara* di Sertor¹² sono tra i più indicativi in tal senso: nel primo finale il popolo d'Ormus ostacola i piani del sacerdote corrotto Arteneo facendo in modo che a Tarara spetti la massima carica militare.

7 Sull'adozione stabile del coro nel melodramma italiano chi scrive sta ultimando una monografia: *Il coro >all'opera<. Teoria e prassi della coralità nel melodramma italiano 1750–1800*.

8 Sul coro nell'introduzione cfr. Lorenzo Mattei, »Sai tu come comincia il dramma?«: *sull'introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778–1800)*, in: Studi musicali 34 (2005), pp. 375–420; id., *Prime forme di una >proemiale cerimonia<*. *Sull'introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, in: Il saggia-
tore musicale 14 (2007), pp. 259–304.

9 Un esempio tra i tanti possibili: la scena rocambolesca del rapimento dell'eroina eponima nella *Ines de Castro* di Giotti-Giordani (Venezia 1793) dove proprio il coro collega senza soluzione di continuità l'aria della protagonista alla scena successiva. Se ne veda l'analisi in Lorenzo Mattei, *Musica e dramma nel >Dramma per musica<. Aspetti dell'opera seria da Pergolesi a Mozart*, Bari 2012 pp. 68–76.

10 Esempi significativi sono offerti da *Saffo* di Mayr (Venezia, Teatro La Fenice 1794) e da *Andromaca* di Paisiello (Napoli, Teatro San Carlo 1797).

11 Su quest'opera cfr. Lorenzo Mattei, *Metastasio col berretto frigio: sui Veri amici repubblicani di Zingarelli*, in: *Fonti musicali italiane* 8 (2003), pp. 31–52. Sul «Republican Repertory» nella Francia di qualche anno prima cfr. Mark Darlow, *Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789–1794*, Oxford 2012.

12 La partitura di Bianchi si conserva in F-Pn (soltanto il primo atto).

Scena I,13

Elamir ad un cenno d'Arteneo s'alza, e con una specie d'entusiasmo dice:

Popoli il Ciel m'inspira,
e il suo voler per bocca mia dichiara.
sia vostro duce, e difensor Tarara.

Tutto il popolo appena inteso il nome di Tarara s'alza impetuosamente, e con gran strepito, e gran trasporto d'allegrezza dice:

CORO Tarara è nostro Duce,
Tarara è il difensor.
ALTAMORO Qual trasporto? Tacete. *(con gran collera).*
ARTENEZO Questo è un errore. Figlio mio, che Brama
Ti tocchi il core! ...
ELAMIR Il Cielo, padre mio,
m'inspirava Altamoro, e non so come
m'escì da' labbri di Tarara il nome.
CORO Tarara è nostro Duce,
Tarara è il difensor.¹³

Nell'ultimo finale si compie una sorta di golpe concluso con la salita al trono di Tarara per volontà popolare dopo il suicidio del malvagio Atar.

Scena III,4

ATAR (E ognor questo fantasma
tra i miei vassalli e me? ...) Son'io, soldati,
più vostro prence?

UNO SCHIAVO: Sì.

OSMINO: No. (*minacciando con la sciabla lo schiavo*)

Tutti i soldati s'alzano, e gridano:

[CORO:] No.

OSMINO Tarara
e' il re.

TARARA Non sia mai ver. (*s'alza*)

OSMINO Re ti dichiara
la concorde milizia.

TUTTI È Re Tarara.

ATAR Mostro, ti son venduti ... (Avverso fato!) (*con disperazione*)

Regna dunque in mio luogo. (*Atar si ferisce, cade semivivo tra le braccia d'a cuni schiavi*)

TARARA Ah sventurato!

ATAR Men grave è a me ... il morir ... che su quest'empì ...
regnar per te ... (*Gli schiavi portano via Atar semivivo, ed Ursone lo seguita.*)¹⁴

¹³ Il passo è tratto dal libretto a stampa (p. 19) della prima rappresentazione consultabile sul sito www.archivistoricolafenice.org.

¹⁴ Ivi, p. 45 s.

I cori di cittadini del *Tarara*, consci di formare la base dello stato, si dimostrano decisivi nello svolgersi dell'azione. Il «popolo» è qui inteso come unione di singoli individui e non a caso dalla massa corale si staccano in più occasioni voci isolate, secondo una scrittura inaugurata dal libretto di Alessandro Pepoli, *I giuochi d'Agrigento* (Venezia, Teatro La Fenice, 16 maggio 1792), prima intenzionale »opera di cori«, secondo la definizione dell'eccentrico conte-librettista.¹⁵ Bisogna tuttavia precisare che anche in opere scritte da riferimenti all'attualità politica il coro poteva divenire essenziale ai fini dello scioglimento: nella *Circe* di Perelli–Paér (Venezia, Teatro San Samuele carnevale 1792) sono i compagni d'Ulisse a convincere l'eroe ad abbandonare la maga; in *Peribea e Telamone* di Chelli–Nicolini, un atto unico rappresentato nel 1804 al San Carlo di Napoli per festeggiare l'onomastico di Ferdinando IV, il perdono accordato alla coppia di amanti osteggiata dal re di Megara si concretizza grazie alla volontà popolare (il coro di popolo si rivolge al sovrano dicendogli: »ceda il rigore ed abbiano | propizio il tuo favor.«).¹⁶ Tornando al *Tarara* dell'abate Sertor non va dimenticato che per quanto l'allegoria conclusiva inneggi ad un equalitarismo meritocratico il protagonista resta l'atore dell'ossequio al potere costituito (trono e altare): la scena finale (III,6) si configura come una riscrittura dell'epilogo di *Ciro riconosciuto* e di *Ipomestra* dove analogamente i protagonisti accettavano, loro malgrado, il «peso» del regno.

URSONE	Tarara, la Milizia ti fa per mano mia suo nobil prigionier. Se tu ricusi la fè che ti giuriam, per sollevarti tuo malgrado sul Trono, abuseremo de' tuoi lacci. Arteneo, il moribondo Atar questo gl'invia serto real. Consacra il solo bene ch'ei fece in vita sua. <i>(dà la corona ad Arteneo.)</i>
ARTENEZO	Ceder conviene. Tarara è vana omai la resistenza tua: Prestati, servi alla brama comune, al comun zelo. <i>(gli pone la corona in testa.)</i> Il Re tu sei. (Egli ha de' Numi in Cielo.) <i>(parte.)</i>

Osmino, ed Ursone s'inginocchiano, ed in questa positura vanno sciogliendo le catene di Tarara, mentre egli va dicendo quanto segue.

¹⁵ Cfr. Lorenzo Mattei, *Il battesimo della Fenice: Paisiello e i »Giuochi« d'un conte drammaturgo*, Saggio introduttivo alla partitura dell'opera in facsimile: Alessandro Pepoli e Giovanni Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, Milano 2007 (Drammaturgia musicale veneta 27), vol. 1, pp. IX–LVI: X.

¹⁶ I versi si leggono a p.35 del libretto a stampa consultabile sul catalogo Gaspari online del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (<http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari/index.asp>).

TARARA Figli voi mi sforzate;
ceder degg'io. Custodirò geloso
questi miei lacci; in essi avere io voglio
l'ornamento miglior. Diranno questi
alle future età, che se accettai
del trono lo splendor, fu per legare
ogni mia cura, ed ogni mio pensiero
alla gloria, ed al ben di questo Impero.

CORO Scelta felice e cara
che il nostro cor consola!
Padre è di noi Tarara,
Tarara è il nostro re.¹⁷

II. Un nuovo eroe: dall'»evirato cortigiano« al tenore patetico

Un diverso tipo di eroe repubblicano, sempre esaltato e sostenuto da gruppi armati, emerse invece nel momento in cui alla flebile voce di castrato (quella di Gaspare Pacchiarotti nel ruolo di Tarara) si sostituì quella di un tenore stentoreo come Matteo Babbini, interprete privilegiato del repertorio «patriottico». Fu proprio il realismo intrinseco a questo mutamento di vocalità – rimarcato dagli impresari del Teatro Pubblico di Reggio Emilia nel presentare il *Timoleone* di Sografi–Nasolini durante l'estate 1798, nel quale l'eroe fu »sostituito ad un evirato cortigiano atto soltanto a trasfondere mollezza«¹⁸ – che facilitò il processo di attualizzazione degli eroi repubblicani della Roma classica sulle scene operistiche, parallelo a quello che stava avvenendo, da anni, nel teatro di prosa (si pensi agli estemporanei sermoni d'indottrinamento politico che talora frammezzavano le tragedie di Alfieri).¹⁹ Al realismo del rapporto tra personaggio e voce tenne dietro quello che ricreava il *sound* delle ceremonie laiche organizzate nelle città occupate dai francesi: vita e teatro inscavano così un gioco di rispecchiamento richiesto dalla committenza giacobina e repubblicana che sortiva esiti di forte suggestione visiva e sonora. Si vedano, a titolo esemplificativo, i *tableaux* dell'apertura e del primo finale del citato *Timoleone*.

Scena I,1

Il teatro rappresenta la gran parte esteriore della città di Siracusa [...]. Il sole sta per spuntare. Sopra le sommità della rocca e delle castella non veggansi che alcuni guerrieri disposti alla loro custodia. Nel piano fuori della città vi sono molti soldati corinti che dormono, alcuni altri che svegliansi.

¹⁷ Libretto a stampa (vedi nota 13), p. 47.

¹⁸ Cfr. p. 3 del libretto a stampa, anch'esso disponibile sul catalogo Gaspari online.

¹⁹ Esempi significativi sono citati in Piero Weiss, *La morte di Cesare: the words, the music. The death of Caesar onstage 1544 (?) – 1797*, Saggio introduttivo alla partitura dell'opera in facsimile: Gaetano Sertor e Francesco Bianchi, *La morte di Cesare*, Milano 1999 (Drammaturgia musicale veneta 27), vol. 1, pp. IX–XXXVIII.

CORO Sorge dall'onde placide
 ridente in ciel l'aurora
 co' suoi bei raggi indora
 l'erbe, le piante, i fior.
S'ode strepitoso suono di trombe. Nello stesso punto s'alzano e con qualche ordine si dispongono i soldati corinti.
 All'armi, amici, all'armi;
 destà il guerrier la tromba.
Cresce il suono delle sudette trombe
 Il campo il mar rimbomba
 di belllico fragor.
Le trombe sopra le navi si sentono a vicenda con quelle del campo che supponesi intorno alla città.
 Ma s'avvicina il forte
 duce tremendo, invitto.

Scena I,2

Timoleone con spada nuda in mano con seguito di guerrieri di Corinto. Tutti i suddetti e Demarato.

TIMOLONE Morte ai tiranni ...

CORO Morte!
 TIM. Viva la libertà.
 CORO Viva la libertà.
 TIM. Per lei con lieto ciglio
 vidi un germano esangue,
 per lei d'un empio sangue
 la man si tingerà.
 CORO Viva la libertà.²⁰

Pochi mesi prima, il 10 agosto 1797, alla Canobbiana di Milano la compagnia di comici francesi intervallò *La morte di Cesare* di Voltaire con canti patriottici ed evoluzioni militari;²¹ analoghe forme di spettacolarizzazione della sfera marziale interessarono le opere serie tra il 1797 e il 1805, costellate di reboanti innodie e parate trionfali. Suoni di scena, fanfare dentro le quinte, bande sul palco sonorizzavano momenti rituali che si cristallizzarono in scene topiche: una di queste, all'alzata del sipario, fu la preghiera che al levar del sole un popolo rivolgeva al cielo in attesa di conoscere l'esito di eventi bellici (l'alba, rimarcata da effetti luminotecnici, era un retaggio della simbologia massonica declinato in chiave giacobina). La statica sacralità di simili invocazioni veniva interrotta da squilli di trombe che mutavano il clima espressivo in direzione della sfera eroica.

20 Libretto a stampa (vedi nota 18), p. 9s.

21 La data è riportata nell'*Indice de' teatrali spettacoli* (vedi nota 3), vol. 2, p. 1278 (78).

III. Un'opera per la Repubblica italiana

Un altro caso esplicativo di questo ipertrofismo spettacolare è presente nei *Manlii* di Sografi–Nicolini (Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1802) in cui il protagonista viene sempre impersonato da Matteo Babbini. Qui però il coro non rappresenta più una generica collettività, bensì allude ad una rudimentale fisionomia di «nazione», compatta e militarizzata, coincidente con quella della neonata Repubblica italiana (26 gennaio 1802): l'inizio dell'opera (anche in questo caso avviato da una assai simbolica aurora) innalza una successione di pagine corali formanti un ampio affresco sonoro, realisticamente concretizzato sul piano musicale da fanfare di fiati, che sfocia in una scena (I,5) di evidente connotazione patriottica: il senato riunito intorno a Manlio inneggia alla vittoria di Roma contro i Latini (qui indubbia metafora dell'Austria, peraltro già esplicitata nella seconda scena) e al suo ruolo unificatore:

MANLIO Vieni, ma pensa, audace
 che alla Regilla sponda
 di latin sangue l'onda
 vermiglia ancor si sta.
 Che verrà forse un giorno
 di grandi eroi fecondo
 che il Lazio, Italia, e 'l mondo
 Roma tremar farà.
 Idolo mio a quel ciglio
 ridona il suo splendore
 torni a brillar d'amore
 quella gentil beltà.

Coro di molti senatori che ritornano nel tempio di Giunone

Nel Campidoglio siamo
raccolti nel senato ...

Manlio ed altri a piacere: Al Campidoglio andiamo
là quel latino orgoglio (Or *Manlio, or i consoli, or i senatori*)
là quell'altera voce
là quell'ardir feroce
tuonar s'ascolterà.²²

Non è difficile ipotizzare che la Roma antica tratteggiata dal giacobino Sografi potesse alludere alla Milano del 1802 che, insieme a Bologna, era l'unica città rifugio per migliaia di esuli politici di tendenza unitaria. In questa pagina dell'opera è degna di interesse la scrittura corale di Nicolini che tratta i tenori e i bassi alla stregua di personaggi, intrecciandone le linee vocali a quella di Babbini: ne sortisce un assetto che si discosta dalla consueta dialettica oppositiva tra il canto solistico e quello

22 Cfr. libretto a stampa (esemplari: I-Nc, Rari 9.37/7 e I-Tci, L.O.572) *I Manli | Melodramma in due atti | da rappresentarsi nel Teatro alla Scala | il carnevale dell'anno 1802 v.s. anno 10. repubblicano, Milano [1802]*, p. 10.

corale sincrono (cfr. Esempio musicale 1). Una seconda tipologia di ordito corale tipica delle opere «patriottiche» s'individua poco più avanti nell'aria con coro di Torquato (ruolo interpretato dal tenore Giacomo David) dove i coristi s'inseriscono a mo' di pertichini in brevi incisi asseverativi (cfr. Esempio musicale 2). L'intreccio tra le parti corali e le linee dei due tenori in questa partitura sembra metaforizzare la gestualità che articolava giuramenti, abbracci collettivi, acclamazioni. Nei *Manlii* infatti la componente sentimentale viene intenzionalmente depauperata: basti notare che la scena topica del congedo di Manlio avviato al supplizio si svolge al cospetto dei soldati e solo in un secondo tempo davanti al gruppo femminile formato dalla moglie e dalla sorella.

IV. La fine di una retorica «patriottica»

Negli anni del Regno italico (1805–1814) la composizione vocale prevalente dei cori passò da un assetto classico a quattro voci miste, ad uno tripartito in donne, tenori, bassi. Motivi d'ordine produttivo portarono già negli ultimi anni del Settecento alla precoce eliminazione delle voci femminili che aumentò la compattezza timbrica delle pagine corali facilitandone l'inserimento nelle arie. Apparentemente la connessione tra i contenuti politici e i canti di questi cori maschili, più funzionali al realismo scenico, s'allentò dopo il 1805. Il coro tornò infatti a incarnare la sonuosità tipica delle grandi produzioni di corte recuperando un ruolo squisitamente decorativo: marce, parate, liturgie, combattimenti vennero incasellati in architetture librettistiche e musicali di forte stereotopia compositiva. La fluidità formale emersa nelle opere serie sperimentali a cavallo dei due secoli si ridimensionò: nei concertati e nelle arie il coro si collocò perlopiù nelle strette o in sezioni-ponte, senza articolare sezioni recitative, né interessare zone di cerniera tra unità sceniche. In realtà a indebolirsi in modo definitivo fu il rapporto tra l'ideologia dei patrioti unitari e i soggetti della Roma repubblicana, ora svuotati di quella forza retorica che ne aveva permesso le più disparate attualizzazioni tra il 1796 e il 1802. A riattivare il potenziale semantico dei cori allusivi all'idea di patria, provvederanno scelte tematiche di matrice romantica: il decentramento geografico dei popoli presenti nei melodrammi dell'Italia napoleonica (norvegesi, danesi, svedesi, scozzesi) non fu sufficiente a edulcorare il sempre più chiaro legame tra quelle pagine corali e il nascente concetto di identità nazionale.

Allegro moderato

66

Manlio
Tenori
Bassi
Ob.
Vlni p

là quel - lar-dir fe - ro - ce là quel la - tin or -
nel Cam - pi - do - glio - sia - mo rac - col - ti siam
rac - col - ti nel se - na - to siam nel se -

71

go - glio tuo - nar tuo - nar s'a - scol - - - te - rà
nel se - na - to nel se - na - to
na - to siam rac - col - ti nel se - na - to

Esempio musicale 1: Sografi-Nicolini, *I Manlii*, aria di Manlio con coro »Vieni, ma pensa, audace«, atto I, scena 5,
Allegro moderato Si bemolle C, bb. 66-75 (I-Nc, 29.3.26, cc. 83v-84r)

57 **Allegro maestoso**

Torquato
Tenori
Bassi
Vlni

All' ar - mi _ dun - que, all' ar - mi! Pe - ra chi Ro - ma_of - fen-de. Mo-ra chi _ è lei ne - mi-co.
All' ar - mi! Per - ra! Mo - ra!

Esempio musicale 2: Sografi-Nicolini, *I Manlii*, aria di Torquato con coro »Svenar saprei, lo giuro«, atto I, scena 6,
Allegro maestoso Si bemolle C, bb. 57-63 (I-Nc, 29.3.26, cc. 102v-103r)

Appendice

Tabella: Opere «patriottiche» rappresentate in Italia

Anno	Titolo	Librettista	Compositore	Luogo, teatro, stagione o data
1789	<i>La morte di Cesare</i>	Sertor	Bianchi	Venezia, San Samuele, carnevale
1790			Robuschi	Livorno, Avvalorati, autunno
1791			Zingarelli	Milano, Scala, carnevale
	<i>La Virginia</i>	N. N.	Andreozzi	Reggio Emilia, Pubblico, carnevale
1792	<i>Axur re d'Ormus</i>	Da Ponte	Salieri	Milano, Scala, primavera
1793	<i>Tarara</i>	Sertor	Bianchi	Venezia, Fenice, carnevale
1796	<i>La Merope</i>	Butturini	Nasolini	Venezia, San Benedetto, carnevale
	<i>La morte di Mitridate</i>	Sografi	Nasolini	Trieste, San Pietro, autunno
1797	<i>Gli Orazi e i Curiazi</i>	Sografi	Cimarosa	Venezia, Fenice, carnevale
	<i>La congiura pisoniana</i>	Salfi	Tarchi	Milano, Scala, carnevale
	<i>La morte di Mitridate</i>	Sografi	Zingarelli	Venezia, Fenice, 27 maggio
	<i>Giovanna d'Arco</i>	Sografi	Andreozzi	Venezia, Fenice, 29 agosto
1798	<i>La Virginia</i>	N. N.	Gnecco	Genova, Sant'Agostino, carnevale
	<i>Bruto</i>	Marrè	Nicolini	Genova, Sant'Agostino, carnevale
	<i>Timoleone</i>	Sografi	Nasolini	Reggio Emilia, Pubblico, estate
1799	<i>Il trionfo di Clelia</i>	Sografi	Nasolini	Milano, Scala, carnevale
	<i>I veri amici repubblicani</i>	Boggio	Zingarelli	Torino, Regio, carnevale
	<i>La morte di Decio</i>	N. N.	N. N.	Reggio Emilia, Pubblico, carnevale
	<i>Argea ovvero Sicione liberata</i>	Boggio	Curcio	Firenze, Pallacorda, primavera
	<i>Pisa liberata dai francesi</i>	N. N.	Romani	Pisa, Prini?
1800	<i>Roma liberata</i>	Ballani	Curcio	Roma, Valle, primavera
1802	<i>I Manlii</i>	Sografi	Nicolini	Milano, Scala, carnevale

Merkmale der Melodiegestaltung in Auftrittsarien für Tenor-Partien um 1800

Roland Pfeiffer

Das 19. Jahrhundert als ›Zeitalter des Tenors‹ zu benennen, gehört heute fast schon zu den Gemeinplätzen von Musikwissenschaft wie Musikkritik. Die gewiss zutreffende Beobachtung neuer Entwicklungen im Rahmen dieses Stimmfachs führte zu zahlreichen Differenzierungen, die entweder die Art der Tongebung – »tenore di grazia« versus »tenore di forza«¹ – oder den Komponisten der Partien – »Rossini-Tenor«,² »Wagner-Tenor« – als Ausgangspunkt wählten. Doch möchte dieser Beitrag nicht so weit in das 19. Jahrhundert vordringen, und auch die kaum bezweifelbare ›Konkurrenz‹ zwischen dem im Rückgang befindlichen Kastratentum³ und der (damit ursächlich verbundenen) stärkeren Berücksichtigung von Tenören⁴ seit seinem Anfang ist nicht das Objekt dieser Untersuchung.

Tenor-Partien nehmen in der italienischen Oper bereits um 1800 nicht nur quantitativ zu;⁵ auch das Spektrum ihrer Ausdrucksmöglichkeiten wird allmäh-

1 Zu den zahlreichen Begriffsdifferenzierungen vgl. zusammenfassend Thomas Seedorf, Art. *Stimmengattungen*, Teil VIII–IX, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neu bearbeitete Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1801–1810. Vom gleichen Autor siehe ferner: *Vom Tenorhelden zum Helden tenor – Wagners Ideal eines neuen Sängertypus*, in: Musik und kulturelle Identität (Kongressbericht Weimar 2004), hrsg. von Detlef Altenburg, Rainer Bayreuther, Kassel 2012, Bd. 1, S. 463–472.

2 Vgl. Giorgio Appolonia, *Il tenore rossiniano*, in: La voce del cantante, hrsg. von Franco Fussi, Bd. 6 (Kongressbericht Ravenna 2009), Turin 2010, S. 317–334.

3 Vgl. u.a. Thomas Seedorf, Art. *Kastraten*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (wie Anm. 1), Sachteil, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 15–20; Giorgio Appolonia, *Di castrati, falsettisti naturali ed artificiali*, in: La voce del cantante, hrsg. von Franco Fussi, Bd. 2 (Kongressbericht Ravenna 2001), Turin 2003, S. 405–419; Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4), insbes. S. 212–214; Corinna Herr, *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013.

4 Hinsichtlich der Verschiebung des Männlichkeitsideals vom Kastrat zum Tenor im Zusammenhang mit der rollendramaturgischen Anlage in einigen Opern sei der Zeit sei hier vor allem verwiesen auf den Beitrag von Anke Charton im vorliegenden Band.

5 Neben dem schon vor der Jahrhundertwende verbreiteten »tenore baritonale« finden sich nun auch vermehrt Beispiele für den ›leichteren‹ und höheren »tenore contraltino«, was die Möglichkeiten der Differenzierung im Falle der Präsenz mehrerer Tenor-Partien in der gleichen Oper erweitert.

lich erweitert. Dabei neuartige oder gar prädominante Melodieformen ausfindig machen zu wollen, mag vermassen erscheinen, lassen sich doch in der ›Masse‹ des uns nur zum Teil bekannten Repertoires immer wieder Gegenbeispiele für die hier zu beschreibenden Tendenzen finden. Dies gilt insbesondere für einige Vertreter der neapolitanischen ›Schule‹ konservativer Prägung, die auch in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an Traditionen und Ausdrucksformen des Settecento festzuhalten scheinen. Die neue Akzentuierung einiger vormals eher marginaler Phänomene ausschnitthaft zu beleuchten, erscheint aufgrund ihres Wiederholungscharakters dennoch gerechtfertigt.

Im Sinne eines möglichst vollständigen Bildes wird bewusst die Melodiegestaltung in Arien verschiedener Operngattungen ins Auge gefasst – wobei auf der Hand liegt, dass die dramatische Funktion und der Charakter der jeweiligen Rolle (neben den Eigenschaften des jeweiligen Sängers) als Determinanten für die Gestaltung der Vokalpartie von Belang sind. Ebenfalls absichtlich werden im Sinne der Repräsentativität des Spektrums Opern mit ganz unterschiedlichen Entstehungsorten (Mailand, Venedig, Rom oder Neapel) in die Untersuchung mit einbezogen. Der Vergleichbarkeit der Arien dient die Beschränkung auf das Szenenformat der Auftrittsarie. Wenngleich viele Partien erst zu einem späteren Zeitpunkt in der Oper die stimmlichen Kapazitäten des Sängers gänzlich ausreizen, so kommt doch der »aria d'entrata« bei der Vorstellung des grundlegenden vokalen Erscheinungsbildes der Partie eine nicht unwesentliche Rolle zu. Der Bedeutungsgewinn dieses Moments um 1800 ist etwa daran ablesbar, dass der Sänger nun oftmals bereits zu Beginn der Oper eine im Vergleich zu vielen knappen Cavatine des Settecento recht lange Arie zugesprochen bekommt. Unter Auftrittsarie soll hier die jeweils erste solistische Präsentation der Person verstanden werden, unabhängig davon, ob deren Beginn mit dem ersten Erscheinen der Person in der Oper zusammenfällt, oder ob die betreffende Person bereits zuvor in einen dialogischen Abschnitt, etwa im Rezitativ, involviert wurde.

Die Melodiegestaltung der beispielhaft untersuchten Auftrittsarien ist vor allem von drei Tendenzen geprägt, welche zueinander nicht unbedingt im Widerspruch stehen müssen, das heißt auch in ein und derselben Arie auftreten können.⁶ Dabei handelt es sich keinesfalls um absolute Neuheiten, sondern um bereits früher (das heißt spätestens in den 1780er-Jahren) zumindest teilweise schon feststellbare Phänomene, welche nun deutlicher hervorzutreten scheinen.

1) Ein Gesangsstil, der sich durch eine gewisse Häufung punktierter Notenwerte unterschiedlicher Dauer, maßvollen Einsatz von Koloraturen und mehr oder weniger große Intervalle auszeichnet. Einige Elemente dieser Melodiegestaltung sind generell in der Opera seria der Zeit verbreitet, kommen aber in Tenor-Partien stärker zur Geltung. Die klangliche (und meistens, je nach Sänger, recht mächtige)

6 Die Eingrenzung dieser Untersuchung auf das Format der Auftrittsarie schließt natürlich nicht aus, dass Arien mit ähnlichen Melodieprofilen wie die hier besprochenen auch an anderen Stellen in der Oper vorkommen können.

Wirkung steht dabei gegenüber der Beweglichkeit im Vordergrund. Die mit langen Notenwerten (meistens Halben) vollzogenen Sprünge dienen auf dramaturgischer Ebene der Steigerung des Pathos, auf vokaler Ebene geben sie dem Sänger Gelegenheit zur Darstellung seines Stimmvolumens. Dieser Gesangsstil kommt vor allem bei ›heldenhaften‹ Rollen in der Opera seria und beim Ausdruck kriegerischer Haltungen zum Einsatz und erfordert gewiss eine durchsetzungsfähige Stimme mit kraftvoll ›strahlendem‹ Klang.

2) Einen Gegenpol zum eben beschriebenen Gesangsstil bilden die für den sogenannten ›Amoroso‹-Tenor typischen linearen, teils diatonischen Melodiebildungen, deren Intervalle selten größer als eine Terz sind. Die Melodielinie ist, vor allem in langsamem Sätzen, häufig durch Vorhalte und Chromatik sowie durch ausschmückendes Figurenwerk gekennzeichnet. Dieser ›graziöse‹ Gesangsstil eignet sich hervorragend für Liebhaber-Rollen bzw. Personen, die in ihren Arien bevorzugt das Thema der Liebe behandeln, eben für ›Amoroso‹-Partien. Diese Art der Melodiegestaltung steht ganz in der Tradition des späten Settecento, bei der Agilität und Leichtigkeit in der Tongebung zu den wichtigsten Eigenschaften gehörten, die dem Sänger abverlangt wurden. Ursprünglich vor allem in Tenor-Partien der Opera buffa verbreitet, dringt diese Gesangsweise allmählich immer stärker auch in die ernste Gattung ein, wo der ›Amoroso‹ traditionell von einem Kastraten gesungen wurde, nun aber, mit dem Rückgang der Kastraten, auch häufig dem Tenor anvertraut wird.

3) Zu diesen beiden grundsätzlich eher gegensätzlichen Tendenzen kommt eine übergreifende, die prinzipiell an kein bestimmtes Timbre oder Stimmfach gebunden ist, gleichwohl aber eine gewisse vokale Agilität des Sängers erfordert. Sie besteht in einer Transformation des zweiten schnellen Arienteils oder von dessen Abschluss in eine Art Cabaletta, nicht unbedingt auf formaler, sondern auf motivischer Ebene.⁷ Schwunghafte Anfangsthemen, welche meist aus Intervallen in auf- und absteigender Folge zusammengesetzt sind, geben dem Satz gewissermaßen den Auftakt zu einer allmäßlichen Beschleunigung, bei der der Solist auf effektvolle Weise seine Virtuosität unter Beweis stellen kann.

Wenden wir uns zunächst der ersten der genannten Tendenzen zu – und nennen wir sie, der Einfachheit halber, den ›pathetischen Stil‹.⁸

Ein resoluter Impetus in Form von akzentuierten Punktierungen im Rhythmus durchzieht in Nicola Zingarellis *Gli Orazi e i Curiazi* (Neapel 1795) die gesamte

⁷ Zu Begriff und Form der Cabaletta (die hier nicht weiter problematisiert werden) sei vor allem verwiesen auf den Beitrag (mit weiterführender Bibliografie) von Marco Beghelli, *Alle origini della cabaletta*, in: »L'aere è fosco, il ciel s'imbruna«. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna (Kongressbericht Venedig 1997), hrsg. von Francesco Passadore, Franco Rossi, Venedig 2000, S. 593–630.

⁸ Damit soll in diesem Zusammenhang aber nicht an die Bedeutung des Wortes innerhalb einer Gesangästhetik angeknüpft werden, welche gut achtzig Jahre früher eine Dichotomie von »stile patetico« und »stile d'agilità« eingeführt hatte (vgl. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723); zu Fragen dieser Terminologie vgl. u.a. Herr, *Kastraten und Falsettisten* (wie Anm. 3), S. 119–130.

Oper, in welcher dem Chor eine wichtige Rolle zukommt. Die Tenor-Partie des Königs Tullo (bei der Uraufführung von Giacomo David gesungen, der als überragend talentierter ›Universal-Virtuose‹ galt⁹) weist bereits während der Introduzione eine Vielzahl punktierter Rhythmen auf, die gewissermaßen als ›Emblem‹ der kriegerischen Thematik fungieren; hier wie in seiner späteren Arie (›Nò, tal vanto invan pretende‹, vgl. Notenbeispiel 1) sind diese dann in den Violinen quasi permanent präsent und werden mit einer zeitweise signalartigen Akkordmelodik der Stimme kombiniert, wie bereits am Anfang der Arie deutlich wird (man betrachte etwa das ausrufartige »Nò«). Koloraturen beschränken sich – im Gegensatz zu den weit-aus virtuoseren Sopran-Partien der Oper, Orazio und Ersilia – auf die Schlussphrasen der Arienteile. Eine solche (teilweise marschmäßige) Rhythmik, gelegentliche Sprünge der Gesangsmelodie und ein weiter Ambitus deuten bereits jenen pathetischen Stil in den Tenor-Arien an, der in diesem und dem folgenden Jahrzehnt fast zu einer Art Mode zu avancieren scheint, gewissermaßen parallel zu einer neuen Welle klassischer, ›altrömischer‹ und ggf. als ›patriotisch‹ zu interpretierender Stoffe bei der Wahl der Textvorlage.¹⁰

Eine erfolgreichere Oper auf denselben Stoff brachte bekanntlich Domenico Cimarosa im Folgejahr in Venedig heraus. Das sich stufenweise entfaltende patriotisch-kriegerische Pathos, das bereits Friedrich Lippmann in Marco Orazios erster Aria con coro (»Se alla patria ognor donai«) als solches erkannte, zeigt sich im anfänglichen Largo zunächst in Form einer A-piacere-Eröffnungsphrase mit ›heroischem Gestus‹ und einigen Verzierungen an ihrem Ende (vgl. Notenbeispiel 2). Im Vergleich hierzu wirkt der Anfang von Zingarellis Tullo-Arie etwas traditioneller und

9 Unter den zahlreichen Lobeshymnen auf David sei beispielhaft der Kommentar von Benedetto Frizzi in seiner *Dissertazione di biografia musicale* (ca. 1802) erwähnt, zitiert bei John A. Rice, *Benedetto Frizzi on singers, composers and opera in late eighteenth-century Italy*, in: *Studi musicali* 23 (1994), S. 367–393: 379 f.; vgl. ferner Rodolfo Celletti, *Voce di tenore*, Mailand 1989, S. 63 f., sowie ders., *Storia del Belcanto*, Florenz 1996 (Discanto, Contrappunti 15), S. 206. Zur Biografie Giacomo Davids vgl. Irene Brandenburg, *Art. David, Giacomo*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 487–490.

10 Zu Fragen des Stoffes und der Opernstruktur der Zeit vgl. u.a. (mit besonderer Aufmerksamkeit auf Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* sowie auf Mayrs *Misteri eleusini*): Paolo Rossini, *L'opera classicista nella Milano napoleonica (1796–1815)*, in: *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento*: Mayr e Zingarelli, hrsg. von Guido Salvetti, Lucca 1993 (Quaderni del Corso di musicologia del Conservatorio ›G. Verdi di Milano 1), S. 127–171; Giovanni Morelli und Elvio Surian, *Come naque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, in: *Opera & libretto*, Bd. 1, Florenz 1990 (Studi di musica veneta), S. 101–135; vgl. ferner die umfangreiche Bibliografie in: Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998 (Storia dello spettacolo; Saggi 2). Zu Stoffvorlagen aus der Antike in der Oper des späten 18. Jahrhunderts siehe außerdem Rossana Caira Lumetti, *Il Giunio Bruto di Giovanni Pindemonte*, in: Domenico Cimarosa. Un Napoletano in Europa (Kongressbericht Aversa 2001), hrsg. von Paologiovanni Maione, Marta Columbro, Lucca 2004, S. 159–176. Zur Stoffgeschichte des alten Rom in der Oper siehe ferner (mit Schwerpunkt auf früheren Epochen) Robert C. Ketterer, *Ancient Rome in early opera*, Urbana / Chicago 2009, insbes. S. 167–183.

5 **Allegro**

Tollo
Violini
Bassi

Nò
VI. II unis.
Nò tal
van - - to in - van pre - ten - de nel mio

Notenbeispiel 1: Nicola Antonio Zingarelli, *Gli Orazi e i Curiazi*, Aria Tullo »Nò, tal vanto invan pretende«

(I-Nc, 32.3.1)

weit weniger aussagekräftig. Die in Cimarosas Arie sich bald häufenden, Gesang und Begleitung erfassenden scharfen, kettenartigen Punktierungen sind laut Lippmann ein Topos Cimarosas für das ›Kriegerische‹, der später von Rossini und anderen übernommen wird. Marschmotive durchziehen darüber hinaus auch die ganze Oper Cimarosas. »Altbewährte Mittel – Marschrhythmus, Punktierung, Akkordzerlegung – erscheinen«, so Lippmann, »mit einem neuartigen, der beginnenden napoleonischen Epoche gemäßen «slancio».«¹¹ Den ersten Orazio Cimarosas sang Matteo Babbini, welcher sich angeblich zwar nicht durch eine besonders kraftvolle Stimme, wohl aber durch sehr sensible Tongebung auszeichnete.¹² Den ›heroischen‹ Eröffnungsgestus in Form eines »Colla parte«-Largo »ad libitum« behält Cimarosa dann auch in Neleos Arie »Cadrà, lo giuro o Numi« in seiner ersten *Artemisia*-Vertonung des Folgejahres 1797 bei.¹³ Lippmann sah in derartigen deklamatorischen Arien-

¹¹ Vgl. Friedrich Lippmann, *Über Cimarosas Opere serie*, in: Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden (Rom 1978)«, Bericht, hrsg. von dems., Köln / Laaber 1982 (*Analecta musicologica* 21), S. 21–59; 47 (Notenbeispiel auf S. 46f.); ders., *Die Entwicklung der »Aria marziale« in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution*, in: *Musica senza aggettivi: studi per Fedele d'Amico*, hrsg. von Agostino Ziino, 2 Bde., Florenz 1991 (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 25), Bd. 1, S. 253–296: 287–289. Zur Position Marco Orazios innerhalb der Rollenkonstellation der Oper vgl. ferner den Beitrag von Anke Charton in diesem Band.

¹² Vgl. Benedetto Frizzi in seiner *Dissertazione di biografia musicale* (ca. 1802), zitiert bei Rice, *Benedetto Frizzi on singers, composers and opera* (wie Anm. 9), S. 379; zu Babbini siehe ferner Celletti, *Voce di tenore* (wie Anm. 8), S. 64f., sowie die Anmerkungen im Abschnitt II (vgl. S. 33) von Lorenzo Matteis Beitrag in diesem Band.

¹³ Vgl. Teilautograph I-Nc, 13.3.18, fol. 53–64.

anfängen eine Vorbildung vieler Incipits von Rossini.¹⁴ Davon unberührt bleibt, dass in der Zwischenzeit auch andere Komponisten von derartiger musikalischer Gestik Gebrauch machten: So lässt beispielsweise auch Stefano Pavesi die Aria con coro des Carlo in *Odoardo e Cristina* (Neapel 1810) auf ähnliche Weise im Andante beginnen.¹⁵ Was diese Art von Eröffnungsphrasen betrifft, aber auch die angesprochene Häufung von Punktierungen, die der Darstellung des Kriegerischen dienen, so könnte man sagen: Bei Cimarosa sind Merkmale eines pathetischen Stils vorgeprägt, dessen sich später andere in extremerer Form bedienen sollten.

Notenbeispiel 2: Domenico Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, Aria Marco Orazio con coro »Se alla patria ognor donai« (I-Nc, 25.3.25)

In diesem Zusammenhang ist vor allem der aus Piacenza gebürtige Komponist Giuseppe Nicolini zu nennen. Die Mode des ›neoclassicismo‹ fortführend, schrieb er einige Opern auf seinerzeit möglicherweise als patriotisch aufgefasste, in der römische Antike angesiedelte Stoffe, und schien dabei großen Gefallen zu finden an marschmäßigen, signalartigen oder über längere Strecken punktierten Rhythmen – so beispielsweise in den 1801 in Mailand uraufgeföhrten *Baccanali di Roma*. Einer seiner größten Erfolge sollte *Traiano in Dacia* (Rom 1807) werden, vor allem wegen der Mitwirkung des Kastraten Domenico Velluti in der Rolle des Decebalo, König der von den Römern bekriegten Dazier. Mit seinem Rivalen Traiano, gesungen vom gleichfalls erfolgreichen Tenor Nicola Tacchinardi, scheinen sich die beiden Hauptpersonen bereits im Duett »Il braccio mio guerriero« mit punktierten Rhythmen gewissermaßen zu ›duellieren‹. Kastrat und Tenor erweisen sich somit schon zu Beginn der Oper als einander ebenbürtige Konkurrenten. Später singt Traiano dann eine Arie mit Chor, die ebenfalls mit einem ›martialischen‹ Maestoso sostenuto beginnt.

Diese Arie (›Vedrò fra pochi istanti‹) kann in jeder Hinsicht als ein Höhepunkt in der Entwicklung dieses pathetisch-kriegerischen Arientypus bezeichnet werden. Der Einstieg erfolgt mit Fermaten im Gesang, gewissermaßen ›ad libitum‹ (vgl. Notenbeispiel 3, 1. Ausschnitt). Nach einem Tempowechsel (Allegro moderato) häufen sich bald die Punktierungen, wobei Chor und Trompeten das martialische

¹⁴ Vgl. Lippmann, *Über Cimarosas Operen serie* (wie Anm. 11), S. 55.

¹⁵ Vgl. Partitur I-Nc, 26.1.28, fol. 92–107.

Corri soli

Cor., Tr.

Ob., Clar.

VI. I

VI. II

V.le

Fag.

Traj.

dov' fra pochi istanti impallidir quel volto

C
O
R
O
B

Bassi

Notenbeispiel 3: Giuseppe Nicolini, *Traiano in Dacia*, Aria Traiano con coro »Vedrò fra pochi istanti« (I-Rmassimo); Arienanfang (zweite Partiturseite) und Ausschnitt aus dem zweiten Satz

Kolorit verstärken (vgl. Notenbeispiel 3, 2. Ausschnitt).¹⁶ In diesem Satz enthält die Melodie einige große Sprünge, Tacchinardis Fähigkeit zur homogenen Tongebung auch bei extremen Lagenwechseln in dichter Folge¹⁷ Rechnung tragend; kaum aber findet man ›traditionelle‹ Verzierungen in Form von ausgeschriebenen Koloraturen.¹⁸ Dieser pathetische Stil, den man hier auch als ›heroisch-martialisch‹ bezeichnen könnte, scheint Nicolini sehr gelegen zu haben.

Ein Zeitgenosse mit geradezu entgegengesetzten Präferenzen ist Johann Simon Mayr, der wie kaum ein anderer auf eine elegante Abrundung der Gesangssphasen bedacht ist. Dies wird beispielsweise in den *Misteri eleusini* (1802) deutlich, wo zwei Hauptpersonen von Tenören gesungen werden, nämlich Adrasto (bei der Uraufführung von Matteo Babbini gesungen) und der König Antinoo (Giacomo David).

Im Allegro von Adrastos Aria con coro (»*Cessate di piangere*«) wird einerseits im Text die Rache beschworen, andererseits ist die Melodik des Solisten recht häufig (nicht immer) von diatonisch verlaufender Kantabilität geprägt – was wie ein Widerspruch zum ›martialischen‹ Inhalt anmuten mag. Man betrachte etwa folgende Passage, mit der Adrasto auf die »vendetta«fordernden Ausrufe des Chores reagiert:

Notenbeispiel 4: Johann Simon Mayr, *I misteri eleusini*, Aria Adrasto con coro »*Cessate di piangere*« (I-BGc, Fondo Mayr, Faldone 192/8)

Tatsächlich wird Adrasto von Mayrs Musik alles andere als rachsüchtig dargestellt; im vorausgehenden Andante, dessen Text von Liebes-Kontemplationen geprägt ist, dominiert jene vormals angesprochene ›graziöse‹ ›Amoroso‹-Melodik – die zweite der um 1800 in Tenor-Arien verstärkt hervortretenden Tendenzen. Sie prägt auch

16 Punktierungen wie hier sind generell ein häufiges Element im Seria-Gesang der Zeit, für dessen traditiongebundene Ausprägung Nicolini stand. Ein wichtiger Unterschied des vorliegenden Beispiels zu einer ›typischen‹ Seria-Arie des Settecento besteht aber darin, dass die Begleitung in letzterer den Gesang häufig mit komplementären oder gegensätzlichen Figuren kontrapunktiert, während sie hier die Gestik des Gesangs sekundiert oder sich dieser vollkommen unterordnet; der Solist rückt dadurch noch stärker als zuvor in den Vordergrund. Zur genannten Oper vgl. auch Roland Pfeiffer, *L'opera seria Traiano in Dacia (1807) – soggetto, stile e vocalità*, in: Giuseppe Nicolini 1762–1842 (Kongressbericht Piacenza 2012), hrsg. von Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi, Anna Sorrento, Pisa 2012 (Quaderni del Conservatorio ›G. Nicolini‹ di Piacenza 2), S. 29–42.

17 Vgl. Celletti, *Voce di tenore* (wie Anm. 9), S. 88. Nicola Tacchinardi ging später, gegen Ende seiner Karriere, auch durch eine polemische Anklageschrift gegen die Gepflogenheiten des italienischen Musiktheaters in die Geschichte ein; vgl. Nicola Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*, Florenz 1833, Faksimile Modena 1995.

18 Natürlich sollen die Fermaten dem Solisten die Möglichkeit zur freien Ornamentation anzeigen.

Antinoos unmittelbar anschließende Auftritts-Cavatina (»*Alma clemente Dea*«); in deren Allegro gibt es dann zwar einige wenige ausladende Sprünge mehr, doch finden sich auch hier auffallend ähnliche diatonische Passagen wie in Adrastos vorhergehender Arie. Der ›gemäßigte‹ Mayr scheint stärker als andere diese Art von ›gerundeter‹ Melodik zu bevorzugen, und bleibt hierin, wie auch seine Schriften deutlich machen, einem klassischen Stilideal nicht nur italienischer Prägung verpflichtet;¹⁹ gleichwohl ist er nicht der Einzige, der solche Melodik in der *Opera seria* zum Einsatz bringt (es sollen später noch andere Beispiele angesprochen werden).

Zahlreiche Beispiele für diese Art von Kantabilität finden sich im Bereich der *Opera buffa*, wo sie gewissermaßen ihre Ursprünge hat. Ihre grundsätzlichen Merkmale lassen sich ebenfalls bei Cimarosa ausfindig machen – oder, falls man noch weiter zurückblicken will, etwa bei Giuseppe Sarti.²⁰ Bei Cimarosa manifestieren sie sich beispielsweise in Filandros Arie »*Nel vedervi a un altro in braccio*« in *Le astuzie femminili* (1794): Eine in beiden Arienteilen überwiegend diatonisch fortschreitende, vor allem im Largo nur wenig Sprünge aufweisende Melodik mit gelegentlicher Chromatik alterniert mit Oboen-Soli, die häufig bei Liebes-Thematik anzutreffen sind (vgl. Notenbeispiel 5). Auf die Tatsache, dass das häufig anzutreffende chromatische Drängen die Liebesarien Cimarosas mit denen Mozarts, etwa »*Un'aura amorosa*«, verbindet, ist bereits in der Literatur hingewiesen worden.²¹

Natürlich finden sich zahlreiche Darstellungen des Liebesaffektes, die von großer Kantabilität geprägt sind, ebenfalls in den *Opere serie* Cimarosas. Allerdings werden hier die ›Amoroso‹-Partien häufig noch mit Sopranisten besetzt, sodass derartige Tenor-Arien noch relativ selten sind. Ob dies generell für die italienische *Opera seria* der 1790er-Jahre gelten kann, bedarf noch einer Bestätigung durch eine umfassendere Auswertung des Repertoires. Vereinzelte Tenor-Arien mit amourösem Inhalt und entsprechend ›graziöser‹ Melodik zirkulierten jedenfalls durchaus auch im Seria-Bereich, etwa in Sebastiano Nasolinis 1792 in Venedig aufgeführter *Eugenio*, bei welcher der berühmte Tenor Giuseppe Viganoni mitwirkte.²²

19 Zu zeitgenössischen Äußerungen über Giacomo Davids Gesangsstil, der hier den Antinoο verkörperte, und zum ästhetischen Ideal Mayrs in seinem *Methodo di Canto* vgl. Daniel Brandenburg, *Giacomo David und Johann Simon Mayrs Methodo di Canto*, in: Belliniana et alia musicologica (Festschrift Lippmann), hrsg. von Daniel Brandenburg, Thomas Lindner, Wien 2004 (Primo Ottocento 3), S. 28–38.

20 Zu den Arien in Sartis komischen Opern vgl. Roland Pfeiffer, *Die Opere buffe Giuseppe Sartis (1729–1802)*, Kassel 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), insbes. S. 103–149.

21 Vgl. Friedrich Lippmann, *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – und Mozart*, in: Studi musicali 21 (1992), S. 307–358: 349f. Zu Cimarosas Liebesarien siehe ferner: Ders., *Über Cimarosas Opere serie* (wie Anm. 11), S. 43–45.

22 Zu dieser Persönlichkeit (und weiteren Tenören) vgl. die dokumentenreiche Studie von Giorgio Appolonia, *Il dolce suono mi colpì di sua voce: Giuseppe Viganoni da Almenno e i tenori bergamaschi del primo Ottocento*, Valle Imagna 2012 (Gente e terra d’Imagna 16). Der von Viganoni in der *Eugenio* gesungenen Liebes-Cavatina »*O cara immagine*« scheint Erfolg und Verbreitung beschert gewesen zu sein, worauf einige Einzelfaszikel vor allem norditalienischer Bibliotheken hindeuten (in I-Bc, I-CHc, I-Mc, I-Vc, I-Vire, I-Vnm, I-VEcon); Text (mit fälschlich angenommener Zuordnung zu »einer

Largo con moto

14

Oboe I

Oboe II

Filandro

Violini

Bassi

16

Ob. I

Ob. II

Fil.

Vl.ni

Bassi

Notenbeispiel 5: Domenico Cimarosa, *Le astuzie femminili*, Aria Filandro »*Nel vedervi a un altro in braccio*« (I-Nc, 15.5.5)

Es wäre in jedem Fall verfehlt, die beiden bislang angesprochenen unterschiedlichen Arten von Melodik – nennen wir sie ›pathetisch‹ und ›graziös‹ – ausschließlich den Tenor-Arien einer bestimmten Operngattung zuordnen zu wollen; gibt es doch, unabhängig von der Gattung, immer wieder Rollen, deren Melodiegestaltung ambivalent verläuft, den Wandlungen des Textes oder den situationsgebundenen Schwankungen des Personencharakters innerhalb einer Arie entsprechend.²³ So singt bereits Augusto in Guglielmis *La morte di Cleopatra* (Neapel 1796) eine Arie (›A' dolci affetti tuoi«), bei der graziöse ›Amoroso‹-Kantabilität im langsamen Satz (Larghetto, $\frac{3}{4}$, teils mit solistischen Klarinetten; vgl. Notenbeispiel 6, 1. Ausschnitt)

Opera buffa») und Notenbeispiel bei Helga Lühning, *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in: Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830« (wie Anm. 11), S. 333–368: 354f. Die Autorin diskutiert in diesem Artikel u. a. die unterschiedlichen Deutungen des Begriffs ›Cavatina‹; eine davon wäre mit ›Auftrittsarie‹ gleichzusetzen.

23 Außerdem kann eine Person, der dramatischen Situation entsprechend, durchaus verschiedenartige Arien zu singen haben: So singt z. B. der bereits erwähnte Neleo, der sich in Cimarosas *Artemisia* mit einer ›heroischen‹ Auftrittsarie präsentierte, im II. Akt eine typische Liebesarie (›Tenero e dolce affetto«, erwähnt bei Lippmann, *Über Cimarosas Opern* [wie Anm. 11], S. 43).

9 Larghetto

Clarinetto Augusto Violini Bassi

Clar. Aug. Vl.ni Bassi

37 Allegro vivace

Augusto Violini Bassi

Aug. Vl.ni Bassi

Notenbeispiel 6: Pietro Alessandro Guglielmi, *La morte di Cleopatra*, Aria Augusto »A' dolci affetti tuo!« (I-Rmassimo); Ausschnitte aus dem 1. und 2. Satz

kontrastiert mit einer sowohl im Gesang als auch in der Begleitung geradezu aggressiv punktierten Melodik im schnellen Satz (Allegro vivace), die hier dem Ausdruck seiner Wut über möglicherweise verschmähte Liebe dient (vgl. Notenbeispiel 6, 2. Ausschnitt).²⁴ Auch diese Partie wurde bei der Uraufführung von Giacomo David gesungen. Unter den von ihm gesungenen Tenor-Arien, in denen die Präsenz unterschiedlicher Stilebenen der Darstellung eines inneren Konfliktes dient, wäre schließlich auch die Auftritts-Cavatina (mit Chor) des Ottone in Mayrs *Adelasia ed Aleramo* (1806) zu nennen, wobei der Komponist, seinen Vorlieben gemäß, das pathetisch-kriegerische Element soweit wie möglich durch diatonische Phrasenabschlüsse relativiert.²⁵

Doch wenden wir uns nun der dritten, in jedem Fall gattungsübergreifenden Tendenz zu, um später zu sehen, welche Funktion sie im Verhältnis zu den bislang beschriebenen Melodieprofilen erfüllt. Gemessen an diesen ist sie gewiss weniger klar definierbar. Arien mit einem raschen Abschluss, der sich dann durch Variationen der Gesangslinie weiter beschleunigt, gibt es ja schon länger, so etwa das für Sopran-Partien typische Rondò, dessen (refrainartig wiederholte) Thematik sich durch einen gavotteartigen, doch dann (trotz der Beschleunigung) überaus regelmäßig verlaufenden Rhythmus auszeichnet.²⁶ Mit diesem ist das hier beschriebene Phänomen aber keineswegs deckungsgleich. Hier soll es vielmehr um einen etwa ab 1790 verstärkt anzutreffenden energischen Impetus des schnellen Arienteils gehen, verursacht durch eine Eingangsmotivik, die bereits eine weitere Bewegungsintensivierung im Laufe des Satzes erahnen lässt. Ein hinsichtlich der motivischen Struktur recht aussagekräftiges Beispiel bildet die Auftrittsarie »L'affetto mio tu vedi« des Tyrannen Polifonte in Sebastiano Nasolinis *Merope* von 1796. Die Schwunghaftigkeit des Eingangsmotivs des schnellen Satzes (Allegro moderato; vgl. Notenbeispiel 7)

24 Zum Kontrast dieser beiden Arienteile (dort mit »gefühlvoll« – »heroisch« umschrieben) siehe auch Monica Nocciolini, *Circolazione di un melodramma e rivolgiamenti politici (1796–1799): La morte di Cleopatra*, in: Studi musicali 23 (1994), S. 329–365.

25 Zu dieser Cavatina con coro vgl. die Studie von PierAngelo Pelucchi, *Adelasia e Aleramo: la svolta drammatico-espressiva nell'opera di Mayr*, in: Johann Simon Mayr und Wien (Kongressbericht Ingolstadt 2001), hrsg. von Franz Hauk, Iris Winkler, München 2005 (Mayr-Studien 5), S. 107–157: 123–125. Derart unterschiedliche Stilebenen finden sich auch in der Auftrittsarie »Languirò vicino« der Titelrolle in Ferdinando Paërs *Achille* (Wien 1801), wobei als zusätzliches Element eine stark ausgeprägte Koloraturen-Virtuosität hinzutritt.

26 Die schon älteren grundlegenden Untersuchungen zum Rondò haben nicht an Gültigkeit verloren, wenngleich sie jüngst durch weitere Beiträge ergänzt wurden; vgl. für beide Forschungszeiträume stellvertretend Helga Lühning, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert: dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*, in: Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich: Mozart und die Oper seiner Zeit, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx, Peter Petersen, Laaber 1981 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), S. 219–246; Marino Nahon, *Le origini del rondò vocale a due tempi: tempo musicale e tempo scenico nell'aria seria tardosecentesca*, in: Musica e storia 13 (2005), S. 25–80; Andrea Chegai, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazione metastasiana: cavatine, arie pluristrofiche, rondò e altro*, in: Il canto di Metastasio (Kongressbericht Venedig 1999), hrsg. von Maria Giovanna Miggiani, Bologna 2004 (Metastasiana 4), Bd. 1, S. 341–408.

kommt durch den punktierten Rhythmus, vor allem aber durch den Wechsel von auf- und absteigenden Intervallen zustande (wobei mehr als eine Oktave durchschritten wird), und entlädt sich dann in einer diatonisch absteigenden Achtelbewegung. In einer solchen Arie bleibt durchaus Raum für ein wenig Koloratur, vor allem während der erweiterten Wiederholung der Thematik dieses Arienteils; sie wird aber bei Weitem nicht zum zentralen Ereignis. Eine solche ›Schwung-Thematik‹ wie in diesem Allegro ist recht verbreitet bei Arien, in denen der Protagonist sich im vorausgehenden langsamen Teil als ›Amoroso‹ präsentiert hat – was hier auch geschehen ist, und zwar wieder einmal im Wechselspiel mit Oboen-Soli. Der Gegensatz von Kantabilität und vorwärtstreibender Beweglichkeit entspricht dann auf textlicher Ebene der Entwicklung von ›Liebes-Kontemplation‹ im ersten Arienteil zur Darstellung von Glücksgefühlen bzw. dem hoffnungsvollen Ausblick auf solche im zweiten Arienteil.

Notenbeispiel 7: Sebastiano Nasolini, *Merope*, Aria Polifonte »L'affetto mio tu vedi« (I-Fc, Basevi B.58)

Mit diesem Kontrast spielen einige Jahre später natürlich auch Opern der ›gemischten Gattung‹, die sich nur grob unter dem Oberbegriff der *Opera semiseria* subsumieren lassen.²⁷ Beispiele finden sich in einigen Farsen von Pietro Generali. In der Aufritts-Cavatina (genannt ›Sortita‹) des Erneville in dem als »Melodramma sentimentale« bezeichneten Werk *Adelina* (Venedig 1810) wird die ›Amoroso‹-typische Chromatik und Vorhaltsbildung in Stimme und Orchester des Andante (quasi sostenuto²⁸) stärker ausgereizt als zuvor bei Nasolini. Bläser-Soli (Oboe, Klarinette) umrahmen auch hier den Gesang des Protagonisten, der ausgiebig Raum für ›a piacere‹-Ornamentik erhält (vgl. Notenbeispiel 8a). Nach einem überraschenden ›affanno‹-Exkurs zu Beginn des zweiten Arienteils (Allegro ma non troppo²⁹) – Erneville glaubt sich von seiner Frau verlassen – wird die Cabaletta mit einem

²⁷ Zur Gattung der *Opera semiseria* seien stellvertretend genannt: Martin Ruhnke, *Opera semiseria und dramma eroicomico*, in: Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830« (wie Anm. 11), S. 262–274; Helen Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper: ca. 1770–1820*, Tutzing 1987 (Würzburger musikhistorische Beiträge 9); Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, München 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57).

²⁸ Tempoangabe im Manuscript I-Rsc, G-Mss-634 (die Cavatina findet sich auf fol. 127–140): Andante sostenuto, $\frac{12}{8}$. Im Manuscript I-Nc, 27.5.10 (fol. 132–145) lautet die Tempoangabe des 1. Satzes Andante quasi sostenuto.

²⁹ Tempoangabe gemäß I-Rsc, G-Mss-634; in I-Nc, 27.5.10 (fol. 138) lautet sie Allegro non troppo.

Andante (quasi) sostenuto

12

Clarinetto

Erneville Al res - pi- rar _____ quest' au - re

Violini

Violoncello
Bassi

14

Clar.

Ern. fra tan - te a-me - ni og - get - ti

Vl.ni

Vc.
B.

16

Clar.

Ern. par - mi che s'a - - - pra l'a - ni-ma

Vl.ni

Vc.
B.

Notenbeispiel 8a: Pietro Generali, *Adelina*, Cavatina Erneville »Al respirar quest'aure« (I-Rsc, G-Mss-634); Ausschnitt aus dem 1. Satz

schwunghaften, durch Kombination von auf- und absteigenden Intervallen gekennzeichneten Thema eingeleitet (Poco più lento³⁰); dieses verleiht dem erneuten Vertrauen Erneilles in die Kraft und Zukunft ihrer Liebe Ausdruck. Eine Steigerung von Virtuosität und Bewegungsintensität wird im unmittelbar Folgenden (Primo Tempo³¹) durch Gruppierungen von vier oder mehr 16tel-Noten pro Silbe erreicht, die uns aus späteren Opern vertraut vorkommen (vgl. Notenbeispiel 8b): Mit gewissem Recht kann man Generalis Melodik (einschließlich der Silbenverteilung) als eine der Inspirationsquellen für Rossini, oder zumindest als eine parallele Entwicklung identifizieren – auch was diese Rückkehr zu ausgeschriebenen Verzierungen bzw. Koloraturen betrifft.³²

Allegro (ma) non troppo
(Poco più lento)

(Primo Tempo)

Erneville Ah nò nò nò non è pos-si-bi-le è trop-po mi-o è mio quel co-re me

Ern. lo pre-di-ce a-mo-re sa-rò fe-li-ce an-

Ern. cor a - mo-re me lo pre-di-ce sa-rò fe -

Notenbeispiel 8b: Pietro Generali, *Adelina*, Cavatina Erneville »Al respirar quest'aure« (I-Rsc, G-Mss-634); Ausschnitt aus dem 2. Satz

Tenor-Arien mit ähnlichem Ablauf finden sich bei Generali des Öfteren.³³ Schwunghaftigkeit der Motivik und eine ganz ähnliche Silbenverteilung sind aber auch Ferdinando Paér keineswegs fremd: Man betrachte etwa die auf- und absteigende Melodik des von Glücksvorahnungen erfüllten ›Amoroso‹ Ernesto in der *Opera semiseria Agnese* (1809), dessen vorwärtsstrebende Energie hier durch ›klopfende‹ Orchester-Einwürfe zusätzliche ›Schubkraft‹ bekommt (vgl. Notenbeispiel 9).³⁴

30 Nur die neapolitanische Abschrift enthält diese und die folgenden Tempoänderungen. Sieht man von diesen Schwankungen ab, bleibt das Tempo dort stets Allegro non troppo (bzw. Allegro ma non troppo in I-Rsc).

31 Siehe vorhergehende Fußnote.

32 Zum Belcanto-Begriff und zur Koloratur bei Rossini, Bellini und Donizetti vgl. Friedrich Lippmann, *Die italienische opera seria des 19. Jahrhunderts und der Romanticismo*, in: *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, hrsg. von Tiziana Affrontato, Rom 2010, S. 191–204: 196–198.

33 Ein weiteres Beispiel wäre die Arie Valerios in der *Opera buffa La vedova delirante* des Folgejahres (Rom 1811).

34 Bereits der ›Cimarosa-Nachfolger‹ Giuseppe Nicolini eröffnete 1804 den 2. Satz von Lelios Auftrittsarie »Son ferito, e contro Amore« in *Il geloso sincerato* mithilfe einer ähnlich ›klopfenden‹ Begleitmotivik.

41 **Allegretto mosso**

Ernesto Ah si che sen - to mi la dol-ce spe - ne, la dol-ce spe - ne nel cor di scen-de-re

Violini

Bassi

Notenbeispiel 9: Ferdinando Paér, *Agnese*, Aria Ernesto »Cielo, pietoso cielo« (F-Pn, Ms. 7628 [Autograph], Abschrift nach I-Rmassimo); Ausschnitt aus dem 2. Satz

Eine bemerkenswerte Auftrittsarie findet sich schließlich in Nicola Manfroces Opera seria *Alzira* (Rom 1810).³⁵ Sie ist zugleich ein Beispiel dafür, wie derartige Szenen (deren Struktur hier nur in Form eines Ausblicks thematisiert werden soll) unter Beteiligung des Chores ein größeres Format erhalten können. Nach einer in der Introduzione dargestellten Kriegsszene betritt der spanische Anführer Gusmano mit seinen Truppen die Szene. Zu Beginn der nun folgenden Musiknummer lobt der Chor den gegen die Inkas siegreichen Kriegshelden. Gusmano dankt seinen Gefolgsleuten im Accompagnato-Rezitativ und zieht dann zu Beginn seiner Arie eine Art Bilanz der Ereignisse. Diese vereint in sich alle drei hier angesprochenen Tendenzen der Melodiebildung und wird deswegen im Anhang vollständig wiedergegeben. Gusmano besingt zunächst seinen Sieg im Rahmen eines »martialischen« Maestoso: marschmäßige Orchestereinleitung mit »üppigem« Bläserapparat, signalartiges Kopfmotiv im Gesang und punktierte Rhythmen (vgl. Anhang: Notenbeispiel 10, S. 56 f.). Es folgt ein kantables Andante, in dem Gusmano die Liebe seiner Untertanen als den schönsten erdenklichen »trofeo« beschreibt (vgl. S. 58 f.). In einem

35 Spärlich ist bislang die Bibliografie zum früh verstorbenen Komponisten Nicola Manfroce (1791–1813); vgl., neben dem Beitrag von Paolo Russo in diesem Band, mindestens Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il >caso< Manfroce*, in: Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, hrsg. von Lorenzo Bianconi, Renato Bossa, Florenz 1983 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 9), S. 307–315; Tobia R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto: dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in: Il teatro di San Carlo, 1737–1987: [Bd. 2] l'opera, il ballo, hrsg. von Bruno Cagli, Agostino Ziino, Neapel 1987, S. 77–118: 94. Marco Maitan befassete sich ausführlich in einer Tesi di laurea mit dem Stellenwert der einzigen vollständigen Opern, *Alzira* und *Ecuba*: vgl. *Nicola Antonio Manfroce nel suo tempo*, Università degli studi di Roma «La Sapienza», a. a. 1984–1985. Der Autor vermutet einen Vorbildcharakter von Mayrs *Ginevra di Scozia* (die Manfroce wohl gekannt haben dürfte) für die *Alzira* Manfroces (vgl. S. 347); unabhängig von dieser Gesamteinschätzung bleibt die behauptete Ähnlichkeit der hier besprochenen Arie mit einer Cavatina Ariodantes in der *Ginevra di Scozia* (»Per voi fra l'armino intrepido«) wenig nachvollziehbar, wenn man einmal von der Struktur und Satzfolge der gesamten Nummer absieht. Zur auf Voltaire basierenden Vorlage des Stoffes vgl. Guido Paduano, *Alzire e Alzira: varietà di colonialismi*, in: Le arti della scena e l'esotismo in età moderna (Kongressbericht Neapel 2004), hrsg. von Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Neapel 2006 (I Turchini saggi 3), S. 531–554.

plötzlich hereinbrechenden Allegro bildet dann zunächst der Chor, wie künftig oft üblich, eine Art ›Brücke‹ zur Cabaletta des Protagonisten (vgl. S. 59 f.). Dieser wird dann – in ungewöhnlicher Dichte – nahezu ständig vom Chor sekundiert,³⁶ während er voller Ungeduld auf künftiges Liebesglück mit der von ihm begehrten Prinzessin Alzira vorausblickt.

Was die durchaus zukunftsweisende Gesamtstruktur der Musiknummer betrifft, so bleibt es also nicht bei einer (vom Settecento ›geerbten‹) Zweiteiligkeit: Andante (›Cantabile‹) und Allegro (›Cabaletta‹) bilden vielmehr den Abschluss einer größeren musikalischen Szene, die durch die Einheiten Chor – Accompagnato-Rezitativ – Maestoso (gewissermaßen das ›Tempo d'attacco‹³⁷ der Arie) eingeleitet wird. Den zwei abschließenden Sätzen kommt dann, zusätzlich zur Kontrastwirkung, auch die Funktion einer Überwindung der im ›Vordersatz‹ der Arie (Maestoso) präsentierten ›heroischen‹ Kriegs-Thematik zu, und zwar auf inhaltlicher wie musikalischer Ebene. Im Andante (›Cantabile‹) tritt die persönliche, der Liebe zugewandte Emotion des Helden bereits stärker in den Vordergrund der Darstellung; schließlich beendet Gusmano seine Arie im Allegro mit einer (seine Ungeduld widerspiegelnden) Antizipation dessen, was er als seine ›eigentliche‹ Bestimmung betrachtet, nämlich Glück und Seelenfrieden. Die Ablösung des pathetischen Elementes durch einen kantablen Mittelteil führt auf diese Weise zu einem effektvollen und bewegungsreichen Arienabschluss.

* * *

Die Jahrzehnte zwischen 1790 und 1820 sind oft als Übergangsperiode betrachtet worden, gewissermaßen als eine Art ›tote Zeit‹, was die Geschichte der italienischen Oper betrifft. Hinsichtlich der um 1800 einen Aufschwung erfahrenen Tenor-Arien muss gleichwohl von einer wichtigen graduellen Entwicklung gesprochen werden, bei der die Erfahrungen mehrerer Komponisten- (aber auch Sänger-) Generationen aufeinander aufbauen konnten. Neues steht neben Altbewährtem. Die hier individualisierten (aber keineswegs allumfassenden) drei Tendenzen weisen einerseits auf Entwicklungen der letzten Jahrzehnte des Settecento zurück, andererseits werfen bereits spätere Komponisten wie Rossini ihre Schatten voraus. Der dramatischen Situation, aber auch den spezifischen Vorlieben des

36 Zur künftigen Entwicklung dieses Phänomens vgl. Paolo Russo, *I »cori d'accompagnamento«. Per una drammaturgia d'un »bell'ornamento« / The »cori d'accompagnamento«. Towards a dramaturgy of »bell'ornamento«*, in: Polifonia 3 (2003), S. 175–240.

37 Hinsichtlich der Struktur von Arien und Ensembles der Oper des italienischen Ottocento hat sich eine Begrifflichkeit herausgebildet, die in der Forschungsliteratur viel diskutiert worden ist (vgl. etwa die in Daniele Carninis Aufsatz in diesem Band genannten Beiträge). Zu einer bewusst vorsichtigen Anwendung dieser Terminologie mit Blick auf das frühe Ottocento tendiert Claudio Toscani bei seinen Anmerkungen zu Mayrs *Ginevra di Scozia* in: *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796–1815)*, in: Aspetti dell'opera italiana (wie Anm. 10), S. 13–70: 45–50.

jeweiligen Komponisten entsprechend, konnten die verschiedenen Spielarten der zeittypischen Motivik miteinander kombiniert und unterschiedlich gewichtet werden – und dies in *allen* Operngattungen. Was den immer wieder anzutreffenden »martialischen Ton« angeht, so könnte man diesen durchaus als indirekten Reflex auf politische Ereignisse der Epoche begreifen – eine Zeit, in der das Bürgertum die Oper frequentierte wie nie zuvor, um dabei aber auch den (offenbar zeitlosen) Ausführungen zur Liebe zu lauschen.

Anhang

A musical score page showing a section of an opera. The top of the page features a dynamic marking of *Mäßig* above a tempo marking of *Adagio*. The score includes parts for various instruments and voices:

- String section: Vl. I, Vl. II, Cello (C), Double Bass (Bassi).
- Woodwind section: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.).
- Brass section: Horn (Cor.), Trombone (Tr.).
- Voice parts: Tenor (V.le), Bass (Gus.).
- Choir: Chorus (C), Alto (O), Bass (R), Bass (O).

The vocal parts have lyrics written below them: "Pia pugnai guerrier fidi Campana vincit". The score is filled with musical notation, including various rests and note heads.

31 8

Andante

31

32

il poia bel de' miei do go = oh mio

33

34

35

di silvo amo amor

o mio di è il do amor

33 10

H piu bel de' miei tro qui si spiebel de' miei tro si spiebel de' miei tro

34

All.

fei' miere di eil vo dno amor

ahre con . di

All.

35

11-

no gli Sai
o gran Du ce et
les bel cor ogroan

35

Quando ma que almanante quando ma respiro
Du ceil tuo bel cor

ff 12

ah s'offrì dolc' etan' lo della mia feli ci
agi tala l'alma a marte pappe lando in engli
và pappe lando in engli

36

ah s'offrì dolc' etan' lo della mia feli ci
agi tala l'alma a marte pappe lando in engli
và pappe lando in engli

13
35

quando mai gugli almo amante quando mai gugli almo amante

della ah s'affretti. Delle Santa della mia dolcezza quando mai gugli almo a

ah s'affretti. Delle Santa della mia dolcezza quando mai gugli almo a

Santa della sua dea la

14

monte quando mai reggi re nò quando marceppi re ri ah' offretti il dolce u'
tata l'alma a monte agli ostanti in sogni od
(det = la)

38

Monte della mia felicità quando segue l'alma a monte quando marceppi re
tata l'alma a g'ri
tata l'alma a g'ri

15

38

39

40

41

42

43

44

45

16 37

This page shows a musical score for voice and piano. The vocal parts are written on five-line staves, and the piano part is on a single staff below. The vocal parts consist of two tenor voices. The lyrics are written in Italian: "fa delta mi ghe li ci fa delta mi ghe li ci fa delta mi ghe li ci". The piano part includes dynamic markings like forte and piano, and various chords.

This page shows a continuation of the musical score. The vocal parts and piano accompaniment are present. The vocal parts continue with the same lyrics as the previous page. The piano part features sustained notes and chords.

Notenbeispiel 10: Nicola Manfroce, *Alzira*, Aria Gusmano con coro »Già pugnai guerrier nel campo« (I-Rsc, G-Mss-664)

Esempi di influenza francese sull'opera comica italiana del Primo Ottocento

Due atti unici di Giovanni Simone Mayr

Francesco Blanchetti

Il quadro dei rapporti tra la cultura francese e l'opera italiana nel passaggio tra Settecento e Ottocento appare assai articolato. Nonostante l'attenzione crescente della ricerca, si tratta ancora di un quadro dai contorni incerti, che si vanno man mano delineando. Vari filoni di ricerca sono stati sfruttati negli ultimi vent'anni circa, il più importante dei quali è rappresentato probabilmente dall'esame dei rapporti tra l'opera seria italiana e la *tragédie lyrique* con quanto ne consegue, cioè la diffusione dei cori e la ricerca di continuità drammaturgica mediante l'adozione del recitativo accompagnato e l'articolazione per scene anziché per numeri chiusi. Da questo punto di vista bisogna tuttavia precisare che le tendenze «riformistiche» sulla linea di Gluck e dell'opera francese percorrono tutta la produzione seria italiana come un fiume carsico, affiorando a più riprese ben prima della fine del secolo e in particolare negli anni Ottanta: si pensi alla produzione seria di un Francesco Bianchi o di un Angelo Tarchi, ma anche al rinnovamento del dramma serio perseguito negli stessi anni da Paisiello, per non parlare di una figura di collegamento tra Francia e Italia come quella di Salieri. È indubbio, però, che l'influsso francese s'intensifichi intorno al 1800 e oltre, come dimostra il ruolo svolto dalla Napoli di Murat, lungo un percorso che trova forse il suo culmine nella *Medea in Corinto* di Mayr (1813).¹

1 Tra i contributi che hanno dato origine al filone di studi sull'opera napoletana a cavallo dei due secoli andranno citati almeno Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfroce* e Elvio Surian, *Organizzazione, gestione, politica teatrale e repertori operistici a Napoli e in Italia, 1800–1820*, entrambi in: Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, a cura di Lorenzo Bianconi, Renato Bossa, Firenze 1983 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 9), pp. 307–315 e 317–368. Su *Medea* cfr. Jeremy Commons, *Medea in Corinto*, in: Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposiums vom 2. bis 4. Oktober 1992 in Ingolstadt, a cura di Karl Batz, Ingolstadt 1995, pp. 213–217; Paolo Russo, *Medea in Corinto di Felice Romani e Johann Simon Mayr*, tesi di dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, Università degli Studi di Bologna 2000/2001; id., *Medea in Corinto di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004; id., *I fuor di Ecuba* (in questo volume).

L'attrazione musicale è spesso tutt'una con quella esercitata dai soggetti: si veda ad esempio il filone incaico ricavato dal romanzo *Les Incas* di Marmontel (1777), che contribuisce a diffondere un modello di opera seria colmo di scene di massa;² oppure il filone ossianico, che in Italia ha come momento centrale l'opera di Pavesi *Fingallo e Comala* (1804).³ Un'altra conseguenza dell'influsso francese, e al tempo stesso eco dell'impressione destata a partire dal 1796 dalle vittorie napoleoniche, è l'impeto marziale che circola nelle opere di soggetto classico e che può assumere di volta in volta significati politici diversi: filofrancesi, come nel caso dei *Pittagorici* di Paisiello (1808),⁴ ma anche filoasburgici, come in *Cesare in Farmacusa* e in *Annibale in Capua* di Salieri (rispettivamente del 1800 e 1801), lavori che tradiscono l'intento di non lasciare alla Francia il monopolio dell'eroismo marziale. Da questo punto di vista va segnalata anche una recente lettura in chiave imperial-regia dell'*Achille* di Paér (1801).⁵

Si è accennato fin qui alla ricerca sull'opera seria. Molto diversa è la questione in campo comico, dove il dilagare di soggetti francesi, ricavati dall'*opéra-comique* e dal dramma senza musica, non implica altrettanta permeabilità agli apporti musicali d'oltralpe. I soggetti francesi importati a piene mani sono per lo più trapiantati in forme musicali italiane. Essi danno comunque un contributo decisivo all'affermarsi del genere semiserio a cavallo dei due secoli.⁶ La diffusione del nuovo genere ibrido

2 Cfr. Norbert Dubowy, *Wandlungen eines beliebten Opernstoffs: die Cora-Opern von Johann Simon Mayr*, in: Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra (Atti del convegno Bergamo 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo 1997, pp. 253–278 e Beate Hannemann, *Canti rivoluzionari e culto del sole: l'opera rivoluzionaria e massonica al Teatro La Fenice (1797–1815)*, in: «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna (Atti del convegno Venezia 1997), a cura di Francesco Passadore, Franco Rossi, Venezia 2000, pp. 299–314.

3 Cfr. Paolo Fabbri, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia* e Luca Zoppelli, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, entrambi in: «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna», pp. 541–556 e 557–565.

4 Cfr. Friedrich Lippmann, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: I Pittagorici di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in: Musica e cultura a Napoli (vedi nota 1), pp. 281–306; sui tratti stilistici della marzialità cfr. id., *Die Entwicklung der »aria marziale« in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution*, in: Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico, a cura di Agostino Ziino, 2 voll., Firenze 1991 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 25), vol. 2, pp. 253–292.

5 Klaus Pietschmann, *Un'apoteosi patriottica del militarismo: l'»Achille» di Ferdinando Paér e Giovanni De Gamerra (Vienna 1801)*, in: Ferdinando Paér tra Parma e l'Europa, a cura di Paolo Russo, Parma / Venezia 2008, pp. 171–186.

6 Sulla presenza di soggetti francesi nella produzione operistica italiana cfr. Emilio Sala, *Ascendenti francesi della »farsa moderna«*, in: I vicini di Mozart, a cura di Maria Teresa Muraro, David Bryant, 2 voll., Firenze 1989, vol. 2: La farsa musicale veneziana (1750–1810), pp. 551–565; David Bryant, *Presenze del teatro in prosa nell'opera comica di Mayr*, in: Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposiums vom 2. bis 4. Oktober 1992 (vedi nota 1), pp. 167–173; Marco Marica, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras-comiques francesi (1763–1813)*, in: Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert (Atti del convegno Francoforte sul Meno 1994), a cura di Herbert Schneider, Nicole Wild, Hildesheim 1997, pp. 385–447; id., *Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti operistici di comédies en vaudeville in Italia (1750–1815)*, in: Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert

del *drame*, teorizzato da Diderot e da Mercier, costituisce uno dei capitoli più significativi dell'influsso culturale francese in Italia. È un fenomeno che si verifica molto in anticipo rispetto alla fine del Settecento, partendo dal teatro di prosa: già all'inizio degli anni Settanta Venezia diventa la testa di ponte italiana del teatro francese, grazie soprattutto alle traduzioni di quella poliedrica figura di giornalista e intellettuale che fu Elisabetta Caminer.⁷ La conoscenza dei drammi di Mercier, Falbaire, Saurin e altri ancora fece fiorire una vera e propria moda culturale, non disgiunta da polemiche di natura estetica e ideologica ad un tempo, mosse da chi, come Carlo Gozzi, rifiutava i contenuti egualitari che il nuovo teatro recava con sé. Dopo il primo approdo negli anni Settanta, il dramma borghese conosce una nuova ondata di successi editoriali ed esecutivi nell'ultimo decennio del secolo.⁸ L'epicentro è sempre Venezia, dove vedono la luce varie raccolte periodiche di testi teatrali, quali *Il teatro moderno applaudito* (1796–1801), *l'Anno teatrale* (1804–1806) e altre ancora.⁹ È difficile dire che ruolo abbiano avuto in tale fortuna fattori ideologici e politici, ma certo era consona ai nuovi tempi l'etica dell'egualianza e della virtù celebrata dagli autori francesi (e dai loro imitatori italiani, come un Andrea Willi o un Camillo Federici, il più prolifico autore teatrale italiano del tardo Settecento).

Era inevitabile che l'afflusso di testi stranieri (non solo francesi) si riflettesse sui soggetti operistici. È stata ampiamente sottolineata l'importanza assunta nella divulgazione del teatro d'oltralpe dal genere della farsa in un atto, praticato soprattutto a Venezia e fiorito proprio a cavallo del 1800. Due convegni veneziani, in particolare, hanno richiamato l'attenzione su questo genere: il primo, del 1987, divenuto »storico«, per la sua funzione di pietra miliare negli studi; in seguito, dieci anni dopo, il convegno dedicato alle arti e alla musica a Venezia nell'età napoleonica.¹⁰ A ciò vanno aggiunti i vari congressi che negli ultimi vent'anni hanno fatto luce sulla produzione di Giovanni Simone Mayr e sul *milieu contemporaneo*.¹¹

(Atti del convegno Bad Homburg 1996), a cura di Herbert Schneider, Hildesheim 1999, pp. 379–459; Francesca Basciàlli, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciducale di Monza (1778–1795)*, Lucca 2002; Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57); *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787–1795 del Teatro Arciducale di Monza*, a cura di Emilio Sala, Pisa / Roma 2008 (Musicalia, Annuario internazionale di studi musicologici diretto da Paolo Fabbri 3).

7 Cfr. sulla sua figura *Elisabetta Caminer Tura (1751–1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Verona 1998 e *Lettore di Elisabetta Caminer (1751–1796) organizzatrice culturale*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Conselve 2006.

8 Per i repertori dei teatri veneziani cfr. Angela Paladini Volterra, *Verso una moderna produzione teatrale*, in: *Quaderni di teatro* 5 (1983), pp. 87–144 e Franco Rossi, *Venezia 1795–1802. La cronologia degli spettacoli e il «Giornale dei teatri»*, Venezia 2002.

9 Cfr. su queste raccolte Claudio Vinti, *Le collezioni teatrali*, in: Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma 1981, pp. 1–51 e Emilio Sala, *Ascendenti francesi* (vedi nota 6), passim.

10 Il titolo dei due convegni e dei relativi atti era, rispettivamente, *I vicini di Mozart* (vedi nota 6) e »L'aere è fosco, il ciel s'imbruna« (vedi nota 2).

11 *Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposium vom 2. bis 4. Oktober 1992* (vedi nota 1);

Questo saggio intende soffermarsi proprio su Mayr e su due sue opere in un atto legate più o meno direttamente a fonti teatrali francesi e, salvo eccezioni, non toccate dalle moderne ricognizioni critiche: *Il carretto del venditore d'aceto (1800)* e *L'amor figliale (1810)*.¹² Il primo lavoro, definito «*farsa giocosa per musica*», venne rappresentato al Teatro Sant’Angelo di Venezia il 28 giugno 1800.¹³ Il libretto di Giuseppe Foppa è l’adattamento di una commedia di Louis Sébastien Mercier, *La Brouette du vinaigrier*, pubblicata nel 1775 e approdata quasi subito a Venezia in traduzione italiana.¹⁴ La vicenda ruota intorno al tema dell’amore contrastato: un giovane, impiegato presso una grande impresa commerciale, s’innamora, ricambiato, della figlia del padrone, ma la fanciulla è promessa a un ricco pretendente. La situazione muta di colpo quando il fallimento di una banca trascina il commerciante alla rovina. La salvezza giunge dal padre del giovane, un venditore d’aceto che nel corso degli anni, con il suo umile lavoro e a costo di grandi economie, ha accumulato una forte somma di denaro che tiene nascosta nel carretto della mercanzia. Con i suoi soldi l’uomo permette al titolare dell’impresa di saldare i debiti e in cambio ottiene che il figlio sposi la ragazza che ama.

Secondo i modi tipici della farsa per musica, lo svolgimento dell’azione è accelerato, a scapito dello sviluppo psicologico e drammaturgico. La riduzione a un atto solo dai tre originali comporta un’inevitabile semplificazione che elimina buona parte dei contenuti ideologici proposti da Mercier. Questi esaltava il lavoro e l’onesto

Giovanni Simone Mayr: *l’opera teatrale e la musica sacra* (vedi nota 2); *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit* (Atti del convegno Ingolstadt 1995), a cura di Franz Hauk, Iris Winkler, Monaco di Baviera / Salisburgo 1998 (Mayr-Studien 1); *Johann Simon Mayr und Venedig* (Atti del convegno Ingolstadt 1998), a cura di Franz Hauk, Iris Winkler, Monaco di Baviera / Salisburgo 1999 (Mayr-Studien 2); *Johann Simon Mayr und Wien* (Atti del convegno Ingolstadt 2001), a cura di Franz Hauk, Iris Winkler, Monaco di Baviera / Salisburgo 2005 (Mayr-Studien 5). Per l’attività di Mayr a Venezia si veda anche Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, Monaco di Baviera / Salisburgo 2003 (Mayr-Studien 4).

12 Vanno comunque citati, per la prima delle due opere, due interventi di prossima pubblicazione al convegno »Giovanni Simone Mayr auf der Bühne« (Eichstätt, 13–14 maggio 2011): PierAngelo Pelucchi, *Prassi vocale e problematiche musicali nelle farse mayriane: »Il carretto del venditor d’aceto« e Rita Fischer, *Der Essighändler**; per la seconda, Maria Giovanna Miggiani, *Esordi operistici di Gaetano Rossi: i numeri introduttivi nella produzione 1798–1822*, in: »L’aere è fosco, il ciel s’imbruna« (vedi nota 2), pp. 255–297; 275 s.

13 Cfr. Franco Rossi, *Venezia 1795–1802* (vedi nota 8), pp. 221–225, 229. Le fonti consultate ai fini del presente saggio sono le seguenti: libretto della prima rappresentazione pubblicato dall’editore veneziano Casali (esemplare in I-Vcg, 59 A 133/11); copie della partitura conservata in I-BGc (Mayr Fald. 175/7), I-Nc (28.3.35), I-Tn (Giordano 82), I-Vnm (due copie: Cod. It. IV 1014=10786 e Cod. It. IV 1861=11426), i cui testi sono sostanzialmente corrispondenti fra loro, salvo rare e occasionali divergenze nelle indicazioni agogiche.

14 Prima edizione (che non nomina l’editore): Londra / Parigi 1775; edizione moderna in: *Théâtre du XVIII^e siècle*, a cura di Jacques Truchet, 2 voll., Parigi 1973–1974 (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 2, pp. 889–943. La traduzione è contenuta nella *Nuova raccolta di composizioni teatrali* curata da Elisabetta Caminer e pubblicata da Savioni a Venezia nel 1776. Sulla diffusione in Italia del teatro di Mercier cfr. Françoise Waquet, *Mercier en Italie*, in: Louis Sébastien Mercier, un hérétique en littérature, a cura di Jean-Claude Bonnet, Parigi 1995, pp. 351–374.

guadagno come mezzo di elevazione sociale, condannava i matrimoni combinati e le eccessive disuguaglianze sociali, polemizzava con il proprio secolo, definito «siècle de cupidité». Tutto ciò nel libretto scompare o si attenua fortemente, lasciando spazio solo all'intraprendenza dell'artigiano che sa cogliere l'occasione propizia. Quando Prospero, il venditore d'aceto, si accorge che suo figlio ama la figlia del mercante, prende in mano la situazione proclamando: »Io penso al resto«. Certo può farlo perché ha condotto una vita operosa, dunque i sottintesi morali non scompaiono del tutto. Il soggetto francese risulta tuttavia trasformato alla radice, poiché ciò che spicca maggiormente nel libretto non è l'appello all'egualanza, ma il potere quasi magico del denaro accumulato.

Dei dieci numeri musicali di cui si compone la partitura, metà sono pezzi d'assieme, compreso un paio di duetti. Un terzetto funge da spartiacque all'interno della vicenda, com'è frequente in quel condensato di opera buffa che è l'atto unico, nel quale il concertato intermedio fa in genere le veci del finale primo.¹⁵ Nella sua ambivalenza la musica di Mayr rispecchia il momento di transizione del genere comico. Per molti versi essa rimane ancorata ai modelli italiani del secondo Settecento, applicati con una perfetta padronanza dei codici stilistici, a cominciare dalla parte di Prospero, il venditore d'aceto, che è colma di passi in sillabato nello stile del buffo caricato.¹⁶ Tradizionale è anche l'isoritmia insistita, ossia lo sfruttamento prolungato delle stesse cellule ritmiche. La condotta delle parti, nelle sezioni polifoniche dei pezzi d'assieme, potrebbe essere presa di peso da un'opera di Paisiello o dei suoi contemporanei. Nell'introduzione il motivo iniziale del primo ammirato, Vittore, fa pensare immediatamente al Paolino del *Matrimonio segreto* (si tratta del resto di un personaggio affine: un giovane di negozio innamorato della figlia del padrone).

Se il modello dell'opera buffa è predominante, esiste però un altro versante stilistico, più innovativo. Ad esempio, la cantabilità dei due innamorati, Metilde e Vittore (soprano e tenore), appare increspata da melismi e da ornamentazioni di tipo non più settecentesco. Così avviene, ad esempio, nel duetto in cui i due giovani si rivelano il reciproco amore (vedi Esempio musicale 1).

Il brano concede poco alla tenerezza sentimentale e nella seconda sezione, in tempo rapido, propone un tema ritmicamente molto marcato, quasi da danza popolare, che ci fornisce un indizio di quanto sia stato alterato lo spirito della commedia francese: se nell'originale gli innamorati sono personaggi esitanti, timorosi di venir

15 Tale funzione del concertato intermedio è sottolineata in Stefan Kunze, *Su alcune farse di Giuseppe Foppa musicate da Francesco Gardi*, Stefano Castelvecchi, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa* e Bruno Cagli, *Le farse di Rossini*, tutti in: I vicini di Mozart (vedi nota 6), pp. 479–488, 625–631 e 633–640.

16 L'interprete fu Francesco Marchesi, un «buffo» di lungo corso, attivo fin dal 1767 per lo più in teatri di provincia e poi a Lisbona negli anni Novanta del Settecento; questa di Mayr è una delle poche opere che egli abbia tenuto a battesimo, essendosi limitato per lo più a interpretare parti non scritte espressamente per lui (cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo 1990–1994, vol. 7, pp. 399 s.).

meno ai principi virtuosi in cui credono, nel duetto quasi tutto è giocato su un piano più superficiale, di esteriore euforia (vedi Esempio musicale 2).

Subito prima del finale, un'aria di Metilde con clarinetto concertante, articolata in due tempi (Larghetto cantabile – Allegro) e preceduta da un breve recitativo obbligato, sembrerebbe riproporre, pur nella sua libertà formale, il modello del rondò in due tempi (l'aria seria per eccellenza nel quadro dell'opera tardosettcentesca). Anche il motivo ricorrente nel tempo rapido rimanda alla tipologia tematica del rondò. Si tratta tuttavia di una serietà apparente e di un *pathos* fittizio, perché la situazione è fondamentalmente comica, fondata su equivoci, in presenza di altri personaggi. I versi di Foppa oscillano tra accenti patetici e vocabolario comico-realistico, mentre la musica alterna passi in sillabato da parte buffa a passi vocali in stile serio e in dialogo con lo strumento solista. Non si può parlare, forse, di vera e propria parodia del serio, come nel caso del rondò di un'altra farsa composta da Mayr due anni prima, *Che originali*,¹⁷ ma il caso non pare molto diverso.

Nel complesso la commedia è ridotta a canovaccio. Si ha spesso l'impressione che Foppa tenda ad affastellare le situazioni a dispetto della coerenza, con il solo intento di offrire a Mayr materiale adatto a uno sfruttamento musicale di immediata

25 **Andante grazioso**

Vittore
Violini
Bassi

Esempio musicale 1: *Il carretto del venditore d'aceto*, duetto »M'accende un oggetto« (scena 5), bb. 25–29

85 **Allegro vivace**

Metilde
Vittore
Violini
Bassi

Esempio musicale 2: *Il carretto del venditore d'aceto*, duetto »M'accende un oggetto« (scena 5), bb. 85–92

¹⁷ Per un'analisi del rondò di *Che originali* si veda Marco Beghelli, *Alle origini della cabaletta*, in: »L'aere è fosco, il ciel s'imbruna« (vedi nota 2), pp. 593–630: 618–628.

godibilità.¹⁸ Così il terzetto intermedio si riduce ad un gioco di equivoci tra i due innamorati e il venditore d'aceto, tradotto musicalmente in intrecci polifonici a due voci sullo sfondo del borbottare in sillabato del basso comico. Il duetto »*Son pitocco, son fallito*«, nel quale il mercante confessa a Prospero il tracollo finanziario, è privo di qualunque tensione emotiva, dominato com'è dall'allegria dell'artigiano che vede nella rovina dell'altro la propria grande occasione (un aspetto non del tutto assente in Mercier, ma reso qui dominante). Alla fine Prospero esprime il proprio entusiasmo con un motivo brillante e orecchiabile proprio in corrispondenza della »stretta« (»Ballo, salto e rido anch'io | per sì gran felicità«, vedi Esempio musicale 3).

115 **Allegro**

Esempio musicale 3: *Il carretto del venditore d'aceto*, duetto »*Son pitocco, son fallito*« (scena 13), bb. 115–119

Temi simili ricorrono come motti musicali volti ad esprimere quell'arguzia del personaggio che costituisce il filo conduttore della farsa. Se ne trovano, ad esempio, in vari passi del finale; oppure nella cavatina »a due«, quando l'artigiano si presenta in casa del mercante e gli espone la propria filosofia di lavoratore sempre allegro e attivo, pur nelle difficoltà quotidiane. Il pezzo finisce con una »stretta« in $\frac{3}{8}$, sulle parole »Pure ad onta di tanti malanni | mando al diavolo brighe ed affanni« (vedi Esempio musicale 4).

Allegro vivace

104

Esempio musicale 4: *Il carretto del venditore d'aceto*, cavatina »*Di buon core e con sua permissione*« (scena 8), bb. 104–107

18 In questo senso il lavoro del 1800 conferma l'idea della farsa come »modello drammatico interamente proiettato sulla musica, in cui il libretto rinuncia all'illusione di costituirsi come commedia« (Marco Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in: »L'aere è fosco, il ciel s'imbruna«, pp. 351–410: 368).

Il ritmo di %, già presente in questa cavatina, ricompare poi, come sigla dell'intero lavoro, nell'ultima sezione del finale, quando tutti i personaggi festeggiano l'esito felice della vicenda e l'oggetto che lo ha reso possibile (»Viva dunque il carretto e l'aceto«).¹⁹ Nell'ostentata facilità dell'invenzione risiedono evidentemente le ragioni del successo, testimoniato dall'abbondanza delle repliche dopo la >prima< veneziana (trentanove in due mesi durante la stagione estiva del Teatro Sant'Angelo) e poi dal susseguirsi per molti anni di allestimenti in Italia e all'estero.²⁰

* * *

Natura diversa ha, undici anni dopo, *L'amor figliale*, lavoro che, pur inserendosi nel solco delle farse in un atto, è indicato sul libretto a stampa come »melodramma di sentimento«.²¹ Alla base troviamo un dramma tedesco del 1773, *Der Deserteur aus Kindesliebe* di Gottlieb Stephanie.²² Anche se la fonte non proviene dalla Francia, la cultura francese è coinvolta a vario titolo. Il dramma di Stephanie si colloca sulla scia

19 Sul valore simbolico degli oggetti di scena (spesso evocati persino nei titoli) come costante della farsa cfr. Giovanni Morelli, *Ascendenze färsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in: I vicini di Mozart (vedi nota 6), vol. 2, pp. 641–688: 682 e 688.

20 Per le repliche dell'estate 1800 cfr. Franco Rossi, *Venezia 1795–1802* (vedi nota 8), pp. 221–225; per le riprese successive, Roberto Verti, *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764–1823*, 2 voll., Pesaro 1996, passim e Rita Fischer, *Der Essighändler* (vedi nota 12). Va inoltre segnalata una ripresa moderna a Gallarate nel 2005, ad opera dell'orchestra Camerata dei laghi diretta da PierAngelo Pelucchi.

21 Libretto di Gaetano Rossi. Prima rappresentazione al Teatro S. Moisè di Venezia il 12 febbraio 1811; cfr. Maria Giovanna Miggiani, *Il teatro di San Moisè (1793–1818)*, in: Bollettino del Centro Rossiniano di Studi 30 (1990), pp. 5–213: 139. L'opera conobbe solo quattro recite e, stando alle conoscenze oggi acquisite, non fu più ripresa, né a Venezia né altrove. Le fonti consultate ai fini del presente saggio sono le seguenti: libretto della prima rappresentazione pubblicato a Venezia dall'editore Rizzi (esemplare in I-Vcg, 59 A 76/7); partitura autografa in I-BGc (Mayr Fald. 178/13); parti staccate della Sinfonia in I-Mc (A.61.186.4). Le due fonti musicali citate sono le uniche oggi conosciute (insieme a una copia del terzetto in I-BGc).

22 Il dramma fu pubblicato per la prima volta nel 1773 dall'editore Logenmeister di Vienna e ristampato tre anni dopo da un altro editore viennese, Ghelen, con il titolo *Der Deserteur aus Kindlicher Liebe* e leggere varianti, nell'ambito della raccolta *Stephanie des jüngern sämmtliche Lustspiele* (6 voll., 1771–1787, vol. 3, 1776). Sulla figura di Stephanie, uomo di teatro attivo a Vienna nella seconda metà del Settecento, cfr. Susanne Hochstöger, *Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741–1800)*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 12 (1960), pp. 3–82 e Anne Feuchter-Feler, *Le Drame militaire en Allemagne au XVIII^e siècle. Esthétique et cité*, Berna 2005, passim. Occorre precisare che la fonte letteraria dell'*'Amor figliale* viene tradizionalmente indicata nell'*opéra-comique* *Le Déserteur* di Monsigny, partendo dalla proposta contenuta nella prima monografia moderna su Mayr: Ludwig Schiedermaier, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2 voll., Lipsia 1907–1920, ristampa anastatica Vaduz 1995, vol. 2, p. 85. Sono pervenuto all'individuazione della vera fonte accogliendo il suggerimento implicito ricavabile da un trattato pubblicato l'anno dopo la >prima< veneziana, nel quale l'opera è registrata con un doppio titolo: *Il disertore ossia L'amor filiale* (cfr. Carlo Gervasoni, *Nuova teoria della musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma 1812, p. 64). Il titolo alternativo non compare nel libretto e nelle fonti musicali.

di due lavori teatrali francesi sul tema della diserzione che ottennero grande successo in tutta Europa e che sono oggi ben noti alla musicologia e alla storia del teatro. Il primo è un *opéra-comique* del 1769, musicato da Pierre-Alexandre Monsigny su testo di Michel-Jean Sedaine; il secondo un dramma in prosa di Mercier pubblicato nel 1770. Sebbene differenti fra loro, recano entrambi il titolo *Le Déserteur* e mettono in scena ognuno a suo modo le disavventure di un giovane soldato condannato a morte per diserzione. Nell'*opéra-comique* di Monsigny il protagonista è vittima di una burla, poiché gli viene fatto credere che la fidanzata si sia sposata con un altro; per questo motivo si abbandona alla disperazione e si mette a vagare per la campagna, fino a che viene arrestato da una pattuglia. Nel dramma di Mercier la diserzione è data come antefatto: il protagonista si è rifugiato all'estero per sfuggire alle vessazioni di un ufficiale, ma un paio di anni dopo, durante la Guerra dei Sette anni, è riconosciuto dai soldati di un reggimento francese. Come si vede, nell'uno e nell'altro caso la vicenda rasenta il tragico, ma alla fine il condannato ottiene la grazia (in Mercier è prevista la morte del giovane, ma il dramma circolò di fatto con una versione a lieto fine).²³ Sappiamo che entrambi i lavori dettero vita negli ultimi trent'anni del Settecento a un ricco filone di teatro musicale, sotto forma di dramma per musica, opera buffa e ballo pantomimo: da Monsigny furono ricavate opere di Pietro Alessandro Guglielmi (1770), Charles Dibdin (1774) e Antonio Boroni (sempre nel 1774); da Mercier opere di Giuseppe Gazzaniga (1779), Francesco Bianchi (1784), Angelo Tarchi (1789) e Vincenzo Fiodo (nel 1808, dunque poco prima del melodramma di Mayr).²⁴ Numerose furono le versioni danzate, la prima delle quali, dovuta a Gasparo Angiolini, risale al 1773.²⁵ Si può dire che, a forza di traduzioni per il teatro in prosa e di adattamenti per il teatro musicale, si sia a poco a poco addensata intorno al tema del disertore una tradizione fatta di situazioni teatrali ricorrenti: ad esempio l'attesa del condannato in prigione prima dell'esecuzione, la marcia scandita da rulli di tamburo che lo accompagna al luogo della fucilazione e l'irruzione in scena di un personaggio – la fidanzata, un compagno d'armi a seconda dei casi – che porta la grazia *in extremis*. La presenza nell'*Amor figliale* di tutti questi elementi, che invece mancano nel dramma di Stephanie, è un segno di come il librettista e il compositore abbiano inteso riproporre clichés sedimentati nel tempo.

23 Per una ricostruzione dettagliata delle vicende esecutive e editoriali del dramma di Mercier cfr. Léon Béclard, *Sébastien Mercier. Sa vie, son œuvre, son temps*, Parigi 1903, ristampa anastatica Hildesheim 1982, passim.

24 Alcuni aspetti della questione sono trattati in Michael F. Robinson, *Due versioni londinesi del «Disertore»*, in: La drammaturgia musicale, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna 1986, pp. 243–254 e in Stefano Castelvecchi, *L'opera come drame: Il disertore*, in: Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra (vedi nota 2), pp. 37–49.

25 Per un elenco dei balli pantomimi su questo soggetto cfr. Francesco Blanchetti, *Balli pantomimi d'argomento militare nei teatri piemontesi del tardo Settecento*, in: Miscellanea di studi. Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, vol. 6, a cura di Alberto Basso, Torino 2006, pp. 213–243.

Nei Paesi di lingua tedesca i due drammi francesi conobbero ampia circolazione e numerose imitazioni,²⁶ fra cui il *Deserter aus Kindesliebe* di Stephanie. A un certo punto, però, la direzione dell'influsso culturale s'inverte ed è la Francia ad importare dalla Germania vari drammi di soggetto militare.²⁷ Quello di Stephanie è tradotto con qualche adattamento da Arnaud Berquin e pubblicato in un raccolta periodica di carattere pedagogico.²⁸ È grazie a Berquin che il dramma arriva poi in Italia, tradotto nel 1796 dalla già citata Elisabetta Caminer, la cui versione rappresenta quasi certamente l'anello della catena che conduce a Gaetano Rossi.²⁹ Il libretto messo in musica da Mayr ha dunque alle spalle una triangolazione tra Francia, Germania e Italia.

Il *Deserter* di Stephanie si basa sul sacrificio di un giovane soldato d'estrazione contadina che si finge disertore e si fa arrestare perché i suoi familiari possano intascare la taglia promessa e saldare i debiti contratti nei confronti di un esattore disonesto. È evidente la forte polemica antifeudale, perché l'esattore agisce per conto del signore del luogo ed è solo l'intervento del re – personaggio fuori scena evocato come supremo garante della giustizia – a determinare il lieto fine. Nel libretto per Mayr, invece, l'autorità più alta chiamata in causa è quella feudale, che non è mai posta in discussione e costituisce anzi la fonte da cui scaturisce il perdono. Lo spirito del dramma *larmoyant* è comunque mantenuto vivo nel rifacimento di Rossi e reso evidente dei continui esempi di virtù, laboriosità, prevalenza degli affetti sui beni materiali.

Anche nell'*Amor figiale* si assiste alla consueta contrazione della vicenda nello spazio dell'atto unico, ma, oltre a ridurre le dimensioni, il librettista opera due alterazioni significative. Una è la presenza dell'elemento amoroso, del tutto assente nell'originale, dove la famiglia del soldato era composta dai vecchi genitori e da uno zio, mentre ora il padre, vedovo, è affiancato da una figlia e da una pupilla; quest'ultima è al tempo stesso fidanzata del protagonista e oggetto delle attenzioni dell'esattore, dunque l'accanimento del personaggio malvagio nei confronti della famiglia ha come principale motivazione la rivalità amorosa. L'altra forte differenza consiste nella punizione decretata per il disertore: se nell'originale il protagonista subiva la pena della fustigazione, ora è condannato a morte, il che consente una netta accentuazione del *pathos*. Ciononostante, l'adattamento si presenta come una mescolanza di eroismo sublime e dimensione quotidiana, non priva di malintesi e diverbi dal sapore schiettamente comico.

26 Cfr. Joseph Pinatel, *Le Drame bourgeois en Allemagne au XVIII^{me} siècle*, Lione 1938, passim e Fawzi Boubia, *Theater der Politik – Politik des Theaters. Louis-Sébastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang*, Francoforte sul Meno 1978, pp. 234s.

27 Cfr. Felix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Parigi 1910, ristampa anastatica Parigi 1971, passim e Madeleine Horn-Monval, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*, 9 voll., Parigi 1958–1967, vol. 6 (1964), passim.

28 *Le Déserteur, drame en trois actes initié de l'allemand de M. Stephanie*, in: Arnaud Berquin, *L'Ami des enfans*, Parigi, vol. 5, maggio 1783.

29 *Il Disertore, dramma in tre atti imitato dal tedesco*, in: *L'amico de' fanciulli del Signor Berquin*, 4 voll., Vicenza 1795–1799, vol. 3, pp. 306–396.

La struttura dell'opera è simile a quella della farsa esaminata in precedenza, con dieci numeri musicali, solo metà dei quali sono pezzi solistici. Rispetto al *Carretto del venditore d'aceto* il modello musicale dell'opera buffa è meno presente e per lo più limitato alla parte del caporale Bombarow, un soldato spaccone ma di buon cuore. Tracce dello stile buffo si rinvengono anche in certi passi dei concertati nei quali l'azione procede a forza di prolungate terzine degli archi; ma l'invenzione tematica appare per lo più svincolata, nelle parti vocali così come in quelle strumentali, dai modelli del secolo precedente.

L'abbandono dello stile melodico italiano è spesso motivato dalla ricerca di *couleur locale*, poiché la vicenda si svolge nell'Europa dell'Est («in una Starostia [distretto feudale] sulle frontiere della Russia», si legge nel libretto). L'opera si apre con un assolo di Agnese, la sorella del disertore, che entra »cantando un'aria nazionale«. Si tratta dunque di una canzone in scena: un tipo di brano, che, seppur non del tutto estraneo all'opera buffa, è generalmente associato all'*opéra-comique* (è probabile che Rossi e Mayr volessero ripercorrere una via già seguita sei anni prima con *L'amor coniugale*, opera tratta, com'è noto, da un *opéra-comique*: *Léonore ou L'Amour conjugal* di Pierre Gaveaux, 1798).³⁰ La ragazza maledice il freddo dell'inverno e invoca il ritorno della primavera. Mayr alterna qui un tema principale in sol maggiore ad altri secondari in sol minore (vedi Esempi musicali 5a e 5b). L'impressione è quella di una contraddanza. Varie figurazioni dell'orchestra, oltre ai motivi intonati dalla voce, accentuano il lato caratteristico e popolare, con grande profusione di acciacature e un uso insistito del pedale di tonica. L'aria nazionale di Agnese è inglobata in un'introduzione molto lunga, articolata in otto sezioni musicali, con il successivo ingresso in scena dell'altra ragazza (la fidanzata del protagonista) e del vecchio padre, fra espressioni sentimentali alternate a moti d'allegra. Quando, alla fine, i tre si esortano l'un l'altro alla speranza, Mayr ricorre nuovamente all'andamento ballabile. In quest'ultima sezione (Brillante, $\frac{3}{4}$) le modulazioni alle tonalità minori, l'impiego insistito della seconda eccedente e la presenza dell'ottavino solo suonano come altrettanti elementi pittoreschi.

I temi dal ritmo danzante rappresentano un carattere molto evidente di tutta l'opera, almeno nelle situazioni comiche o comunque non serie, e confermano quella vena facile e accattivante già sfruttata nel *Venditore d'aceto*. Ad esempio, il successivo duetto tra Paolina (la fidanzata del soldato) e l'esattore che la corteggia, subito dopo l'introduzione, è scandito da un ritmo di danza che infonde nelle schermaglie dei due uno spirito essenzialmente ludico. Lo spostamento dell'accento sul tempo debole fa pensare a una *mazurka*, dunque a un ulteriore tratto folclorico (vedi Esempio musicale 6).

30 Robert Lang, *Kanzone und Romanza in Simon Mayrs L'amor coniugale (1805)*, in: Johann Simon Mayr und Wien (vedi nota 11), pp. 91–105.

30 Allegretto vivace

Agnese
Violini
Viole
Bassi

Pri - ma - ve-ra be-ne - det-ta vien- ci_ pre- sto a con-so - lar

Esempio musicale 5a: *L'amor figliale*, introduzione (scena 1), bb. 30–36

42

Agnese
Violini
Viole
Bassi

Que-sto e - ter-no_brut-to in - ver no _ è si mo - le - sto

48

Agn.
Vl.ni
Viole
Bassi

vien - lo pre - sto a di - scac - ciar ah vien - lo

52

Agn.
Vl.ni
Viole
Bassi

pre - sto a di - scac - ciar

Esempio musicale 5b: *L'amor figliale*, introduzione (scena 1), bb. 42–54

Esempio musicale 6: *L'amor figliale*, duetto »*Basta volere*« (scena 3), bb. 1–10

Altri gesti musicali suggeriscono un accostamento a Rossini, o per lo meno testimoniano un rinnovamento del linguaggio buffo all'inizio del secondo decennio del secolo: si veda il disegno circolare degli archi, ripreso subito dopo dalle voci in polifonia, all'inizio di una sezione del terzetto corrispondente al litigio tra l'esattore Birboff e il protagonista Alessio, spalleggiato dal caporale (vedi Esempio musicale 7);

Esempio musicale 7: *L'amor figliale*, terzetto »*Cos'è questa cattiveria*« (scena 12), bb. 174–178

oppure un passo del quartetto in cui si vedono i due fidanzati gioire del riconciliamento: vorrei segnalare la condotta ritmica del passo, con l'accento sul tempo debole, corrispondente alla nota lunga e al salto ascendente (vedi Esempio musicale 8).

Esempio musicale 8: *L'amor figliale*, quartetto »*Con quell'aria innamorata*« (scena 6), bb. 132–136

Al lato giocoso dell'opera si contrappone nettamente quello serio. Circa dalla metà in poi, quando Alessio decide di disertare, la vicenda volge decisamente al tragico. La taglia sarà intascata dalle ragazze, alle quali viene fatto credere che il disertore da denunciare all'autorità sia un anonimo soldato. Il debito viene saldato, ma Alessio è incarcerato nel castello del signore e condannato a morte. L'attesa dell'esecuzione – situazione tipica dei vari disertori in musica che Rossi e Mayr prendono a modello – rappresenta la scena-madre dell'opera.³¹ Una lunga pagina strumentale accompagna dapprima il sonno di Alessio e si prolunga poi in un recitativo accompagnato dopo il risveglio dell'eroe. La sostanza patetica della situazione è rafforzata con mezzi timbrici quali i passi solistici dei fiati (in particolare clarinetti e corni) e gli interventi dei tromboni. L'aria che segue si articola in due movimenti e esemplifica il passaggio dal vecchio tipo tardo-settecentesco del rondò in due tempi a forme più moderne. Il movimento lento (Largo, $\frac{4}{4}$) corrisponde alle prime due strofe del testo, in cui Alessio si dichiara pronto a morire. Il metro è quello tipico del rondò, l'ottonario, ma la struttura musicale è molto più semplice rispetto a quella consueta, essendo suddivisa in due brevi sezioni prive di simmetrie interne e ripetizioni tematiche. Anche la vocalità tenorile appare rinnovata rispetto ai modelli settecenteschi, confermando quella tendenza all'ornamentazione melismatica già riscontrata nella farsa di undici anni prima. La sezione veloce (Allegro, $\frac{4}{4}$) corrisponde a una terza strofa di sette versi, doppi senari in luogo dei soliti ottonari. Non è un momento di abbandono lirico, bensì di rinnovato coraggio nell'affrontare la sorte avversa. Lo slancio del personaggio si esprime attraverso vari episodi, in parte sillabici e in parte di agilità, accumulati senza un preciso ordine formale.³² Il personaggio mostra un profilo eroico, pieno di baldanza, come dimostra, ad esempio, il motivo accordale intonato dalla voce verso la fine del brano (vedi Esempio musicale 9).

Il successivo finale appare infarcito di tutti i *topoi* tratti dalla sequela dei disertori musicali: la visita in carcere della fidanzata (con relativo duetto) e poi del padre e degli amici, quindi la »lugubre marcia« in tonalità minore che accompagna il picchetto, con rullo del tamburo coperto e tremoli degli archi (anch'essi allusivi al rullare dei tamburi). Qui la marcia risuona dentro la scena, cioè fuori dal carcere, ed

31 La scena carceraria conosce nell'opera europea di fine Settecento una diffusione che va oltre l'ambito del dramma militare. Si vedano a questo proposito Helga Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: Beethoven zwischen Revolution und Restauration, a cura di eadem, Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, pp. 137–204; David Charlton, *The French theatrical origins of Fidelio*, in: Ludwig van Beethoven: *Fidelio*, a cura di Paul Robinson, Cambridge 1996, pp. 51–67 (poi in: David Charlton, *French opera 1730–1830: meaning and media*, Aldershot 2000, pp. 62–67); Stephen Meyer, *Terror and transcendence in the operatic prison, 1790–1815*, in: Journal of the American Musicological Society 55 (2002), pp. 477–523; Paolo Mechelli, *Della scena di prigione nell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, in: Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo (Università di Firenze) 2 (2001), pp. 37–53; id., *La scena di prigione nell'opera italiana fra Settecento e Ottocento*, Monaco di Baviera 2011 (Studi e testi musicali 1).

32 La sezione presenta peraltro una cesura interna, rappresentata dal cambiamento dell'armatura di chiave, da Mi bemolle maggiore a Do maggiore.

83 Allegro

Alessio
Violini
Bassi

Esempio musicale 9: *L'amor figliale*, »Gli infelici e cari oggetti« (scena 22), bb. 83–87

è questo l'unico scarto rispetto ai modelli precedenti. Nell'alternanza di momenti contrastanti il finale riassume in sé il carattere misto dell'intera opera. I personaggi riuniti intorno al prigioniero, compreso l'esattore inaspettatamente pentito, sembrano dapprima sperare nel perdono, quando l'improvviso echeggiare della marcia lugubre fuori scena li immobilizza nella disperazione. Lo snodo coincide con il passaggio da una sezione festosa (Moderato) in Si bemolle maggiore al Largo in Do minore della marcia e al contemporaneo dispiegarsi di un concertato di stupore (vedi Esempio musicale 10).

Uno dei molti contrasti agogici coincide con l'irruzione del caporale che reca il foglio di grazia. Per dar voce ai festeggiamenti finali Mayr ricorre ancora una volta, poco prima della «stretta», alla caratterizzazione slava, scandendo le fasi del dialogo in ritmo di polacca (Allegro, $\frac{3}{4}$). Nel suo insieme, il finale conferma dunque l'atteggiamento assunto da Rossi e Mayr nel rielaborare la fonte tedesca, oscillando tra serio e comico, *pathos* e brillantezza musicale, con una netta divaricazione tra i due poli.

* * *

Composte a distanza di quasi undici anni l'una dall'altra, ai capi opposti dell'attività veneziana di Mayr, le due opere qui esaminate presentano alcuni tratti comuni. Entrambe si ricollegano alla grande ondata del dramma borghese che dalla Francia si diffonde per l'Europa del tardo Settecento, anche se l'adattamento delle fonti teatrali d'oltralpe ai canoni della farsa in un atto sortisce due effetti fra loro in qualche modo complementari: l'attenuazione dell'etica equalitaria (più evidente nel primo lavoro) e l'inclinazione a un'invenzione ritmico-melodica di facile presa sul pubblico e talvolta impregnata di umori folclorici. La distanza temporale che separa le due opere si riflette sullo stile musicale: nel *Carretto del venditore d'aceto* Mayr si limita ad applicare con mano felice le convenzioni dell'opera buffa italiana tardo-settecentesca, mentre nell'*Amor figliale* esibisce uno spettro stilistico più articolato, che abbraccia l'elemento patetico e preannuncia formule melodiche destinate a divenire tipiche nel secondo decennio dell'Ottocento.

259 **Moderato**

Agnese Paolina **Largo**

Agnes Paolina
Alessio Michele Birboff
Violini
Tamburo militare coperto
Bassi

264

VI.ni
Tamburo
Bassi

267

VI.ni
Tamburo
Bassi

Esempio musicale 10: *L'amor figliale*, finale (scena 25), bb. 259–268

I furori di Ecuba

L'opera seria italiana alla prova della tragedia

Paolo Russo

L'Ecuba di Nicola Manfroce andò in scena al San Carlo di Napoli nel dicembre 1812 sul libretto tradotta da Giovanni Schmidt da una *tragédie lyrique* rappresentata all'Opéra di Parigi un decennio prima: *Hécube* di Jean-Baptiste-Gabriel-Marie de Milcent con musica di Granges de Fontenelle. Il testo della prima napoletana è presentato come traduzione letterale: lo attestano la pubblicazione dell'originale francese a fronte, le scelte lessicali e una nota a piè di pagina che giustifica le poche libertà che si era concesso il traduttore. E tuttavia il passaggio dalla *tragédie lyrique* all'opera seria italiana costrinse ad alcuni aggiustamenti di maggiore o minore entità.

Un primo problema si era presentato per adattare il libretto alle convenzioni più consuete nell'opera italiana e per ovviare a quelle più radicate nel teatro lirico francese: rispettivamente il finale centrale e i *divertissements*. Nel primo caso Schmidt avverte in una nota che per rendere «strepitoso» il concertato centrale era stato costretto a ridurre notevolmente il quartetto originale ed aggiungere di sana pianta alcuni versi per la stretta – »strepitosa«, appunto, per non dire »strepitosissima« come la pensava Da Ponte –, in cui i protagonisti si avviano sereni alle nozze sostenuti da un coro festivo, anch'esso aggiunto *ex novo*.¹ Nel secondo caso, invece, i *divertissements*, che all'uso francese allentavano eccessivamente la tensione drammatica in ciascun

1 »La necessità di dover rendere strepitoso il fine di questo *pezzo concertato* e di aggiungervi il coro per servire all'uso del teatro attuale italiano, non ha permesso tradurre i versi segnati coll'asterisco. D'altronde, essi non offrono presso a poco che una replica de' precedenti e taluni il sentimento delle parole già dette al principio del pezzo. Si sono perciò sostituiti quelli in carattere corsivo.«

»PRIAMO, ECUBA, ACHILLE – *Là nel tempio omai si vada, | ivi scuota Amor la face | ed il cantico di pace | faccia l'aura risuonar.* POLISSENA – (*E fia ver che al tempio vada | a recarvi un cor mendace? | Fier destin! perché ti piace | così un'alma lacerar?*) | CORO (*avanzandosi*) – *Là nel tempio omai si vada, | ivi scuota Amor la face | ed il cantico di pace | faccia l'aura risuonar*« [corsivi originali]; cfr. *Hécube, tragédie lyrique en trois actes représentée pour la première fois sur le théâtre royal de S. Charles l'hiver de l'an 1812 | Ecuba, tragedia per musica rappresentata per la prima volta nel real teatro di S. Carlo nell'inverno dell'anno 1812*, Napoli 1812 (www.digitale-sammlungen.de), pp. 43, 45.

atto, andavano ridotti e compresi: accade per quello nel primo atto in cui il taglio nella partitura di un *récitatif mésuré* di Priamo lascia immaginare una netta riduzione della pantomima descritta in didascalia, e, soprattutto, per quello nuziale del terzo atto dove vengono cassate molte parti corali con balletto: in entrambi i casi, cori e danze servivano per creare *anticlimax* drammatici superflui e inadeguati alla drammaturgia dell'opera seria.

Vi sono però altre varianti, meno appariscenti, ma forse ancor più significative per comprendere come nel passaggio da una tradizione all'altra il libretto prefigurasse diversamente la funzione e il senso dell'intonazione musicale. Anche senza intaccare il dettato del testo originale, sempre integralmente presente e testualmente tradotto, Schmidt ne modifica la destinazione lirica attraverso una diversa articolazione metrica, che prescrive al compositore quanto del libretto di Milcent egli ritenesse »musicabile« nella tradizione italiana.² Altre parti del libretto francese sono invece tradotte ma virgolette per indicarne la soppressione dalla intonazione e dunque dallo spettacolo inscenato.

La discrepanza più rilevante sta nella scena 3 del secondo atto. Il libretto originale prevedeva un grande episodio di Ecuba in dialogo con Polissena che nella versione italiana è preceduta in ampie parti dalle virgolette »per abbreviare lo spettacolo«, come recita una nota al termine del libretto. Nell'opera francese, però, non era affatto una sezione irrilevante, costituiva anzi il cuore del dramma, la crisi da cui scaturisce la tragedia: dopo aver finto di accettare le nozze della figlia, Ecuba preme su Polissena perché uccida Achille sull'altare; per convincerla le ricorda il momento della morte di Ettore e descrive la crudeltà dell'eroe greco. L'originale prevedeva un *récit mésuré* e un'aria di Ecuba dal carattere narrativo che spiegavano e davano sostanza scenica al suo odio per Achille: la tensione drammatica riprendeva così quota dopo l'*anticlimax* costituito dal *divertissement* che aveva chiuso il primo atto e il duetto d'amore felice dei due amanti con cui si era aperto il secondo:

2 Questo criterio per l'analisi della traduzione di Schmidt è adottato anche da Arnold Jacobs-hagen, *Von Hécube zu Ecuba: der Trojanische Krieg in der französischen und italienischen Oper der napoleonischen Epoche*, in: Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im Musiktheater: der Trojanische Krieg (Atti del convegno Salisburgo 2000), a cura di Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler, Salisburgo 2002, pp. 463–475, che lo esemplifica però solo nella prima cavatina di Polissena.

HÉCUBE. Vois-le par son bourreau, devenu plus cruel,
 Autour des nos remparts traîné dans la poussière
 Vois les chemins tous couverts de son sang ;
 Les ronces déchirer son flanc,
 Et retenir sur les rives du Xante
 De ses cheveux la dépouille sanglante.
 Peins-toi ton père, avide de danger,
 Voulant suivre son fils, mourir ou le venger.
 Hélas! vois ta mère éperdue,
 Sans mouvement et sans couleur,
 Et l'ombre de la mort, sur les yeux répandue,
 Accusant par ses cris le ciel de son malheur.
 Enfin rappelle-toi, tu t'en souviens peut-être,
 Ce corps pâle et défiguré,
 Que rapporta Priam désespéré,
 Et que nos tristes yeux ne pouvaient reconnaître.
 [...]

Depuis que mon cher fils est mort.
 O mon fils! O mon cher Hector!
 Dans la nuit éternelle,
 A ma douleur mortelle
 Es-tu sensible encor?
 Ta mère infortunée
 A gémir condamnée,
 Brûle de partager ton sort.
 Je vois ton ombre gémissante
 A mes côtés toujours errante;
 Je vois encore fumer le sang
 Qu'un cruel fit couler de ton cœur expirant.
 Et l'on veut que ta mère,
 Oubliant sa misère,
 Prodigue à ton bourreau
 Le nom de fils, ce nom si tendre,
 Que du fond du tombeau
 Tu ne peux plus me faire entendre?
 Ah! plutôt que la mort
 M'ouvre un funeste asyle!

Je ne vivais que pour aimer Hector,
 Je ne vis plus que pour haïr Achille.

Schmidt non coglie la valenza lirica né del *récitatif mésuré*, né dell'aria; trascura così la ricchezza metrica dell'originale e la traspone in semplici versi sciolti per un recitativo. Così trasformata la scena, musicalmente inerte, era davvero troppo lunga e meritava di essere ampiamente ridotta con i versi omessi dall'intonazione. Evidentemente nell'opera italiana era necessario che il numero lirico, e l'aria in particolare,

esprimesse un affetto flagrante ed attuale e non potesse dare suono a situazioni ticoscopiche, lontane nel tempo e nello spazio, come invece consentiva la tradizione tragica francese.³

Il sacrificio della grande scena di Hécube è la spia di una diversa drammaturgia che si riscontra in quasi tutti gli altri numeri lirici, sebbene in dettagli apparentemente marginali. Quasi tutti sono infatti ritoccati per confinare l'aria alla sola espressione d'affetto, svincolata dal dialogo da cui sgorga e soprattutto dalle argomentazioni che vi sono contenute. La cavatina di Polissena nell'introduzione è ridotta a soli quattro versi che esprimono l'amore della principessa per Achille, ma la strofa in cui ella riflette sulla natura e la causa di tale sentimento viene resa in versi sciolti per essere destinata al recitativo;⁴ Schmidt non accoglie nell'aria nemmeno i versi che descrivono la scena dell'innamoramento:

Du haut de nos remparts qu'effrayait son audace,	
Mes yeux de ce héros ont trop vu la valeur.	
Sa présence à tout autre inspirait la terreur,	
Dans mon coeur seul il trouvait grace.	
Mes yeux accablés de douleur,	Oppresse dal dolore
Dans les siens trouvèrent des charmes:	eran le mie pupille
Ce triste coeur nourri d'alarmes,	ma ne' be' rai d'Achille
Sentit un trouble séducteur.	trovarono il piacer.
Combien l'éclat de la victoire	
Rend aimable un jeune héros!	
Hélas! c'est l'aspecte de la gloire	
Qui fut fatal à mon repos.	

Nell'aria di Priamo (I,2, n. 2) vengono spostati in recitativo i versi conclusivi con cui il sovrano si rivolge al popolo (»Della Patria che geme | odo i voti e gli accenti»); nell'aria francese argomentavano e giustificavano la necessità delle nozze di Polissena con Achille e dunque il sentimento espresso nell'aria stessa. Nell'aria di Achille (I,3, n. 7) sono in settenari solo i versi che descrivono l'immagine bellica, mentre tutta la precedente sezione argomentativa dell'aria originale è risolta in recitativo.

3 Per la tradizione italiana cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino 2005, p. 51. Gilles de Van, *Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento*, in: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (Atti del convegno Parma 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma 1996, pp. 167–186, osserva invece come a questo proposito lo stretto legame genetico dell'opera francese con la tragedia conferisse al canto una diversa attualizzazione della parola scenica che poteva dare suono alla recitazione concitata del racconto.

4 Una situazione simile, oltre un decennio dopo, sarà risolta da Bellini con un duetto che distribuisce diversamente racconto ed espressione affettiva. Nel primo atto di *Norma*, Adalgisa racconta l'incontro con Pollione in una struttura strofica e narrativa assimilabile al tempo d'attacco del duetto; la sacerdotessa reagisce *a parte* con un cantabile che sfoga l'emozione *hic et nunc* del ricordo del suo incontro con l'amato suscitato dal racconto di Adalgisa. Per attualizzare l'emozione del racconto, nel duetto la «solita forma» è fortemente alterata: cfr. Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino 1993 (Biblioteca di cultura musicale. Storia della musica 9), p. 190.

Vous m'apprenez, belle princesse,
 Que l'amour et ses feux sont dignes d'un héros.
 Oui, sa brûlante ivresse
 S'ennoblit par des noeuds si beaux.
 Lorsque le char de la victoire
 Me guidera dans les champs de l'honneur,
 Vous serez dans mon cœur
 A côté de la gloire,
 Au milieu des combats,
 De l'épouante et du carnage,
 Votre touchante image
 Suivra toujours mes pas.
 Vous adoucirez mon courage,
 Vous en serez le prix flatteur,
 Et tous les dieux envieront mon bonheur.

Che amore
 e la sua face d'un eroe son degni,
 o bella principessa, tu m'insegni.
 L'ebrezza del suo ardor nobile si rende
 per sì bei nodi. Quando
 il carro di vittoria
 mi porterà ne' campi dell'onore,
 al fianco della gloria
 meco sarai, scolpita in questo core.
 Là nel bollor dell'armi,
 fra tante stragi e tante,
 il vago tuo sembiante
 ognor mi seguirà.
 In me l'ardor guerriero
 tu sola frenerai;
 il premio lusinghiero
 tu sola ne sarai;
 e i numi invidia avranno
 di mia felicità.

L'aria di Ecuba, »*Figlio mio, vendetta avrai*« (n.11), l'unica rimasta nella scena II,3, sboccia alla fine di un recitativo e non utilizza i versi in cui la regina si riappacifica con la figlia che ha provvisoriamente ceduto ai voleri della madre e che costituivano la prima strofa dell'aria francese; resta così un'aria di invocazione o preghiera:

Viens sur mon sein: laisse-moi dans ton cœur
 Exciter une juste horreur
 Du meurtrier de ma famille.
 O mon fils! tu seras vengé.
 Mon cœur triomphe et se sent soulagé!
 Ton assassin te suivra dans la tombe.
 Sa mère aussi va répandre des pleurs:
 Ainsi que moi, qu'elle succombe
 Sous le poids des douleurs.

Figlio mio, vendetta avrai.
 Questo cor trionfa appieno.
 Caro figlio a morte in seno
 l'uccisor ti seguirà.
 E colei che gli diè vita
 fia che pianga il proprio danno,
 e soccomba a quell'affanno
 che straziando ognor mi va.

Poiché Schmidt aveva appena virgolettato un duetto tra Ecuba e Polissena, sempre nella scena 3 del secondo atto,⁵ il rapporto madre–figlia viene completamente trascurato.

5 »ECUBA – Abbandona una madre al dolore | empia figlia! Germana spietata! | POLISSENA – Di natura le voci ho nel core ... | Deh compiangi il mio fiero martir. | EC. – Del germano al crudel uccisore | brami unirti ... sian paghi i tuoi voti: | reca altrove un sì perfido amore, | ma gli dei ti sapranno punir. | POL. – Ah trattienti ... EC. – Son vani i lamenti! | POL. – Nel tuo sen fa ch'io trovi ricetto: | mi difendi dall'ira del ciel. | EC. (respingendola) – Vanne: orrore mi dà quell'aspetto. | POL. – Non resisto ... oh tormento crudel!«

Andrà studiato l'imbarazzo che l'opera italiana manifesta nei confronti della figura materna, a mia

Nel trasferimento dalla tragedia francese all'opera seria italiana, inoltre, si rese necessario isolare con chiarezza numeri lirici autosufficienti e dunque ridurli di numero per evitare di avere sezioni liriche troppo contigue (cfr. Tabella p.101–103). La traduzione di Schmidt opera infatti su tre direttive convergenti: 1) ridurre il numero lirico ad espressione d'affetto ed isolarlo dal flusso drammatico del recitativo; 2) ridurre al minimo il confronto e i dialoghi argomentativi; 3) trasformare il testo in un flusso incalzante di emozioni al «calor bianco» ed evitare gli «stop and go» e i momenti argomentativi tipici della tradizione francese.⁶ Forme melodiche efficaci, riconoscibili e memorizzabili sono per Schmidt il culmine affettivo e dunque tragico: non sono concepite in *anticlimax* rispetto al confronto drammatico, come era consueto in Francia dove si scindeva «valore melodico che tende ad essere prettamente edonistico e valore drammatico affidato alla supremazia del discorso».⁷ Nella prima aria della *Hécube* francese «Ah! cruel, épargnez mon cœur», per esempio, la melodia più cantabile è intonata sui versi «Sa main n'essuierait plus mes yeux» e segue la sezione declamata «Quoi! Du meurtrier de son frère | ma fille ferait le bonheur! | Elle pourrait, au sein qui l'a nourrie | préférer un vainqueur affreux!» mentre la versione italiana (n. 4) sposta con decisione il baricentro espressivo della medesima aria nella sezione terminale, in un Allegro con cabaletta ripetuta e con coro, sulle parole ultimative di Ecuba «Pria toglietemi la vita | che recarmi un tal dolor». Nella già citata aria francese di Achille in I,3 (n. 7), inoltre, un Andante cantabile intona due volte la dichiarazione d'amore serena «Vous m'apprenez, belle princesse, | Que l'amour et ses feux sont dignes d'un héros. | Oui, sa brûlante ivresse | S'ennoblit par des noeuds si beaux» che nella traduzione italiana è destinata al recitativo introduttivo all'aria bellica.

L'impianto della *tragédie lyrique* originaria è dunque alterato nella sua sostanza perché la gran parte delle varianti di Schmidt intervengono sulle fasi di *anticlimax* e deviazione propri della drammaturgia francese per ripristinare un percorso drammatico ad arco (esposizione–*climax*–scioglimento–catastrofe) tipico dell'opera seria italiana. Perché allora il direttore dei teatri napoletani Domenico Barbaja propose a Manfroce di intonare questo libretto? E se gli interessava quest'opera in particolare, perché non poteva importarla nell'intonazione originale, pur adattata alle consuetudini italiane, come era stato fatto poco tempo prima per *Edipo a Colono* di Sacchini (1808)⁸ e per *La vestale* di Spontini (1811)?

conoscenza completamente assente dalle scene sette-ottocentesche. Le uniche presenze sono madri o inconsapevoli, come Semiramide, o in assenza di figli, come Medea, i cui figli non sono che comparse mute, o matrigne come Fedra e Azucena.

⁶ Cfr. Gilles de Van, *Le Grand Opéra entre tragédie lyrique et drame romantique*, in: Il saggiautore musicale 3 (1996), pp. 325–360.

⁷ Cfr. Van, *Teatralità francese e senso scenico italiano* (vedi nota 3), p. 180; a pp. 182s. gli echi ottocenteschi di questa drammaturgia.

⁸ Per esempio adattando per la voce di castrato il ruolo tenorile di Polinice e per tenore quella del basso Edipo: cfr. Jacobshagen, *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2), p. 468.

Se si rilegge la cronologia del San Carlo durante il regno di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat (1806–1814) risulta che la corte di Napoli non fosse interessata a fare del San Carlo una *dépendance* dell'Académie imperiale de musique, ma piuttosto a promuoverne il rinnovamento del repertorio teatrale, con l'intenzione di annoverare Napoli tra le grandi capitali europee, in sintonia con le moderne tendenze della cultura internazionale. Da Parigi era stato mutuato il sistema istituzionale dei teatri cittadini,⁹ ma il repertorio non doveva ricalcare necessariamente quello francese. Si trattava di portare al San Carlo le opere più apprezzate in Europa, ma anche di avviare un'aggiornata produzione propria: la serie di opere »internazionali« presentate al San Carlo che culmina con le prime italiane di *Edipo a Colono*, della *Vestale*, di *Ifigenia in Aulide* di Gluck (1812) fu in realtà aperta dall'allestimento degli *Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (1808), opera veneziana, ma prediletta da Napoleone¹⁰ e continuata con quello della *Clemenza di Tito* di Mozart (1809), grazie alla strenua propaganda che ne fece il conte Wenzel Gallenberg, dal 1806 ambasciatore viennese a Napoli.¹¹ Contemporaneamente all'allestimento di opere »internazionali«, inoltre, il San Carlo cominciò ad ospitare spettacoli di prosa francesi ma anche italiani.¹²

9 Cfr. Sabine Henze-Döhring, *Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808–1815)*, in: Napoli tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann, a cura di Bianca Maria Antolini, Wolfgang Witzenmann, Firenze 1993, pp. 247–266 e Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stoccarda 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57).

10 Gli *Orazi e i Curiazi* derivano sì dall'*Horace* di Corneille, ma ignorano la corrispondente opera di Guillard musicata da Salieri nel 1786. Le forme ampie e le scene variamente articolate e non limitate a forme chiuse sono l'esito delle novità teatrali realizzate nei teatri italiani di Venezia, Milano, Napoli e Firenze da almeno un ventennio prima. Cfr. Guido Paduano, »Gli *Orazi e i Curiazi*: l'eredità di Corneille e la mancata elaborazione del lutto e Marina Mayrhofer, *Misure di classicismo sentimentale, Cimarosa dopo la morte di Mozart: »Gli Orazi e i Curiazi« (Venezia, Fenice 1796)*, in: Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa, a cura di Paologiovanni Maione, Marta Columbro, Lucca 2004 (Atti del convegno Aversa 2001), vol. 1, pp. 177–198 e 199–210. Cfr. anche Giovanni Morelli e Elvidio Surian, »Gli *Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault M^d de Musique Rue Honoré N° 200 etc. [1802] ossia La rinascita della tragedia, in: Domenico Cimarosa, Gli *Orazi e i Curiazi*. Tragedia per musica in tre atti di Antonio Simone Sografi, vol. 2: Facsimile dell'edizione Imbault, Parigi 1802, a cura di Giovanni Morelli, Elvidio Surian, Milano 1985, pp. IX–XX.

11 Il 14 maggio 1809 in realtà andò in scena un pasticcio tagliato su misura per il soprano Marianna Sessi e combinato con numeri di Mozart, Portogallo (dal *Tito Vespasiano*) e Nicola Manfrofe. Fu però la prima opera mozartiana rappresentata a Napoli, seguita poi dalle tre su libretto di Da Ponte allestite al Fondo tra il 1812 e il 1815: cfr. Friedrich Lippmann, *Mozart-Aufführungen des frühen Ottocento in Neapel*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, vol. 7, a cura di id., Colonia / Vienna 1969 (Analecta musicologica 7), pp. 164–179. Su queste vicende cfr. anche Emanuele Senici, »La Clemenza di Tito« di Mozart. I primi trent'anni (1791–1821), Amsterdam 1997, pp. 162 s., oltre a Tobia R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto: dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in: Il teatro di San Carlo, 1737–1987, vol. 2: L'opera, il ballo, a cura di Bruno Cagli, Agostino Ziino, Napoli 1987, pp. 77–118: 94–96 e Paologiovanni Maione, 1809: »Mozart« al Teatro San Carlo, in: Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa, Napoli 1987, pp. 197–214.

12 Arnold Jacobshagen, *The origins of the »recitativi in prosa« in Neapolitan opera*, in: Acta musicologica 74 (2002), pp. 107–128 e id., *Musik am französischen Theater in Neapel (1807–1814)*, in: Studien zur italienischen Musikgeschichte, vol. 16, a cura di Markus Engelhardt, Laaber 2005 (Analecta musicologica 37), pp. 263–296.

In quegli stessi mesi venivano poi commissionate opere nuove ai maggiori maestri europei. Fin dal febbraio 1812 Barbaja aveva contattato Giovanni Simone Mayr per un'opera inizialmente prevista per l'autunno,¹³ verso la fine del medesimo anno dovette inoltre contattare Luigi Cherubini.¹⁴ A Mayr fu richiesta un'opera con »tutti i recitativi [...] stromentati ad uso di Francia di cui si ama di imitare tutto«:¹⁵ fu *Medea in Corinto*, allestita circa un anno dopo rispetto a quanto inizialmente previsto. Lo studio delle carte di Mayr conservate nei suoi archivi di Bergamo mostra però che l'imitazione »dell'uso di Francia« nella musica operistica fu limitato a pochi aspetti e tutto sommato superficiali: la partitura già composta a Bergamo per il San Carlo fu semplicemente corretta con la rinuncia alla voce di castrato, con il collegamento diretto tra una scena e l'altra per ottenere una continuità musicale simile a quella praticata all'Opéra di Parigi e con l'intonazione orchestrale dei recitativi, pratica peraltro già realizzata in molte opere italiane dell'ultimo decennio.¹⁶ L'unica variante significativa progettata in un primo momento a Napoli rispetto alla stesura primitiva della partitura fu un terzetto tra Medea, Giasone e Creonte che sfocia direttamente in un quartetto al sopraggiungere di Egeo (I,12–16).¹⁷ Ma non c'era bisogno di rife-

13 Abbiamo lettere a Mayr di Francesco Benedetto Ricci datata Napoli 8 febbraio 1812 e di Carlo Beleveditt datata Milano 2 maggio 1812 nel fondo Mandelli, parzialmente studiato da Piera Ravasio, *Il primo lotto del Fondo Mandelli della Fondazione Donizetti di Bergamo: edizione e studio delle lettere di Giovanni Simone Mayr (1763–1845)*, tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 1999–2000, da cui si evince che l'opera era prevista inizialmente per il novembre 1812, poi per la quaresima 1813. Piera Ravasio cura anche il terzo volume – in corso di pubblicazione – dell'epistolario di Mayr (Bergamo, Fondazione Donizetti e Biblioteca civica »A. Mai«) di cui sono usciti recentemente i primi due volumi che coprono la corrispondenza fino al 1810: *Il Carteggio Mayr*, vol. 1: 1782–1804, a cura di Paolo Fabbri, Bergamo 2008 e vol. 2: 1805–1810, a cura di id., Bergamo 2010.

14 I contatti non ebbero seguito, ma una lettera del duca di Noja a Cherubini il 6 febbraio 1813 dimostra che il rapporto con i teatri napoletani doveva essere avviato già da tempo: »Vi rendo infinite grazie per le gradite espressioni, che mi fate nella vostra lettera [...] riguardo alla vostra venuta in Napoli, per comporre un'opera nel R[e]al Teatro di S. Carlo. Il conte Gallembergh, che io ho pregato per trattare il vostro affare, avrà cura d'istruirvi di quanto sarà per combinarsi coll'impresario su tal riguardo, tanto per l'epoca in cui dovrebbe trovarsi in Napoli, che per lo compenso de' vostri impagabili lavori ...« I-Na, Teatri fascio 4, citato da Toscano, *Il rimpianto del primato perduto* (vedi nota 11), p. 115, nota 330.

15 Lo racconta Mayr stesso alla moglie in una lettera datata Napoli 10 settembre 1813. La lettera (I-BGc, Salone N. 9.2/109) è edita, in traduzione tedesca, da Ludwig Schiedermaier, *Ein neapolitanischer Brief Simon Mayr's aus dem Jahre 1813*, in: Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft 7 (1905/1906), pp. 224–227, e in italiano da Alessandro Roccatagliati, *Il giovane Romani alla scuola di Mayr: intese drammaturgiche di primo Ottocento*, in: Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra (Atti del convegno Bergamo 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo 1997, pp. 309–324: 311.

16 Diversi studi recenti mettono nuovamente a fuoco l'uso del recitativo accompagnato a Napoli nei suoi rapporti con analoghe modalità dell'opera seria settecentesca: cfr. Henze-Döhring, *Das Melodramma serio am Teatro San Carlo* (vedi nota 9), e Jacobshagen, *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2).

17 Questi due numeri, inseriti nel libretto della prima napoletana, non vennero però musicati da Mayr e non furono eseguiti: su queste vicende e sui varianti cfr. Paolo Russo, *Medea in Corinto di Felice Romani: storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004 (Studi e testi per la storia della musica 15) e Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto*, a cura di Paolo A. Rossini, Monaco di Baviera 2013 (Giovanni Simone Mayr Werkausgabe, Serie 1 – Bühnenwerke), Kritischer Bericht, con il contributo di Paolo Russo, *Medea in Corinto, vicende d'un'opera »per lo spirito e la mente«*, pp. 3–18.

rarsi agli usi francesi per questa soluzione di continuità musicale: Paisiello l'aveva già praticata nel suo *Pirro* e da lì era una delle soluzioni possibili del teatro napoletano di fine Settecento.

Contemporaneamente ai contatti con Mayr, Barbaja si rivolse anche a Manfroce per l'opera d'inaugurazione della stagione 1812–1813, dopo il restauro del San Carlo: Manfroce aveva il pregio di essere un compositore locale ma già stimatissimo sia in città che a Roma dove aveva prodotto *Alzira* (1810); era inoltre stato sperimentato al San Carlo con numeri composti per una ripresa del *Clodoveo* di De Luca da alternare alla *Vestale* nel corso dell'autunno 1811.¹⁸ Era però ancora agli esordi della carriera e poteva dunque lavorare celermemente e soprattutto a costi contenuti.¹⁹

Nel caso di *Medea in Corinto*, il riferimento al modello francese fu sostanzialmente una verniciatura esteriore che assimilava alla tragedia letteraria un'opera italiana »moderna«, che risultava così essere un'opera che »occupa lo spirito e la mente« piuttosto che agitare il cuore:²⁰ il caso dell'*Ecuba* non dovette essere diverso. Al di là dei dovuti omaggi alle scelte della corte, infatti, le recensioni napoletane delle *tragédies lyriques* importate direttamente manifestavano perplessità²¹ sulla pretesa che nelle traduzioni »note composte su versi francesi dovessero conservare il loro effetto originale«:²² l'unione indissolubile tra lingua e musica era ancora un punto di riferimento tassativo che, con ascendenze rousseuviane, spiegava le differenze stilistiche tra le culture musicali. A differenza della *Vestale* o dell'*Edipe à Colon*, nel caso di *Hécube*, dunque, non interessava proporre al pubblico napoletano un capolavoro riconosciuto tale in tutta Europa, ma misurare la produzione italiana su modelli drammatici internazionali ed autorevoli come erano universalmente considerati quelli francesi. Alcuni elementi originari vennero conservati, come la danza o la pantomima, il recitativo accompagnato ed enfatico, alcune arie monopartite, ma la sostanza della drammaturgia francese non venne colta. Nella macroforma drammatica, i modelli francesi danno a queste opere un colore esotico ad una sostanza italiana, analogamente a come, in piccolo, Manfroce introduce l'arpa concertante nell'aria di Ecuba (II,3, n. 11): era uno strumento di moda nell'opera francese dell'epoca, dove serviva come musica di scena, presenza verosimile per caratterizzare ambienti neoclassici o barbari (*Sémiramis* di Catel, 1801, o *Ossian* di Jean-François Lesueur, 1804). In *Ecuba*

18 Cfr. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto* (vedi nota 11), p. 94.

19 Inizialmente previsto per il 15 agosto 1812 l'allestimento dell'opera slittò poi al dicembre per la malattia che colse Manfroce e che lo porterà alla morte. L'inaugurazione della stagione fu poi assicurata da una *Ifigenia in Aulide* di Gluck tradotta in fretta e furia: Cfr. ivi.

20 *Monitore delle Due Sicilie*, 15 dicembre 1813, p. 3.

21 Franco Piperno, *Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja*, in: Il teatro di San Carlo, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli 1987, pp. 61–118: 111 s. e Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il »caso« Manfroce*, in: Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, a cura di Lorenzo Bianconi, Renato Bossa, Firenze 1983 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 9), pp. 307–315.

22 La citazione è tratta dal *Corriere di Napoli*, 5 maggio 1808.

è introdotta come curiosità sonora piuttosto che come musica di scena: è inimmaginabile che la regina imbracci improvvisamente un'arpa per accompagnare il culmine del proprio furore vendicativo.²³

La scelta di questo libretto consentiva in sostanza di replicare, nelle forme neoclassiche di moda all'epoca rivoluzionaria e napoleonica,²⁴ situazioni analoghe a quelle che Napoli aveva già visto nelle *Fedre* e nelle *Medee* proposte al San Carlo nei decenni precedenti:²⁵ la passione perversa di una regina che agisce d'impulso, sull'onda dell'emozione espressa nell'aria. Nella revisione di Schmidt, e con la caduta di gran parte della scena II,3, di Ecuba emerge il furore incontrollabile e viscerale e la regina perde l'aspetto calcolatore e la profondità del tormento affettivo derivato dal ricordo dell'omicidio di Ettore; si riduce dunque notevolmente la sua funzione di motore del meccanismo drammatico. Schmidt compensa parzialmente la perdita attribuendo a lei una battuta in recitativo che nell'originale francese spettava a Priamo: nel primo dialogo con Achille è lei che di fronte alle offerte di pace dell'eroe greco e alla sua esortazione a dimenticare la perdita di Ettore ricorda che »non basta | a sanarne la piaga un giorno solo«, battuta che Manfroce evidenza con l'improvviso silenzio dell'orchestra.²⁶ Il suo ruolo, però, doveva essere bilanciato con quello degli altri cantanti della compagnia del San Carlo: il cast del teatro napoletano era infatti molto equilibrato²⁷ e la distribuzione dei numeri lirici tra i personaggi doveva dunque essere omogenea. Le due arie (n. 4 con coro, e n.11 con arpa concertante), il recitativo accompagnato finale (n. 20) e il terzetto (n.19) affidate ad Ecuba le conferiscono un ruolo poco più emergente sugli altri: a Polissena spetta una breve cavatina (n. 1), un'aria con coro (n.18), un duetto con Achille (n.10) e il terzetto (n. 19); a Priamo due arie (n. 2 e n.15) e il terzetto (n.19); ad Achille, infine, una sola aria (n. 7) ma un ampio arioso (n. 9) e uno più breve (n. 6) oltre al duetto con Polissena n. 10. Tutti sono inoltre impegnati nel quartetto del finale II (n. 11).

L'intonazione di Manfroce è ugualmente bifronte: per un verso sposa con convinzione la continuità drammatica francese, la ricchezza elocutoria ed armonica del recitativo, la monumentalità corale, per l'altro incanalala tutto ciò nelle forme musicali

23 Analoghe osservazioni in Jacobshagen, *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2), p. 474.

24 Su questa moda neoclassica Robert C. Ketterer, *Roman republicanism and operatic heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's «La congiura pisoniana» and Cimarosa's «Gli Orazi e i Curiazi»*, in: *Operatic migrations. Transforming works and crossing boundaries*, a cura di Roberta Montemorra Marvin, Thomas Dowling, Aldershot 2006, pp. 99–124 che individua la presenza francese anche nella moda repubblicana, nella passione per i cori, originariamente gluckiani, ma ora introdotti dai librettisti della nuova generazione come cori militanti con sentimenti patriottici e rivoluzionari.

25 *Giasone e Medea* di Gaetano Andreozzi, 1794; *La vendetta di Medea* di Francesco Piticchio, 1798; *Fedra* di Giovanni Paisiello, 1788; *Ippolito* di Pietro Alessandro Guglielmi, 1798.

26 È questa l'unica deviazione dalla traduzione letterale che non viene segnalata nel testo. È interessante osservare le strategie di enfasi di battute icastiche o particolarmente significative, quando sono evidenziate dal silenzio orchestrale, o al contrario da una crescita della sonorità strumentale.

27 Erano impiegati al San Carlo per la prima dell'opera i tenori Andrea Nozzari (Priamo) e Manuel García (Achille) e i soprani Maria Marchesini (Ecuba) e Marianna Borroni (Polissena).

e drammatiche che l'opera italiana di fine Settecento e inizio Ottocento aveva elaborato.²⁸ Gran parte di questi elementi erano infatti praticati da tempo nelle opere italiane come la pantomima che chiude *Gli Orazi e i Curiazi*,²⁹ l'uso del coro ampiamente utilizzato nelle ultime opere di Paisiello,³⁰ l'aumento di duetti e *ensembles*³¹ che organizzavano sempre più spesso numeri lirici centrali oltre che le introduzioni e i finali d'atto. Lo stesso Manfroce, d'altra parte, aveva praticato la connessione tra aria e recitativo già prima di avviare lo studio sulla *Vestale* di Spontini che la tradizione ci tramanda.³² Nel 1809 aveva contribuito con l'aria »*No, che non può difenderlo*« all'azione drammatica *La nascita di Alcide* rappresentata a Napoli il 15 agosto 1809 con musica di Francesco Cordella per il compleanno di Napoleone.³³ A quell'epoca Manfroce lavorava sotto la tutela dei suoi maestri Giovanni Furno e Giacomo Tritto, compositori tutto sommato di statura poco più che locale. Nonostante questo, nel 1812 il teorico musicale Carlo Gervasoni attirò l'attenzione sulla ricca strumentazione del recitativo, il quale si intreccia all'aria con richiami melodici e con rilievi declamatori.³⁴

Incomincia il recitativo in una battuta di canto nel tuono principale colle parole: *Tremi pel figlio* cui seguono due battute di motivo della già intesa introduzione, e questa breve replica instrumentale giova oltre modo a rinforzare il sentimento. Ad un'altra battuta di recitativo: *Giuno è d'ira immortal*, succede una battuta d'strumentale aggrata sopra l'accordo dissonante di settima minore con terza maggiore e quinta giusta, stabilito sopra la nota C

28 Cfr. Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese* (vedi nota 21), p. 312 e Jacobshagen, *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2), p. 471.

29 Sulla commistione di pantomima e ballo nell'opera tardo Settecentesca cfr. i capitoli relativi di Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze 1998, pp. 163–239.

30 Lorenzo Mattei, *Cori, preghiere e tempeste: sul ruolo melodrammatico del coro nell'ultimo Paisiello (I Giuochi d'Agriporto, »Andromaca«, »Proserpina«)*, in: Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo (Atti del convegno Taranto 2002), a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca 2007, pp. 231–274.

31 Cfr. Scott L. Balthazar, *Mayr, Rossini and the development of the opera seria duet: some preliminary conclusions*, in: I vicini di Mozart, vol. 1: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, a cura di David Bryant, Firenze 1989 (Studi di musica veneta 15), pp. 377–398.

32 Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, vol. 3, Napoli 1882, pp. 629–639. Cfr. Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese* (vedi nota 21), ma anche Angelo Rusconi, *Manfroce, Nicola Antonio*, in: Dizionario biografico degli italiani, vol. 68, Roma 2007, pp. 763s.

33 Marilena Gianmarco, *Le quattro stagioni. Poesia e musica in Gabriele Rossetti*, in: L'arguta intenzione: studi in onore di Gabriella Micks, a cura di Andrea Mariani, Francesco Marroni, Roma 2006, pp. 225–234.

34 L'ampia analisi di Carlo Gervasoni è pubblicata come esempio del nuovo stile compositivo italiano nella sua *Nuova teoria di musica ricavata dalla odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma 1812, pp. 424–439: 426s. La conclusione di Gervasoni su questa aria è molto elogiativa: «Esaminando bene quest'aria, e considerandola in tutte le sue parti, si vede che in essa si è mantenuto dal principio al fine l'ordine il più perfetto nella condotta della modulazione e nella disposizione delle frasi: uno stile sempre costante e di vero moderno buon Gusto: la parola espressa nel suo vero significato, ed un accompagnamento istrumentale in somma che certamente non può desiderarsi migliore» (p. 439).

sol fa ut, dalla quale si ascende cromaticamente e con buona legatura armonica al *D la fa* e si discende allo stesso *C sol fa ut* per tre volte consecutive per una più energica espressione della parola *ira*.

Nella sua *Ecuba*, Manfroce riversa dunque le tecniche compositive apprese dai suoi maestri napoletani e poi ulteriormente raffinate alla scuola di un artista di livello internazionale come Nicola Antonio Zingarelli che il giovane compositore iniziò a frequentare nel 1810 a Roma.³⁵

Nella sua intonazione la riduzione al minimo del confronto e dei dialoghi argomentativi e l'intenzione di non accostare troppo a ridosso numeri lirici indipendenti si ripercuote sull'uso del coro. Nell'originale francese il coro dialogava con il solista e gli si alternava in diversi turni di parola per creare ampi quadri scenici, qui invece in almeno due casi importanti è integrato direttamente nell'aria. Accade nell'aria di Polissena (III,3) quando lo sconforto della principessa per la morte di Achille è calmata dalle damigelle fra una strofa e l'altra dell'aria invece di costituire un ennesimo *anticlimax* come si verifica nella corrispondente *tragédie lyrique*. Accade soprattutto nella prima aria di Ecuba (I,2) quando la regina deve cedere alle insistenze del popolo e fingere di acconsentire alle nozze della figlia con Achille: in questo secondo caso, pur con una funzione drammatica dialogica e oppositiva, il coro si sovrappone alla solista e articola la struttura formale della sua aria come corona ceremoniale, secondo la pratica sempre più in uso nell'opera italiana.³⁶ Nell'Allegro di questa aria bipartita, infatti, Ecuba canta una melodia regolare solo dopo una decina di battute introduttive: ripete poi questa melodia dopo aver cantato un episodio di sei battute a cui si era aggiunto il coro in una sorta di ponte. Il coro predomina infine nella coda conclusiva sul materiale tematico e testuale della sezione introduttiva dell'Allegro.

Una volta ridotte le sezioni dialogiche e le parti argomentative, il libretto di Milcent perdeva la densità dell'eloquio tragico e doveva reggersi sulla forte caratterizzazione dei personaggi, inchiodati in ruoli chiari e definiti, trascurando le loro reciproche interazioni. Manfroce differenzia allora i personaggi adottando stili melodici ed armonici differenti per ciascuno di loro.

Le arie più ampie sono le due di Ecuba, e sono costruite con melodie composte da moduli irregolari più volte ripresi. Talvolta le articolazioni melodiche e armoniche non coincidono perfettamente, cosicché la melodia e l'armonia organizzano indipendentemente la forma. Nella seconda aria (n. 11), per esempio, il cantabile è aperto da un episodio dove moduli di una battuta sono montati in modo da creare incisi di due battute, a loro volta organizzati in frasi di 2 + 2 + 2 + 5 battute. Questi incisi sono però simili tra loro in modo da creare simmetrie ed effetti di chiusura

35 Sotto la guida di Zingarelli, Manfroce mise in scena nel 1810 la sua prima opera, *Alzira*, su libretto scritto da Gaetano Rossi nel 1794 per il suo maestro. Tobia R. Toscano avanza l'ipotesi che la mano del maestro sia presente anche nella *Ecuba*: Toscano, *Il rimpianto del primato perduto* (vedi nota 11), p. 113, nota 257.

36 Cfr. Paolo Russo, *I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento» / The «cori d'accompagnamento». Towards a dramaturgy of «bell'ornamento»*, in: Polifonie 3 (2003), pp. 175–240.

differenti a seconda della chiave di ascolto che si adotta (in corsivo le parole e i versi ripetuti nell'intonazione):

Figlio mio, vendetta avrai	1 + 1 (= 2) bb.	a Fa-Si b	A
Questo cor trionfa appieno	2 bb.	b Fa—Fa	
<i>Figlio mio, vendetta avrai</i>	1 + 1 (= 3) bb.	a' Fa—Fa	
Caro figlio a morte in seno L'uccisor ti seguirà.	5 bb.	c Fa—Do	B
<i>Caro figlio, vendetta avrai</i>	1 + 1 bb.	a" Do	C
<i>Questo cor trionfa appieno</i>	2 bb.	b'	
<i>Caro figlio a morte in seno L'uccisor ti seguirà</i>	2 + 2 bb.	c'	
<i>L'uccisor ti seguirà l'uccisor ti seguirà.</i>	4 bb.	c" Do	coda

Dal punto di vista melodico e testuale, la ripresa dell'inciso *a* sul medesimo testo »Figlio mio« fa inizialmente prevedere una frase con antecedente e conseguente con leggera espansione dell'ultimo emistichio

a (1+1 bb.) + b (2 bb.) e a' (1+1 bb.) + c (5 bb.)

La netta cadenza conclusiva in Fa alla fine di *a'*, tuttavia, costringe a modificare la previsione dell'ascoltatore che percepisce infine una melodia in una forma ternaria *aba'* (A), poi seguita da un episodio modulante a Do maggiore (B), tonalità confermata, infine da una frase simmetrica (C) e poi da una breve coda (per le sezioni A e B vedi Esempio musicale 1). La costruzione interna di *a* e *b*, organizzati con la somma di singole battute sempre più allontanate l'una dall'altra da pause (= 3), aumenta la percezione frammentaria di questo episodio e la possibilità di ricomporlo secondo criteri differenti e alternativi.

14 **Largo**

Ecuba Violini Bassi

E. VI.ni Bassi

23

E. fi-glio, a mor - te in se-no l'ue - ci- sor ti se - gui - rà.

Vl.ni *p* *fp*

Bassi *f p*

Esempio musicale 1: *Ecuba*, aria di Ecuba »*Figlio mio, vendetta avrai*«, n. 11, atto II, scena 3, bb. 14–27

L'Allegro che segue apre con una frase di 4 battute, ripetuta due volte sebbene la seconda distribuita tra orchestra e voce, e poi da una frase di 4 + 8 battute. Due battute della sola arpa la separano da due ponti armonicamente instabili e asimmetrici di tre battute ciascuno che portano ad una sorta di ripresa della frase B. Nuovi ponti armonicamente instabili, ma questa volta organizzati in tre moduli di due battute, portano ad un nuovo episodio C di 4 + 8 battute, e infine ad una lunga coda.

E colei che gli diè vita + fia che pianga il proprio danno	4 bb.	a Fa	A
<i>E colei che gli diè vita + fia che pianga il proprio danno</i>	4 bb.	a (parz. strum.) Fa	
e soccomba all'affanno	4 bb.	b Fa	B
<i>e soccomba all'affanno che straziando il cor mi va</i>	8 bb.	c	
<i>E colei che gli diè vita Fia che pianga il proprio danno</i>	3 + 3 bb.		ponte mod.
<i>E soccomba all'affanno</i>	4 bb	b Fa	B'
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va</i>	6 bb.	c' Fa	
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va (bis)</i>	2 + 2 + 2 bb.		ponte mod.
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va</i>	4 bb.	d Fa	C
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va (bis)</i>	8 bb.	d'	
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va</i>	28 bb.		coda
<i>E soccomba all'affanno che straziando il cor mi va (4 volte)</i>			

Pur armonicamente ben incardinata in Fa maggiore, la costruzione è dunque irregolare poiché presenta frasi asimmetriche montate con brevi incisi continuamente variati che, senza essere chiaramente ripetuti, si richiamano l'un l'altro assicurando l'omogenietà della espressione d'affetto.

Il medesimo criterio sovrintende la composizione della prima aria di Ecuba (n. 3), anch'essa divisa in due parti, mentre molto diversa è la costruzione delle arie

per Polissena. Entrambe le sue arie sono monopartite, senza la divisione Largo–Allegro. Potrebbe essere questa una derivazione francese, ma l'articolazione melodica lo smentisce perché le arie sono strutturate con i criteri »periodici« che Marmontel individuava come caratteristica della musica italiana, e napoletana in particolare, in un dibattito ancora vivace a Parigi agli inizi dell'Ottocento:³⁷ gli incisi melodici delle arie di Polissena organizzano una forma circolare grazie a riprese, variazioni e ripetizioni anche a lunga gittata dove ogni inciso conserva una chiara funzione di apertura melodica, di *climax* o di chiusura.

Nell'introduzione della sua prima cavatina (n.1), Polissena canta pochi versi, ossessivamente ripetuti per colmare un'aria di sufficiente lunghezza. L'articolazione in due melodie differenti e collocate in aree tonali diverse ha fatto individuare in questa aria una forma sonata compressa o latente,³⁸ nonostante la prima melodia non compaia più integralmente dopo la prima esposizione. Rispetto alle arie di Ecuba – e pur nelle forme più ridotte –, tuttavia, la cavatina di Polissena organizza effettivamente la variazione e ripetizione di incisi tematici in una forma più organica.

Il medesimo criterio è adottato nella sua seconda aria (n.18), nel terzo atto, in cui il principio della variazione è strutturato in una forte regolarità melodica. L'intero testo è intonato in una melodia regolare di 18 battute, anche essa composta da moduli paralleli di due battute con una ampia espansione finale: *a* (2 + 2), *a'* (2 + 2), *b* (2 [*bis*] + 2 [*bis* in 4 bb. + 2 per dilatazione]) (vedi Esempio musicale 2). Questa melodia è subito ripetuta un poco più contratta a 12 battute e variata soprattutto nei secondi membri di ciascun inciso (2 + 2), (2 + 2) (2 + 2) mentre modula a Do maggiore prima che entri il coro delle donzelle nella stessa tonalità per confortare la principessa. Dopo il coro, Polissena riprende una nuova esposizione della melodia riportando immediatamente nel primo inciso (*a*) la tonalità in La minore: questa volta amplifica la melodia in 20 battute e la varia in modo differente da prima; un nuovo intervento del coro sempre in La minore conclude l'aria, variando ulteriormente alcuni degli incisi della melodia di Polissena.

37 »Par exemple, on nous dit que pour le théâtre, il faut une musique qui ne soit pas du chant, c'est-à-dire, qui se refuse à toute espèce de dessin et de forme périodique, qu'elle en est bien plus naturelle et plus passionné, lorsqu'elle est composée de mouvements rompus, de motifs avortés, de nombres épars et sans suite ... La question se réduit donc aujourd'hui à savoir s'il faut renvoyer cette forme de chant à la musique de concert, et l'exclure de la scène lyrique, comme les partisans de M. Gluck nous conseillent, ou si, à l'exemple des italiens, nous devons l'admettre sur le théâtre [...] Vinci traça le premier le cercle du chant périodique, de ce chant qui, dans un dessein pur, élégant et suivi, présente à l'oreille, comme la période à l'esprit, le développement d'une pensée complètement rendue. Ce fut alors que le grand mystère de la mélodie fut révélé«; cfr. Jean Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, s.l. 1777, pp. 169s. Sulla rilevanza della teoria di Marmontel nell'opera francese cfr. Paolo Russo, *La parola e il gesto. Studi sull'opera francese nel Settecento*, Lucca 1997, pp. 109–151; sui suoi echi ottocenteschi cfr. Van, *Teatralità francese e senso scenico italiano* (vedi nota 3), p. 139.

38 Cfr. Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese* (vedi nota 21), p. 313 e Jacobshagen, *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2), p. 472.

Allegro agitato

Polissena La lu - ce de - te - sto s'è tol - ta al mio be - ne. E so - lo da

Violini f ass.

Bassi

6

Pol. que-sto ab - bis - so di - pe - ne, pie - to - sa - la - mor - te pie-

Vl.ni sfp ass.

Bassi

11

Pol. to - sa - la - mor - te può li - be -

Vl.ni sf p ass. f ass.

Bassi

15

Pol. rar mi può li - be - rar.

Vl.ni

Bassi

Esempio musicale 2: *Ecuba*, aria di Polissena »*La luce detesto*«, n. 18, atto III, scena 3, bb. 1-18

La luce detesto + s'è tolta al mio bene.	2+2bb.	a	La minore
E solo da questo + abisso di pene,	2+2bb.	a'	
pietosa la morte + <i>pietosa la morte.</i>	2+2bb.	b	
pietosa la morte + <i>mi può liberar.</i>	2+4bb.	b'	--- Mi maggiore
<i>La luce detesto + s'è tolta al mio bene.</i>	2+2bb.	a	Mi maggiore
<i>E solo da questo + abisso di pene,</i>	2+2bb.	a'	Do maggiore
pietosa la morte + <i>mi può liberar.</i>	2+2bb.	b	
CORO			Do maggiore
<i>La luce detesto + s'è tolta al mio bene.</i>	2+2bb.	a	La minore
<i>E solo da questo + abisso di pene,</i>	2+2bb.	a'	
pietosa la morte + <i>mi può liberar.</i>	2+2bb.	b	
pietosa la morte + <i>mi può liberar.</i>	2+2bb.	b'	
pietosa la morte + <i>mi può liberar.</i>	2+2bb.	b"	
CORO			La minore

Tra i due estremi formali delle arie irregolari di Ecuba e quelle regolarissime e uniformi di Polissena, si collocano quelle degli altri due protagonisti dell'opera: Achille e Priamo. Il primo condivide con Polissena il ruolo di amante generoso e genuino, il secondo condivide invece con Ecuba un ruolo regale ed eroico. Le due arie di Priamo sono dunque entrambe divise in una sezione lenta e una veloce. L'aria »*Di questo cor la speme*« (n.15) fa precedere la melodia principale sia nel primo che nel secondo tempo da un breve episodio introduttivo che la rende più solenne ed eroica; contrariamente alle melodie di Ecuba, costruite con frammenti irregolari, le sue si strutturano in frasi regolari di 4+4 battute simmetriche, talvolta dilatate a 8 per espansioni solenni e concluse da ampie code. Anche l'aria di Achille »*Là nel bollor dell'armi*« (n. 7) organizza il testo in una sezione lenta e una in Allegro, ma la vera melodia regolare e compiuta appare solo in questa ultima sezione: un'ampia frase di 6+6 battute, ripetuta variata e poi conclusa da una lunga coda. La sezione lenta, invece, è molto breve e non presenta vere melodie ma incisi dal carattere introduttivo: più una apostrofe preliminare ed esibizionistica all'Allegro seguente che una vera sezione cantabile ed espressiva.

La caratterizzazione dei personaggi attraverso l'articolazione melodica e armonica era una risorsa che l'opera italiana aveva messo a punto alla fine del Settecento e praticato con successo nel secolo successivo. Nel 1828 Giuseppe Baini, in un passo annotato anche da Mayr nel proprio *Zibaldone*, osserverà la

fraseologia nelle melodie propria per ciascuno degli stili, infimo, medio e sublime; che anzi la comune convenzione riconosce in essa una quantità di frasi privative per il canto ecclesiastico ed un'altra quantità per lo stile da camera e per il teatro, in cui molto si distinguono le frasi per il buffo: ha la musica il suo esprimersi energico con incisi in una o due o tre sole note, i suoi giusti e rotondi periodi nelle misurate melodie ed il suo correre periodico negli andamenti; ha la musica le sue figure di parole e di sentimento nel contrappunto imitativo, fugato e doppio; ha la forza dell'argomentazione tanto nella insinuazione penetrante delle melodie di sentimento quanto nella robustezza dell'armonie [...] ha i suoi diversi generi da trattare l'assunto nell'effetto proprio e parziale di ciascun modo o concitato o rimesso, o

robusto o debole o allegro o melancconico; ha la sua regolare condotta senza però esserne schiava [...] ha la sua unità del tutto insieme nella omogeneità delle varie melodie contemperate con la corrispondenza delle forze armoniche etc.³⁹

Nella *Medea in Corinto* che Mayr presenta al San Carlo l'anno successivo all'*Ecuba* si riscontra un'analogia ampia casistica di modelli fraseologici che distinguono altrettante situazioni drammatiche e tipologie di personaggi: la melodia è libera e multi-forme, solitamente costruita per brevi incisi, volta a volta variati, citati, ripresi nel profilo melodico o in quello ritmico o in entrambi, accostati secondo un principio di varietà più che di contrasto.⁴⁰ Le situazioni drammatiche più tese come la grande aria di Medea alla fine del secondo atto »Ah! Che tento!« (II,15, n.13) monta incisi sconnessi e irregolari; arie d'amore trionfante o deluso, invece, presentano periodi bilanciati antecedente / conseguente, ciascuno costruito da semifrasi di quattro battute, come nell'apertura dell'aria di prigione di Egeo (II,10, n. 10) o nell'aria di Giasone »Amor per te penai« (II,12, n. 12).⁴¹ In tutti i casi, ciò che chiarisce il senso di una melodia è la dimensione tonale: è questa che la articola in preludio, motivo principale »su cui tutta la composizione aggirar si dee«, eventuali elementi da esso derivati, modulazioni, cadenza, coda.⁴²

* * *

Le scelte musicali di Manfroce nell'intonare la traduzione italiana di una *tragédie lyrique* si ispiravano dunque formalmente alla continuità scenica francese, ma nella sostanza si concentravano sul numero lirico solista come centro espressivo e caratterizzazione della situazione drammatica e del personaggio.⁴³ Ne fanno le spese i

39 Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano-cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche Vaticana, Lateranense e Liberiana, detto il principe della musica*, Roma 1828, pp. 310s.; poi anche in Johann Simon Mayr, *Passi scelti dallo Zibaldone*, a cura di Angela Romagnoli, Pietro Zappalà, Bergamo 1993, p. 99.

40 Cfr. Paolo Russo, »*Medea in Corinto*« di Felice Romani e Johann Simon Mayr, diss. dott., Università di Bologna 2001 / 2002.

41 Cfr. ivi e Russo, *I »cori d'accompagnamento»* (vedi nota 36).

42 Da questo punto di vista la musica di Mayr sembra corrispondere alle riflessioni sulla melodia dei teorici italiani a cavaliere del secolo. Cfr. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma 1790–1791 e Roma 1796: Galeazzi pensa a periodi divisi in clausole (porzioni di melodia compresa tra due cadenze del basso), e »sensi« (più o meno le frasi di senso compiuto). A tale proposito cfr. Virgilio Bernardoni, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790–1870)*, in: *Acta musicologica* 62 (1990), pp. 29–61 e Renato Di Benedetto, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, in: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden* (Atti del convegno Roma 1978), a cura di Friedrich Lippmann, Colonia / Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), pp. 421–443.

43 Arnold Jacobshagen conclude il suo studio *Von Hécube zu Ecuba* (vedi nota 2), p. 475: »In letzterer Hinsicht repräsentiert das Werk eine für diese Zeit relativ typische Opera seria, eine der besseren zweifellos, doch zumindest im Hinblick auf die Rezeption französischer Elemente keinen singulären Fall.«

numeri lirici complessi e gli *ensembles*. Nell'*Ecuba*, Manfroce rinuncia all'introduzione con cori, ormai generalmente praticata in Italia,⁴⁴ e si limita ad un dialogo tra Polissena e la confidente che rende conto allo spettatore dell'esile nodo e del breve antefatto; il finale centrale è ridotto ad un quartetto ben più semplice dei finali concertati ormai in uso nell'opera italiana:⁴⁵ Schmidt riesce ad introdurre il coro nel finale solo con la forzata modifica del testo originale. Anche duetti e terzetti sono ridotti al minimo: uno è il necessario *topos* del duetto tra i due amanti Achille e Polissena, l'altro è un terzetto tra Priamo, Polissena ed Ecuba che costruisce un momento di requie affettiva tra lo scioglimento e la catastrofe e rallenta il precipitare degli eventi, secondo una strategia tipica dell'opera italiana, e ben diversa dagli *anticlimax* in uso in Francia. Inoltre, la pantomima conservata nel finale, così come i *divertissements* nei tre atti (peraltro, a differenza della tradizione francese, non integrati nella partitura dell'opera ma aggiunti, come i balli analoghi tardo settecenteschi) restano sostanzialmente estranei al dramma. Paradossalmente dunque *Ecuba* dimostra che quando l'opera seria italiana si misurava con la drammaturgia di una vera tragedia, pur se lirica, doveva rinunciare alla ricchezza formale e drammatica messa a punto in qualche decennio di operismo «riformato».

Le esperienze europee di autori come Sarti, Cimarosa, Paisiello, Piccinni,⁴⁶ da Parigi a San Pietroburgo, da Londra a Vienna, avevano assimilato nell'opera seria le suggestioni dei *pièces à sauvetage*, del melologo, del ballo. In opere come il *Pirro* (1787), *Fedra* (1788), *Elfida* (1792), *Proserpine* (1803) di Paisiello o la *Vergine del sole* (1789), *Gli Orazi e i Curiazi* (1796), fino ad *Artemisia* (1797) di Cimarosa, le strutture liriche italiane avevano metabolizzato i *topoi* di quelle tradizioni drammatiche⁴⁷ gra-

44 Cfr. Lorenzo Mattei, *Prime forme di una »proemiale ceremonia«. Sull'introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, in: Il saggiautore musicale 14 (2007), pp. 259–304.

45 Cfr. Paolo Russo, *Largo al concertato. Alle origini del quadro di stupore*, in: Il saggiautore musicale 15 (2008), pp. 33–66.

46 Uno sguardo sintetico sugli studi più recenti che hanno evidenziato la ricchezza formale e drammatica di questi autori si può trovare in Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa (vedi nota 10); Niccolò Piccinni musicista europeo (Atti del convegno Bari 2000), a cura di Alessandro Di Profio, Mariagrazia Melucci, Bari 2004; Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca 2007; Ferdinando Paér tra Parma e l'Europa, a cura di Paolo Russo, Venezia / Parma 2008.

47 Troviamo trionfi e quadri di stupore (*La vergine del sole*, 1789), scene spettacolari (eruzione vulcanica e terremoto in *Alonzo e Cora*, 1802, e *Cora*, 1815), sequenze liriche concatenate (*Gli Orazi e i Curiazi*, 1796: in 1,7–10 la situazione muta repentinamente da lieta a tragica attraverso un'aria con coro di Marco, una introduzione strumentale, un recitativo, una marcia, un coro, un recitativo del sacerdote, un duettino tra Curazio e Orazia, e ancora un recitativo accompagnato di Orazia e l'annuncio del combattimento da parte di Orazio). In *Ginevra di Scozia* (1801) numeri in molte sezioni prevalgono sulle arie solistiche che, quando sono precedute da recitativo semplice, tendenzialmente sono lasciate ai personaggi secondari. Nella cavatina di Ginevra, per esempio, un tempo di mezzo separa il Largo dall'Allegro e drammatizza il passaggio, mentre in Zingarelli, seguito in questo da Manfroce, l'Allegro era concepito come enfatizzazione del Largo. Cfr. Claudio Toscani, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796–1815)*, in: Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli, a cura di Guido Salvetti, Lucca 1993 (Quaderni del Corso di musicologia del Conservatorio «G. Verdi» di Milano 1), pp. 13–70: 45 s.

zie all'enfatizzazione delle passioni elementari che implicavano semplificazioni delle sfumature psicologiche dei personaggi rispetto alla drammaturgia razionalistica d'ascendenza metastasiana. Il motore del dramma si era dunque spostato nel contrasto tra affetti opposti con situazioni potenzialmente cariche di tensione che si prestavano a ricevere veste musicale in scene dominate dalla simultaneità di affetti contrastanti. L'intreccio mirava a costruire situazioni che opponessero tra loro i personaggi, o meglio le contrastanti passioni che essi in quel momento incarnavano.⁴⁸ Il compositore italiano poteva attingere da un serbatoio di pezzi diversamente caratterizzati e convenzionali, montati in modo flessibile e variabili a seconda delle situazioni drammatiche cui doveva dare suono.⁴⁹

Ma nell'*Ecuba*, cadute o trascurate le sezioni argomentative, ridotto il radicamento nell'antefatto, la drammaturgia tragica d'impianto classico incentrata sulla parola e sull'argomentazione dialettica offriva ben poche situazioni di confronto tra i personaggi – e dunque poche occasioni a Manfroce per attingere dal repertorio di *topoi* drammatici della nuova opera seria italiana. La caduta di gran parte del dialogo tra madre e figlia nella scena 3 del secondo atto sacrifica in sostanza il confronto tra interlocutori. Ecuba è appiattita in un ruolo furibondo ma il testo di Milcent non offre a Manfroce l'opportunità di confrontrarlo con personaggi altrettanti caratterizzati come avrebbe richiesto un libretto italiano aggiornato: i furori di Ecuba restano così una galleria di situazioni sfrenate, senza una vera efficacia drammatica.

Esposizione

I,1 Polissena, Teona

n. 1 Cavatina di Polissena »Opprese dal dolore«

I,2 Priamo, Ecuba, Polissena, Coro

n. 2 Aria di Priamo »Pari a te nel cor la voce«

n. 3 Coro »Cessi alfin sì tremenda ruina«

n. 4 Aria di Ecuba »A quel sen che l'ha nutrita« +
Coro »Ah! paventa di tradire la nostra speme«

n. 5 Coro »De nostri avi, o sommo dio«

I,3 Detti, Achille e seguito

n. 6 Cavatina di Achille »I miei voti appaga«

n. 7 Aria di Achille »Là nel bollor dell'armi«
recitativo

Nella fonte francese:

[una strofa in più]

[leggermente più lunga]

Aria e coro [in due numeri separati]

[una strofa in più]

Rec. mésuré di Priamo
»Oublions tous ressentiment«

48 Cfr. ivi, p. 34.

49 Daniele Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale*, diss. dott., Università degli studi di Pavia 2007, p. 58.

Anticlimax

I,4 Detti, sacerdoti, sacrificatori, popolo

— Pantomima
[non musicato]

n. 8 Coro »*Ettore generoso*«

II,1 Achille, Polissena

n. 9 Recitativo accompagnato di Achille »*Ah lungi | omai quelle orribili pugne*«

n. 10 Duetto di Achille e Polissena »*Ambi avrem sino alla morte*«

II,2 Achille, Polissena, Ecuba

Réc. mésuré di Priamo »*Pour honorer mon fils suspendons nos regrets*«

Aria di Achille »*Mon âme est enfin sans alarmes*«

Climax

II,3 Ecuba, Polissena

[virgolettato]

Réc. mésuré di Ecuba »*Vois les chemins couverts de sang*«

[virgolettata]

Aria di Ecuba »*O mon fils, o mon cher Hector*«

[virgolettato]

Duetto Ecuba e Polissena »*Où suis-je? Ah! Malheureuse!*«

n. 11 Aria di Ecuba »*Figlio mio, vendetta avrai*«

[alcuni versi in più all'inizio]

Anticlimax

II,4 Polissena, Teona, Ifisa, Coro

n. 12 Coro e solo (Teona) »*Di rose porporine*«
con balletto

Deviazione

II,5 Polissena

[tradotta in sciolti e virgolettata]

Aria di Polissena »*Où porter, où fixer ma vue?*«

II,6 Achille, Polissena

[virgolettata]

Aria di Achille »*Eh bien reprenz votre amour*«

II,7 Detti, Priamo, Ecuba [coro avanzandosi]
recitativo

Réc. mésuré di Achille »*J'écarte un soupçon odieux*«

n.13 Finale II – Quartetto »*Sì tenero amatore*« –
»*Deh! Ci guida a piè dell'ara*« – »*Là nel tempio
omai si vada*« con coro avanzandosi

[Quartetto più lungo e senza
stretta]

Falso scioglimento

III,1 Tutti

- n.14 Coro »*A voi s'innalzano*« [con balletto]
n.15 Aria di Priamo »*Di questo cor la speme*«
n.16 Coro »*Di fresche rose adorno*« [con danze]

Coro [molto più ampio e con
corifeo]

Scioglimento

III,2 Detti, Antiloco

- n.17 Coro »*A grave prezzo, amici*« [con pantomima]

III,3 Polissena, Teona, Ifisa, donzelle

- n.18 Aria di Polissena »*La luce detesto*« +
Coro »*Sull'ara che al cielo*«

Aria con coro [ma anche coro
in numero separato]

III,4 Priamo, Ecuba, Polissena

- n.19 Terzetto Ecuba, Polissena, Priamo
»*Ciel che sento. Oh rimorso o tormento*« con coro

[alcuni versi in più all'inizio
del numero]

Catastrofe

III,5 Detti, un duce greco

- n.20 Recitativo accompagnato di Ecuba
»*Figlia! E respiro ancora?*« e pantomima finale

Una »querelle des anciens et des modernes« nella Roma napoleonica con qualche nota sul »Balдовino« di Jacopo Ferretti e Nicola Zingarelli¹

Daniele Carnini

I.

Nella storia dell'»interregno»,² non strabocchevole di citazioni famose, questa ha guadagnato una certa notorietà:

Dormi, dormi, mio caro Zingarelli,
dormono anche essi un Tritta, ed un Paisielli ..!
Vecchie membra non vuol musica vena;
amica è sol di gioventù la scena.
Sia pur l'arte tua dotta, e metodica;
ma questa l'è per dio troppo narcotica:
più non pensare a teatral ridotto;
va pure a letto, e prendi un buon pancotto;
più non pensare a croma, e a semicroma,
requie eterna ti canta la mia Roma ..!
La Valsovani, se non muta scuole
la consiglio a tornare a far capriole.
Il tenore fa invan tutte sue prove,
troppo è nemico del Tonante Giove.
La Marianna Sessi baronessa
or sembra più che mai madre-badessa.
Se un impresario spende alla bislacca,
al sarto, ed al pittor non preme un'acca.
Il fatto egl'è che ha speso quantità
per bestie, basti, e falpalà,

1 La ricerca è stata possibile anche grazie alla borsa »Luigi ed Eleonora Ronga« dell'Accademia nazionale dei Lincei di cui ho fruito tra 2009 e 2010. Ringrazio Alessandra Mercantini dell'Archivio Doria Pamphilj. Va a Roland Pfeiffer il mio più vivo e sentito ringraziamento per la disponibilità.

2 L'arcinota definizione è di Stendhal, *Vie de Rossini*, Parigi 1824, vol. 1, p. 18.

frutti, fritti, frittelle, e ciuffi, e ciaffi,
cento parrucche, e più di mille baffi.
Che bella cosa! ... È solo questo il fallo,
che il ballo è un dramma, e un brutto dramma è il ballo.³

Questi versi, composti da un anonimo spettatore romano (»A.C.«), traggono spunto dalla messa in scena del ballo *Macbet sultano di Dely* e soprattutto di *Baldovino*, »dramma serio di Giacomo Ferretti romano«,⁴ rappresentato nel Teatro Argentina l'11 febbraio 1811, nel pieno della dominazione francese a Roma (1809–1814). La musica era di Nicola Zingarelli, appunto, »celebre Maestro di Cappella«.⁵ Nella poesia Zingarelli è associato a Tritto e Paisiello, con la comune taccia di vecchiaia; gli ultimi due erano inattivi da poco (rispettivamente dal 1810 e dal 1808), ma l'ultima opera seria italiana di Paisiello era stata *Elfrida*, del 1792; mentre Tritto aveva mietuto proprio a Roma tardivi allori, dopo un progressivo diradarsi della sua produzione. A sollecitare il paragone fu forse anche la comune origine »napoletana« dei tre; infine, l'età avanzata: settantotto anni Tritto, settantuno Paisiello – Zingarelli aveva cinquantanove anni, ma il suo debutto risaliva a trent'anni prima: un'eternità per una carriera melodrammatica.

Solo qualche mese prima del *Baldovino* Zingarelli era stato contattato per organizzare una scuola di musica a Roma sul modello che proprio allora i Francesi stavano introducendo in tutta Italia. Questa scuola non sembra sia mai entrata in funzione,⁶ ma Zingarelli, poco dopo, assunse l'incarico di direttore del prestigioso Conservatorio di Napoli e lo tenne dal 18 febbraio 1813 fino alla morte. Per colpa, o merito, dei suoi incarichi »didattici«, della sua dedizione alla musica sacra (mestiere che un compositore affrontava in genere quando la sua carriera teatrale era finita), fu facile associare Zingarelli al »vecchio«, all'arretrato.

Il rischio che la musica sacra »connottasse« Zingarelli è implicito in questa annotazione della *Allgemeine musikalische Zeitung* a proposito della *Gerusalemme distrutta* dello stesso Zingarelli: »Der Styl nähert sich in den schönen Chören dem Kirchenstyl«.⁷ La testimonianza del librettista Ferretti sulla musica di *Baldovino* rincara la dose: »Nella composizione musicale ad onta dell'economia del tempo impiegatovi si ravvisavano bellezze classiche, ma spesso più acconcie alla basilica vaticana che al teatro di Torre Argentina.«⁸

3 Corriere delle dame, 9 marzo 1811. Il ballo era *Macbet sultano di Dely*, di Gaetano Gioia.

4 *Baldovino | dramma serio | di Giacomo Ferretti romano | da rappresentarsi | in musica | nel nobil teatro | a Torre Argentina | il Carnevale dell'anno 1811*, Roma 1811. D'ora in poi Libretto.

5 Cfr. Libretto, p. 6. Per la precisione, della Cappella Giulia in Vaticano. Il dato, presente in altri libretti, viene in questo caso sottaciuto (forse per la congiuntura politica).

6 Imprescindibile il ricorso a Bianca Maria Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809–1814)*, in: Rivista italiana di musicologia 38 (2003), pp. 283–380: 294–296.

7 *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), col. 942 (14 novembre).

8 Jacopo Ferretti, *Alcune pagine della mia vita. Delle vicende della poesia melodrammatica in Roma. Memoria seconda*, a cura di Francesco Paolo Russo, in: Recercare 8 (1996), pp. 157–194: 179.

A posteriori arrivarono racconti malevoli e giudizi lapidari (e ingenerosi). Secondo Spohr, Zingarelli soleva affermare che Mozart avrebbe avuto bisogno di studiare ancora dieci anni.⁹ Per Fétis Zingarelli fu uno »esprit étroit, rempli de préventions et de préjugés«; ostacolo alla prosperità del Conservatorio di Napoli; un disastro come insegnante.¹⁰

Sia come sia, l'anonimo poeta »A.C.« ebbe ragione. Nel novembre 1811 Zingarelli – ancora su libretto di Ferretti – compose *Berenice*, e fu l'ultima sua opera; sulla sua carriera teatrale, a parte l'oratorio *Saul*, si poté davvero cantare »requie eterna«. Ma l'imputato *Baldovino* fu davvero colpevole di fiasco?

II.

A dar retta al *Giornale del Campidoglio* del 16 febbraio 1811, no: Zingarelli, nel mettere in musica *Baldovino*, si era ancora dimostrato »il genio di quest'arte incantatrice«. Il soggetto, nelle mani del compositore, aveva »preso così nuova vita dalla bellezza di una musica che esprime e che parla al cuore«. Pochi giorni dopo è lo stesso giornale a rincarare: »Sempre più brillante si rende lo spettacolo al teatro Argentina. Un'immensa folla di spettatori vi interviene incessantemente«.¹¹ E al *Redattore del Reno*, che scriveva che la poesia di A.C. »non e[ra] stata trovata fuor di luogo« (e dunque confermava l'esito modesto di *Baldovino*), l'editore e mediatore romano Giulio Cesare Martorelli replicava che l'opera, in verità, era piaciuta molto.¹²

* * *

Durante l'occupazione francese a Roma i teatri vivevano un momento difficile. Alcuni problemi, invero, c'erano sempre stati. I teatri operavano tra mille restrizioni (per esempio non vi si poteva praticare il gioco d'azzardo); inoltre, e non solo a Roma, gli impresari cercavano a parziale risarcimento di ottenere una «privativa», ossia sostanzialmente di impedire la concorrenza e operare in regime di monopolio. In questo quadro, le trattative per ottenere una sovvenzione (una dote) statale

9 Citato tra gli altri in: Daniel Brandenburg, *La ricezione dei classici in Italia: le testimonianze di memorie e diari di viaggio*, in: »Et facciam dolci canti«. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca 2003, vol. 2, p. 1055–1067: 1067.

10 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 8, Bruxelles 1844, p. 618. Il passo di Fétis è vibratamente confutato da Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli 1882, vol. 2, pp. 417s.

11 Citato in: Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma* (vedi nota 6), p. 341.

12 Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma*, p. 342. Su Martorelli cfr. anche Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 1988 e Bianca Maria Antolini, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930*, Pisa 2000, ad vocem.

portavano a lungaggini e a soluzioni di ripiego. La stagione di Carnevale 1811, al Teatro Argentina, sarebbe dovuta cominciare il 26 dicembre, ma i due impresari che avevano ottenuto l'appalto non poterono onorarlo. Il duca Francesco Sforza Cesaroni, che possedeva il Teatro Argentina e per forza o per amore condusse varie volte l'impresa del suo e di altri teatri (letteralmente »dando la vita« per l'opera¹³) dovette subentrare quasi all'ultimo momento, e il teatro si aprì il 10 gennaio con la ripresa dei *Riti di Efeso* di Farinelli.

Era abbastanza scontato che, visto il furore che la sua *Gerusalemme distrutta* aveva suscitato l'anno precedente,¹⁴ l'incarico di scrivere un'opera nuova toccasse a Zingarelli, sul libretto del poeta che aveva contribuito, pur senza firmarne esplicitamente nessuna, quasi a tutte le opere del 1810: Jacopo Ferretti.

Qui c'è un primo mistero. Ferretti sostenne di aver scritto il libretto in dieci giorni e che Zingarelli lo avrebbe messo in musica in quattordici.¹⁵ Per quel che riguarda la musica, come vedremo, c'è più di una difficoltà, ma altrettanto difficile è far collimare questa asserzione con un biglietto d'accompagno al libretto che il musicologo Alberto Cametti rintracciò fra le carte del poeta, in cui Ferretti si scusava in versi d'aver fatto attendere a Zingarelli *Baldovino* »mezz'anno«. Cametti commentò perplesso: »forse il *Baldovino* doveva andare in scena nella primavera o nell'autunno del 1810 e il Ferretti non aveva potuto disimpegnarsi in tempo dell'incarico avuto?«¹⁶

III.

Al principio fu *Balduino duca di Spoleto*, ballo di Lorenzo Panzieri,¹⁷ che fu dato anche al Teatro Argentina nel 1804 nel corso della *Fedra* di Prunetti–Nicolini.¹⁸ Il debito verso il ballo è riconosciuto da Ferretti stesso nell'argomento del libretto, dove si menziona inoltre una »Commedia del Sig. [Carlo] Giurini« (rappresentata l'8 ottobre 1800 in San Giovanni Grisostomo a Venezia¹⁹).

Di seguito la trama del libretto.

¹³ Morì infatti durante la produzione del *Barbiere* (sul suo ruolo cfr. almeno Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del »Barbiere« di Rossini*, Torino 2008).

¹⁴ Cfr. Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel 2012 (Analecta musicologica 48), pp. 235, 240 s.

¹⁵ Ferretti, *Alcune pagine della mia vita* (vedi nota 8), p. 179.

¹⁶ Alberto Cametti, *Un poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milano 1897, pp. 35 s.

¹⁷ Ne esiste una copia a Padova (*Balduino | Duca di Spoleto | In Padova La fiera | del Santo 1802 | Lorenzo Panzieri*, I-PI Teatro Verdi ATVC 82) relativa alla rappresentazione del 1802, citata anche in: Maria Nevilla Massaro, *Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751–1830)*, in: Acta musicologica 57 (1985), pp. 215–275: 259.

¹⁸ Cfr. Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze 1978, vol. 1, pp. 344 s.

¹⁹ E che il *Giornale dei teatri di Venezia* dice »tolta da un ballo eseguito nel teatro della Fenice«. In: *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammri e farse [...] corredata [...] del Giornale dei teatri di Venezia* 49 (1800), p. 5 s.

ATTO I. Baldovino, signore di Foligno, si invaghisce di Matilde, la quale però sdegna lui e sceglie come sposo Lamberto, duca di Spoleto. Passano sei anni e Baldovino muove all'assalto di Spoleto, e qui il sipario si alza su Lamberto dolente coi figli prima di andare in battaglia. La scena muta nel campo di Baldovino. Con ardito effetto di scena si cala il ponte e da Spoleto escono le truppe di Lamberto. Nella battaglia che segue Spoleto viene conquistata. Lamberto, preso dallo sconforto, vorrebbe uccidersi, ma ne viene distolto dai suoi fidi che si sono travestiti da seguaci di Baldovino. Intanto, a Spoleto, Matilde non cede alle proferte di Baldovino, nonostante venga riportata al palazzo la notizia che Lamberto è morto. Ovviamente Lamberto è vivo, e si raduna coi suoi fidi nella gran piazza della città, dove per ordine di Baldovino si sta per affiggere il bando: esilio e morte per Lamberto, Matilde e per chi li aiuta. A un cenno dato (la parola «morte», come in *Un ballo in maschera*), Lamberto e i suoi estraggono la spada. Baldovino prende un figlio di Lamberto come ostaggio e minaccia di ucciderlo («Quadro», recita la didascalia) se Lamberto non getta le armi, cosa che naturalmente fa, venendo spedito in carcere, mentre Matilde procede verso l'esilio, dopo un ultimo straziante addio. ATTO II. Gualtieri, che lavora per Baldovino, ha deciso di ribellarsi al suo signore e libera Lamberto dal carcere, proprio mentre Baldovino sta pensando di uccidere il prigioniero e di revocare l'esilio di Matilde. Lamberto e Baldovino escono per duellare; durante il combattimento, Baldovino si tuffa nelle onde di un fiume (e viene creduto morto). Intanto Matilde coi figli è sperduta per i boschi, ma viene salvata dagli abitanti delle campagne. Giunge la notte. Lamberto, alla ricerca della sposa, si imbatte in Baldovino disperso, e gli offre protezione senza riconoscerlo. Prima Matilde, poi il popolo con fiaccole sopraggiungono in scena; ne segue il ricongiungimento tra gli sposi e l'agnizione di Baldovino, che alla luce delle fiaccole viene perdonato.

Una storia di cappa e spada, dunque, con caratteristici rovesciamenti di campo così tipici dell'opera seria del primo Ottocento. È una delle situazioni più tipiche, quella della »donna in campo nemico«,²⁰ coronata dalla magnanimità del vincitore. Caratterizza l'opera una preponderante ambientazione notturna, in specie nelle scene-*clou*. *Baldovino* di Ferretti comincia e termina di notte, procedendo dal »doppiere acceso [che] rischiara l'oscurità« della prima scena alle »faci accese« dell'ultima che consentono il riconoscimento di Baldovino. Il secondo atto si svolge quasi tutto di notte. Il libretto abbonda in colpi di scena, ma è anche ricco di soluzioni teatralmente innovative, di cui è paradigmatico il finale del primo atto. Dopo che Lamberto ha dato il segnale della congiura (»Morte«, appunto):

(*Con la massima rapidità esce Mandulfo, ed i seguaci con spade nude. Gualtieri si pone in difesa di Baldovino, che nel momento afferra uno de' figli di Lamberto, e snuda un coltello in atto di ferirlo. Sorpresa di Matilde. Disperazione di Lamberto. Quadro.*)

20 Sui soggetti nell'opera dell'»interregno» e su alcuni caratteri ricorrenti della costruzione drammatico-musicale cfr. Daniele Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale*, diss. dott., Università degli studi di Pavia, 2007, pp. 49–54.

MATILDE	Tu vivo!
BALDOVINO	Un figlio a me.
LAMBERTO	Che tenti?
BALDOVINO	In seno piantargli questo acciar.
LAMBERTO	Trema[!] (<i>minacciandolo</i>)
BALDOVINO	Lo sveno. Traditor! Tu vivo! E in armi! Ma infedel ti fu la sorte. Se ricusa le ritorte (<i>ai soldati</i>) il suo figlio al suol cadrà.
LAMBERTO	Dove son le mie catene? Non pavento il mio periglio. Cada il Padre, e viva il figlio; sol per lui chiedo pietà.
MATILDE	Nel fatal momento estremo, se morrai da me indiviso, morirò con un sorriso; così morte orror non ha.
BALDOVINO	Tu nel carcer. (<i>a Lamberto</i>) Tu in esilio. (<i>a Matilde</i>) Morte insiem.
[LAMBERTO E] MATILDE	Non più: tremate
BALDOVINO	 Alme vili! E che sperate? Ah! Signor ...
LAMBERTO E MATILDE	 Non odo ... Olà. (<i>I Soldati di Baldovino incatenano Lamberto,</i> <i>e si pongono intorno a Matilde</i>)
A 5 E CORI	 Qual improvviso tremito m'affanna, e m'avvelena! Sento, di vena in vena gelido serpeggiar – l'orror di morte.
BALDOVINO	 Già di vendetta il fulmine perfidi! omai si sfrena. Sento di vena in vena rapido serpeggiar – l'orror di morte.
BALDOVINO	Che si tarda?
GUALTIERI	A me ti affida.
MATILDE	Dunque?

LAMBERTO	Addio.
MATILDE E LAMBERTO (A 2)	Per sempre addio. (<i>staccandosi dai soldati, e correndosi ad abbracciare</i>)
LAMBERTO	Sposa ... Figli. (<i>abbracciando la moglie, e baciando i figli</i>)
MATILDE	Sposo mio.
A 2	Che fatal funesto addio! Che momento di terror!
DALINDA, MANDULFO E CORO	Nel fatal funesto addio teco parte il nostro cor.
GUALTIERI	(Di vendetta un bel desio già mi accende in petto il cor.)
BALDOVINO	(Non conosce il piacer mio chi non sa che sia furor.) Ah! si tolga al guardo mio la superba, il traditor.
LAMBERTO, MATILDE E CORO	(<i>Lamberto e Matilde ed i figli sono staccati a forza. Il primo è trascinato al carcere, gli altri in esilio. Giunti al mezzo della scena si rivolgono; e gridano insieme con i Cori</i>): Addio (<i>E nel momento, che sono per uscire di scena gridano di nuovo.</i>) Addio.

Fine dell'Atto Primo.

Questa scena, che tende al dramma parlato (gli abbracci reiterati; il sipario chiuso sugli »addii« pronunciati dai due sposi; il *pathos* tardosettcentesco di derivazione francese) stava evidentemente a cuore a Ferretti, se un quarto di secolo dopo la ricordava così:

Allora fu che mi accadde che nel momento che scoppiava nel melodramma una congiura ed era pronunciata la fatal parola: *morte!* e si snudavano ferri, e si era sul punto di far vittime d'un tiranno due fanciulli innocenti, il Zingarelli pose sessanta larghe battute d'istromentale con ricercata obbligazione di corno, e a dispetto delle mie osservazioni sull'infallibile raffreddamento dell'azione, si ostinò a volerla fare eseguire rispondandomi: »Ci pensi lei!« Sia detto con buona pace di quel venerabile vecchio: di queste scandalose antitesi egli, benché rigorista di prim'ordine, non se ne fece mai scrupolo.²¹

La causa dunque pare decisa a favore di A.C.: *Baldovino* è un frutto tardivo di un »venerabile vecchio« non al passo coi tempi e anzi specialista in »scandalose antitesi«.

²¹ Ferretti, *Alcune pagine della mia vita* (vedi nota 8), p. 179.

IV.

Per confermare o confutare Ferretti abbiamo a disposizione solo un testimone manoscritto della partitura, conservato presso l'Archivio Doria Pamphilj (I-Rdp).²² È una copia di vari copisti. Si raffrontino Libretto e partitura:²³

Libretto	I-Rdp
	[Sinfonia]
ATTO I	
I,1 Palazzo di Lamberto Coro di introduzione » <i>Qual silenzio! Ei dorme ... intanto</i> « Cavatina Lamberto » <i>Quanti affetti, e in qual cimento</i> «	[1. Introduzione con cavatina Lamberto]
I,2 Duetto Matilde–Lamberto » <i>Come ti regge il cor</i> «	[2.] Duetto Lamberto–Matilde
I,3 Scena Matilde–Dalinda	
I,4 Campagna con veduta di Spoleto Coro » <i>Ecco di guerra il fulmine</i> « e cavatina Baldovino » <i>Dormi pur fra molli amplessi</i> «	[3.] Coro [e cavatina Baldovino]
I,5 Scena Baldovino–Gualtieri	
I,6 Battaglia Aria Mandulfo » <i>Fluttuando fra cupa tempesta</i> «	[4.] Battaglia [5.] Aria Mandulfo
I,7 Seguaci di Lamberto dispersi, seguaci di Baldovino Coro » <i>Per noi non v'è più scampo</i> « Poi Lamberto da solo. Lungo passaggio virgolato. ²⁴ Aria Lamberto con coro e Mandulfo » <i>Ferma ...! crudel ...!</i> <i>T'arresta</i> «. » <i>Sognerà quell'alma audace</i> «	[6.] Coro, scena e aria Lamberto
I,8 Sala d'armi Coro di Damigelle » <i>Non ha più lagrime</i> « Scena Matilde–Baldovino	[7.] Coro di Donne

22 Carnevale 1811 Teatro Argentina | Il Baldovino | Opera Seria | Del Sig:r Niccola Zingarelli.

23 I numeri musicali s'intendono comprendere il recitativo semplice successivo.

24 Ricordiamo che i passaggi virgolati nei libretti s'intendono omessi per brevità all'atto della rappresentazione. In I-Rdp è presente la grandissima parte dei passaggi virgolati di Libretto.

I,9 Detti, e Gualtieri con la sciarpa di Lamberto. Scena in buona parte virgolata. Duetto Matilde–Baldovino » <i>Ed io vivo? E ancor respiro</i> «	[8.] Scena e duetto Matilde–Baldovino
I,10 Gualtieri solo. Aria Gualtieri » <i>Trema d'un umile</i> «	[9.] Aria Gualtieri
I,11 Gran piazza di Spoleto Lamberto con seguaci. Virgolato il passaggio di Lamberto in cui spiega qual sia il segnale della congiura	[10.] Scena e Finale
I, ultima Scena del bando, virgolata: ne rimane solo » <i>Morte</i> « Finale: » <i>Traditor! Tu vivo! E in armi!</i> «	

ATTO II

II,1 Carcere Introduzione: Mandulfo, Gualtieri e Cori » <i>L'alma mi freme in seno</i> «	[11. Introduzione atto II]
II,2 Scena Gualtieri, Lamberto, seguaci.	
II,3 Sala d'armi con tavolino sopra cui giace la spada di Baldovino. Baldovino solo	
II,4 Lamberto e Gualtieri, che si impadronisce della spada di Baldovino. Duetto Lamberto–Baldovino » <i>Svenami pur se vuoi</i> «	[12.] Scena e duetto Lamberto–Baldovino
II,5 Scena Gualtieri–Dalinda	
II,6 Mandulfo e detti. Aria Dalinda » <i>Dolce mi parla in seno</i> «	[13.] Aria Dalinda
II,7 Campagna. Incomincia la notte Recitativo virgolato Baldovino e aria » <i>Cessate, cessate, affanni, tiranni</i> « » <i>Ho sofferto, o stelle ingrate</i> « Sopraggiunge il Coro che si inframmette nell'aria di Baldovino	[14.] Recitativo Baldovino » <i>Dove fuggo, dove son</i> « e aria » Ho sofferto, o stelle ingrate « » <i>Ah no non è possibile</i> « Coro » <i>Matilde Matilde dov'è</i> « Seconda parte dell'aria » <i>Qual tumulto di barbari affetti</i> « (non presente in Libretto)

Coro »Ah! dov'è? dov'è Matilde«	[15.] Coro
II,8 Gualtieri, Mandulfo, Lamberto Aria Lamberto »Qual soave e bel momento«	[16.] Scena [ed aria] Lamberto
II,9 Montagna scoscesa sparsa d'alberi [...] È circa la seconda ora della notte. Matilde coi figli Recitativo virgolato e aria »Mentre al sen così vi stringo«	[17.] [Recitativo e] Aria Matilde [mutila della prima parte]
II,10 Coro di paesani e di paesane (Dopo qualche battuta di musica, ch'esprime il silenzio della notte) »Tempo è di riposo« Seconda parte aria Matilde »Se sapeste i casi miei« »Son grata all'affetto«	Coro »Dal pastoral soggiorno« [mutilo della prima parte] »Se sapeste i casi miei« »Son grata all'affetto«
II,11 Scena Baldovino e Lamberto	
II,12 Finale secondo: »Calma pur quel tuo terrore«	18. [Scena e] Finale »Calma pur quel tuo terrore«

Grosso modo Libretto e partitura convergono; d'altronde *Baldovino* è un'opera la cui circolazione, allo stato delle nostre conoscenze, non è praticamente avvenuta. Bisogna però notare che:

1. la partitura è frutto, appunto, del lavoro di più copisti; in essa ci sono molti tagli e correzioni, sostanzialmente dovute a due mani che denominiamo C e Z. L'aria di Baldovino nel secondo atto, molto diversa da Libretto, è interamente di mano Z. Ci torneremo poco oltre.

2. in «coda» al testimone c'è un «terzo volume» che disegna un finale differente del secondo atto. Sono undici fascicoli numerati secondo questa progressione: »1/0«, »2/0« [...] »11/0«.

Chi ha numerato i fascicoli sapeva dunque che questo «volume 0» non faceva parte del *Baldovino* «vero e proprio». Tanto più che questa parte si riferisce a una differente stesura del libretto in cui il ricongiungimento degli sposi è completamente diverso. In Libretto Baldovino e Lamberto s'incontrano, al buio, ai piedi di un monte, lì dove già Matilde è stata portata in salvo dai paesani del luogo; lei assiste uscendo »pian piano« dalla capanna dove si trova, ma solo quando i sodali di Lamberto scendono provvisti di fiaccole i tre si incontrano (e si riconoscono) in scena. Nel «volume 0» Lamberto e Matilde si incontrano prima; dal canto loro Mandulfo e il coro si imbattono in Baldovino, lo riconoscono e vogliono mandarlo a morte: Lamberto sopraggiunge e decide di perdonarlo; nello spezzone di recitativo che segue Lamberto informa Baldovino che »Matilde è [se]co« (dopodiché compare la dicitura »segue Finale«, ma non sappiamo se si riferisca a una parte del finale esistente

o a un altro pezzo non pervenutoci: con questo spezzzone si conclude il secondo tomo del manoscritto). Così risulta il secondo atto nelle due versioni a confronto (quella del «volume 0» a destra):

	Introduzione Scena e duetto Lamberto–Baldovino Aria Dalinda Aria Baldovino » <i>Ho sofferto, o stelle ingrate</i> « Coro Scena e aria Lamberto Aria Matilde con cori (solo seconda parte)
Finale II	Duetto di ricongiungimento Matilde–Lamberto Scena con Baldovino Aria con cori Lamberto

Nella versione del «volume 0» l'aria di Lamberto è nella posizione di prestigio prima del finale, mentre nel secondo volume, che coincide con Libretto, è Matilde ad avere l'ultima aria.

Vicende del «volume 0» a parte, si noti anche che nessuno dei tagli o modifiche corrisponde 1) ai versi virgolati del libretto (che come d'ordinario riguardano soprattutto il recitativo) e neppure 2) alle correzioni che Ferretti stesso, secondo Cametti,²⁵ ha apportato al libretto nell'esemplare oggi custodito presso la Biblioteca Nazionale centrale di Roma (modifiche al duetto Matilde–Baldovino e un «richiamo» a un intervento del coro in calce a I,2²⁶). I cambiamenti vanno prevalentemente in direzione di a) accorciamento complessivo della partitura (i tagli non sono controbilanciati da aggiunte o rimandi di altro tipo); b) puntatura verso il basso della parte di Lamberto. E a questo punto è necessario parlare del *cast* che portò in scena *Baldovino*.

V.

L'eroe eponimo era interpretato da un tenore, Prospero Pedrazzi; per Matilde era stato ingaggiato un soprano dalla tessitura non eccessivamente alta: la giovane Luisa (Luigia) Valsovani; Lamberto, vero protagonista di *Baldovino*, era affidato a Marianna Sessi, la cui parte (che arriva fino al Fa sovraccuto) è quasi tutta sopra il rigo. Lo sposo sarebbe stato, di norma, interpretato dal musico o da un contralto; ma la cantante

²⁵ Cfr. Cametti, *Un poeta melodrammatico* (vedi nota 15), p. 33.

²⁶ Il libretto in I-Rn (collocazione: 35.8.D.16.4) e l'esemplare in I-Rsc (fondo Carvalhães, G.XXII 24) sono per il resto assolutamente identici.

in questione, ancorché affine a quello che oggi diremmo soprano leggero, aveva già interpretato varie volte ruoli *en travesti*. Marianna Sessi baronessa Natorp era nativa di Roma; Gervasoni avendola ascoltata nel luglio 1811 scriverà: »Una bellissima voce, eguale e flessibile, che ascende sino ai suoni più acuti, chiara pronunzia, sicurezza d'intonazione, gran precisione, una maniera di canto in somma oltre modo piacevole ed espressiva«, aggiungendo che nella primavera del 1812 un suo amico gli aveva raccontato che: »Il pubblico [dell'*Odéon* di Parigi] si dovette convincere che la sua voce ha un brio, una dolcezza ed estensione singolare. Ella scorre colla rapidità del lampo la scala dei tuoni dal più acuto al più basso, e sembra che il far ciò niuna fatica gli costi [...]«²⁷

Meno agguerriti gli altri due cantanti. Ricordiamo come curiosità che Prospero Pedrazzi è noto perché di lì a poco avrebbe cantato nelle *Stagioni* di Haydn con Rossini maestro al cembalo (Bologna, maggio 1811). La Valsovani era all'inizio o quasi della carriera, avendo debuttato nell'*Amazilda* di Curcio all'Argentina nel 1809.²⁸ Futura moglie del basso Filippo Spada, riprese il ruolo di Matilde in una versione probabilmente assai diversa.²⁹ Se la poesiola di A.C. non elogiava i cantanti, Ferretti fu addirittura impietoso: »la sempre briaca Marianna Sessi, la sempre distratta Valsovani ed un vecchio tenore Pedrazzi, che sarebbe sembrato freddo anche fra i ghiacci della Siberia.«³⁰

Pare effettivamente che le *performance* dei cantanti nella precedente produzione dei *Riti di Efeso* non fossero state impeccabili (il punto debole essendo indubbiamente il tenore).³¹ Per quel che riguarda *Baldovino*, il *Giornale del Campidoglio* non si sbilanciò su tutto il *cast*, limitandosi a definire la Sessi »inarrivabile«, lodando più che altro la »maschia composizione« di Ferretti e Zingarelli e il coinvolgimento del coro nell'azione.³² Il già citato *Redattore del Reno* (in nota) ci offre un indizio: furono apprezzati dagli intenditori alcuni pezzi del primo atto (sinfonia, aria Lamberto, e la stretta del finale); niente nel secondo atto, soprattutto »per essere la musica di quest'opera troppo alta di tessitura, ma nonostante la signora Sessi atteso l'organo della sua voce la sapea superare, e perfettamente riusciva.«³³

27 Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma 1812, p. 273.

28 La *Gazzetta romana* scrisse in quell'occasione di »una voce melodiosa ed un eccellente metodo di canto«, nonché della piena soddisfazione del pubblico; cfr. Rinaldi, *Due secoli di musica* (vedi nota 17), pp. 397s.; Gervasoni, *Nuova teoria*, p. 292.

29 *Mathilde Herzogin von Spoleto | eine zweistimmige Kantate mit Chören | aufgeführt in dem Königlichen Hoftheater zu München den 9. Oktober 1816 zum Besten der Signora Luisa Valsovani Spada*, Monaco di Baviera 1816.

30 Ferretti, *Alcune pagine della mia vita* (vedi nota 8), p. 179.

31 Giulio Cesare Martorelli, citato in: Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma* (vedi nota 6), p. 340: »la sola Sessi si è distinta e piace sempre, il tenore fu compatito nella sua cavatina, la Valsovani si sostenne un poco la prima sera«. Angiolo Bentivoglio da Bologna scrisse a Sforza Cesarini: »tutti mi fanno grandi elogi della Sessi, ma del Pedrazzi poi scrivono cose orribili come di uno scellerato cantante« (*ibid.*).

32 Citato in: Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma*, p. 341.

33 Citato in: ivi, p. 342 (12 marzo 1811).

Dunque almeno una parte delle varianti apportate alla partitura (l'abbassamento della parte della Sessi) è probabilmente *successiva* alla prima. Ma non solo. Ritengo che la mano Z cui si deve la stesura intera dell'aria Baldovino [14] sia proprio di Nicola Zingarelli. La mia ipotesi è che Zingarelli stesso abbia apportato e fatto apportare in seguito, con un nuovo testo, probabilmente di Ferretti, modifiche all'intera opera. Non sappiamo se i cambiamenti siano stati adottati in corso d'opera o incorporati in vista di un successivo e mai concretizzato impiego di *Baldovino*. Alla luce delle vicende del *cast* possiamo anche fare un'ipotesi sul «volume 0»: la struttura del finale che prospetta, sicuramente più «tradizionale» e meno spettacolare, potrebbe appartenere a una stesura precedente, tanto più che la parte di Lamberto ne risulta ancora più impervia e stancante rispetto al *Baldovino* andata in scena.

Se aggiungiamo il biglietto di Ferretti sul *Baldovino* in ritardo di mezzo anno, misterioso quale che sia, viene fuori comunque che, a dispetto delle parole del librettista, l'opera fu un progetto meditato, che non servì solo a «tappare un buco» della stagione dell'Argentina. Il compositore – e il poeta – architettarono accuratamente la costruzione drammatico-musicale, tornandoci e ripensandola più volte. Di questo, anche la partitura è buona prova.

VI.

Delle «sessanta larghe battute» con corno solista nel finale di cui parla Ferretti in I-Rdp non c'è traccia. Non è escluso che siano state eliminate in una seconda stesura, ma è anche possibile (probabile?) che Ferretti si sia confuso. E il sarcasmo del librettista potrebbe essere motivato dal fatto che egli pensasse che Zingarelli, nel mettere in musica il libretto, *avesse mancato delle occasioni teatrali che Ferretti gli aveva porto*.

Ecco alcune di queste occasioni mancate. Nel finale secondo, all'arrivo dei seguaci di Lamberto che portano le fiaccole (il che significa riconoscimento e probabile morte per Baldovino), Zingarelli scrive un passaggio strumentale anodino, con rapide biscrome a significare il fuoco. Dopo che Baldovino esclama «io son perduto», tutti si riconoscono l'un l'altro su un mellifluo solo di oboe. E se è vero che c'è un improvviso scarto tonale e alcune corone che sottolineano la situazione cruciale, le parole di Lamberto (vero culmine della *climax* drammatica) «Ti abbraccio, e ti perdonò» sono cantate in un breve e semplicissimo Andante che interrompe per un attimo il flusso del finale, tutto in tempo Allegro. *Idem* per altri punti forti del libretto che passano abbastanza inosservati: la consegna di una sciarpa da parte di Matilde a Lamberto, prima che vada in battaglia, la medesima recata da Gualtieri in I,9; la battaglia; e il finale I appunto.

* * *

Proprio il finale I, però, ci apre una nuova prospettiva. Eccone la struttura come la si evince da I-Rdp (il testo di Libretto è già stato fornito a p.109 s.)

0. Scena (preceduta da un'introduzione strumentale lenta in Mi bemolle maggiore) considerevolmente abbreviata rispetto a Libretto. Lamberto dà istruzioni per la congiura.

0 bis. »Marcia«. Maestoso, Do maggiore $\frac{4}{4}$. Viene affisso il bando che impone l'esilio alla stirpe di Lamberto. Quando Matilde legge il bando (siamo sempre in recitativo), l'orchestra suona questo tema (d'ora in poi: elemento A):

Andante

48

Matilde

[Archi]

pp f pp f

Esempio musicale 1

L'elemento A ritorna, interrompendo un passo in Allegro, appena Lamberto ha gridato »Morte!«. Questa figura è presente in tutte le sezioni del finale, in modo decisamente inconsueto per la »media« dell'opera italiana del periodo.

1. Primo tempo³⁴ (»Traditor! Tu vivo! E in armi!«). Allegro Do maggiore $\frac{4}{4}$. La seconda parte del solo di Lamberto che apre la sezione suona così:

34 La discussione sulle forme e sulle denominazioni delle componenti di un numero d'opera italiana ha una bibliografia copiosissima; ho cercato di riassumerne e discuterne una parte, proponendo una differente partizione della forma dei finali operistici in Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini* (vedi nota 19), pp. 55–63 e 68–77. Ovviamente cfr. almeno Philip Gossett, *The «candeur virginale» of Tancredi*, in: *The musical times* 112 (aprile 1971), pp. 326–329; Harold S. Powers, *La «solita forma» and the uses of convention*, in: *Acta musicologica* 59 (1987), pp. 65–90; Roger Parker, »*Insolite forme*« or *Basevi's garden path*, in: *Verdi's middle period* (1849–1859). Source studies, analysis, and performance practice, a cura di Martin Chusid, Chicago / Ill. 1997, pp. 129–146; inoltre, anche con particolare rimando appunto al »primo tempo« (in questo caso dei duetti), cfr. Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, p. 175 (con bibliografia della cosiddetta »solita forma« a pp. 176 s., n. 22) e Saverio Lamacchia, »*Solita forma* del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*«, in: *Il saggiajatore musicale* 6 (1999), pp. 119–144: 120.

Baldovino

81

Esempio musicale 2

I due soli degli sposi sono, ovviamente, »simmetrici«,³⁵ ossia tematicamente affini. Quando Baldovino li separa, uno in carcere, l'altra in esilio, si uniscono in un disegno morbido di terze (tipico dei due soprani d'opera seria) (elemento B; Lamberto, come sempre, canta sopra Matilde):

142

Esempio musicale 3

2. Concertato di stupore.³⁶ [Andante?] Mi bemolle maggiore $\frac{4}{4}$.
3. Stretta (con introduzione). Allegro Do maggiore $\frac{4}{4}$ – Andante – Allegro – Andante – Allegro – Presto.

La stretta³⁷ è anomala, in quanto il flusso dell'Allegro si interrompe due volte per dar luogo all'Andante in cui gli sposi si salutano (alcune indicazioni sono chiaramente di mano Z): si ascolta dunque un «micro-concertato» che inizia con questo disegno di Lamberto e Matilde.

338

Esempio musicale 4

35 Per il concetto vedi Julian Budden, *Le opere di Verdi* (titolo originale: *The operas of Verdi*, London 1973–1981), vol. 1: *Da »Oberto« a »Rigoletto«*, Torino 1985, pp. 18 s.

36 Cfr. Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini* (vedi nota 20), pp. 78–104.

37 Si considera »stretta« ciò che è designato dal punto 3 e non solo il Presto conclusivo.

I due elementi A e B, già del resto abbastanza affini, non solo sono esposti più volte separatamente in tutto l'organismo del finale, ma vengono addirittura coniugati, uno per il ritmo, l'altro per la diastematica, in una sola frase, che riassume quasi il «senso» del finale medesimo.

* * *

A un esame accurato, dunque, dell'unico testimone musicale completo che abbiamo a disposizione, il giudizio di Ferretti sul finale di *Baldovino*, stilato peraltro quando il librettista aveva alle spalle le collaborazioni con Rossini e Donizetti, è da definirsi ingeneroso. Pur non ricalcando letteralmente la traccia datagli da Ferretti (traccia evidentemente per lui impossibile da seguire fino in fondo) il compositore napoletano percorse una strada che non fu per nulla di *routine*, con soluzioni di un certo effetto drammatico-musicale.

Invece di seguire la suggestione «realistica» e patetica da dramma parlato, Zingarelli preferì accentuare il senso complessivo della scena (il legame indissolubile dei due sposi) mettendolo sempre al centro della focalizzazione musicale. Un mezzo semplice come la catena di terze parallele fu risemantizzato. I diversi pezzi che compongono il finale (tradizionalmente impermeabili alle reminiscenze tematiche) furono legati l'un l'altro; di più, l'alternanza veloce-lento (l'inserzione dell'Andante tornerà anche nel finale II) che troviamo nella stretta va *contro* il movimento ineluttabile di un finale italiano, che a quel punto prevedeva in genere solo l'accelerazione verso la caduta del sipario. Lamberto e Matilde non si rivolgono un unico addio, ma di questo addio così enfatico permeano tutto l'organismo. Zingarelli non era certo un «progressista»: ma come Ferrer durante la rivolta dei *Promessi sposi*, procedette *adelante con juicio*.

Il pregiudizio contro Zingarelli (la poesiola, l'articolo del *Redattore del Reno*) è forse attribuibile a una sotterranea *querelle* tra antichi e moderni. Ho sostenuto in altra sede che attorno al 1810–1812 l'opera in Italia abbia vissuto un cambio generazionale che portò all'emersione di nuovi compositori e di un diverso stile musicale. I trionfi di Zingarelli a Milano, dieci anni prima o poco più, erano lontani. Il suo successore sul palcoscenico scaligero, Mayr, aveva anch'egli esaurito il suo ciclo.³⁸ Ricordando quei tempi, scriveva un certo H[?] Franceschini che bisognava «porre una distinzione fra la musica antica, che a me sembra potersi confinare in Mayer, e la musica moderna, che faccio incominciare dal maestro Generali; perché questi il primo diede una scossa allo stile, a' concetti, ed alla maniera di esporceli.»³⁹

³⁸ Cfr. Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini* (vedi nota 19), pp. 9–15.

³⁹ H[?] Franceschini, *Osservazioni sulla musica di Gioachino Rossini*, in: Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento, a cura di Carlida Steffan, Pordenone 1992, pp. 56s.

Ovviamente quel che valeva per Mayr valeva *a fortiori* per Zingarelli. Serviva una »scossa« allo stile, una »scossa« che ebbe qualche reazione contraria.⁴⁰ Altri indizi vanno nella stessa direzione: un mutamento dei gusti, un cambio delle generazioni. Un cambio che, fortunatamente, per Ferretti e Zingarelli ha un lieto fine.

Per l'autunno ridussi alla forma moderna il *Lucio Vero* di *Apostolo Zeno* sotto il titolo di *Berenice in Armenia*, ove Zingarelli, che nell'atto che la poneva in musica fu da Napoleone chiamato a Parigi, compose quel grandioso ed immortal finale che per trenta sere venne intero ripetuto, con novissimo esempio, che si rinnovò per altre venti sere nell'anno appresso quando si tornò a porre in scena. Ricordomi d'aver recato tremante il mio lavoro a quell'insigne maestro dubitando un acre rimprovero perché il mio finale era foggiano ad uso di quelli delle opere buffe e nella stretta avevo ardito di porre in bocca ai cantanti una similitudine di largo periodo. Mi percosse leggermente una guancia il maestro, e mi disse: »Figlio! Avete fatto un gran finale. Sarà il miglior pezzo della mia musica, ma mi farete studiare assai.« E ne venne in luce un finale sublime per grandiosità di effetto. [...] Il Zingarelli ebbe a Parigi le nuove de' suoi trionfi, e di là scrivendomi mi diceva: »Senza il vostro ardore, e i vostri versi musicabili nella mia vecchia età non avrei colto questo alloro.« E da quel tempo in poi mi serbò sempre affetto paterno fino a degnarsi di scrivere, or sono tre anni, un intero mio melodramma *Il Saulle*, per gli alunni di canto dell'ospizio apostolico di San Michele, dicendo: »i versi di mio figlio si pongono in musica senza stento, e volentieri«.⁴¹

Il *focus* (una cosa inaudita per l'opera seria italiana) si stava spostando sul finale centrale; la modernità si annidava proprio in questi organismi che mutavano a tutta velocità; e nella commistione di stile buffo e serio che stava per rivoluzionare l'opera, e in cui Rossini fu impareggiabile. Ferretti fu uno dei poeti principali dei *modernes*. Ma gli *anciens* avevano ancora qualche colpo da sparare. Certo, il tono benevolo e distante con cui Ferretti parla della sua collaborazione con Zingarelli testimonia del passaggio di consegne (ma anche di una qual certa continuità tra le generazioni). La complessa vicenda di *Baldovino* ci mostra un compositore messo al margine da una storia di cui, malgrado tutto e tutti, egli si sentiva ancora di far parte, e a pieno titolo.

40 Per esempio a Firenze nei confronti di Rossini; cfr. Carnini, »Diventando savio«. *La vertigine delle convenienze teatrali e »Ciro in Babilonia«*, in: Bollettino del Centro rossiniano di studi 48 (2008), pp. 81–109.

41 Ferretti, *Alcune pagine della mia vita* (vedi nota 8), p. 181.

I trattati di canto

Una novità del Primo Ottocento

Marco Beghelli

L'inizio del secolo XIX porta una grande novità nella didattica vocale: la produzione di tanti e nuovi testi destinati alle scuole di canto. Se è vero che in Italia gran parte dell'insegnamento del canto continuò (e continua ancor oggi) a svolgersi in forma privata, nelle case degli insegnanti, l'invasione di Napoleone e la diffusione dei suoi principi culturali sviluppò le scuole pubbliche anche in ambito musicale, con la fondazione di istituzioni ufficiali: tali furono, tra i primi, il Liceo Filarmonomico di Bologna nel 1804 e il Conservatorio di Musica di Milano nel 1808.¹

Questa distribuzione pubblica e gratuita del sapere musicale, che per molte città costituì una vera novità, ebbe presto bisogno di libri scolastici adeguati all'insegnamento. I secoli precedenti avevano prodotto scarse riflessioni scritte sul canto e ancor meno manuali didattici. Nel pubblicare le *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Pier Francesco Tosi affermava di essere il primo a rendere pubbliche una serie di osservazioni utili a chi insegna e a chi studia il canto.² Il suo *pamphlet* viene infatti considerato il primo manuale di canto mai dato alle stampe, o meglio la prima pubblicazione in lingua italiana espressamente e unicamente dedicata alla trattazione teorica dei problemi esecutivi legati al «canto figurato». (Nell'ampia bibliografia che si legge sul *New Grove dictionary of opera* alla voce *Singing*³ troviamo invero una qua-

1 Cfr. Claudio Sartori, *Il Regio Conservatorio di Musica »G.B. Martini« di Bologna*, Firenze 1942; Davide Daolmi, *Uncovering the origins of the Milan Conservatory: The French model as a pretext and the fortunes of Italian opera*, in: *Musical education in Europe (1770–1914)*, a cura di Michael Fend, Michel Noiray, 2 voll., Berlino 2005, pp. 103–124.

2 *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico. Dedicata a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Bretagna*, Bologna 1723, p. 5, ristampa anastatica (congiuntamente alla versione tedesca prodotta da Agricola: vedi nota 4), a cura di Erwin R. Jacobi, Celle 1966. Edizioni moderne in: Luigi Leonesi, *La scuola di canto dell'epoca d'oro (sec. XVII)*. »*Opinioni de' cantori antichi e moderni*« di Pier Francesco Tosi, con note ed esempi, Napoli 1904; Andrea Della Corte, *Canto e bel canto*, Torino 1933; Rachele Maragliano Mori, *I maestri del bel canto*, Roma 1953 (in forma abbreviata).

3 *Singing: a bibliography*, in: *The new Grove dictionary of opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., Londra 1992, vol. 4, pp. 386–401.

rantina di titoli precedenti il libro di Tosi, ma si tratta di testi generali sulla musica che affrontano l'aspetto vocale inframmezzato ad altri argomenti, oppure di prefazioni a partiture che accennano a problemi di prassi esecutiva vocale.)

Il testo di Tosi funzionò come modello, sia all'epoca (grazie anche a una serie di traduzioni in altre lingue),⁴ sia nel secolo successivo, in quanto fu eletto a testimone inoppugnabile di una tradizione perduta, di cui nella memoria collettiva risultava essere la più antica attestazione scritta. Un'attestazione puramente teorica, però, ribadita dai testi che seguirono nei decenni successivi, da quello ancora settecentesco di Giovanni Battista Mancini (1774)⁵ via via fino all'inizio del Novecento.⁶

Una serie di caratteristiche genetiche, formali e contenutistiche accomuna la gran parte di queste pubblicazioni, tanto da raggrupparle in un vero e proprio genere editoriale. Le principali sono:

- lingua italiana e autore italiano di sesso maschile (raramente cantante di professione, al più cantante in quiescenza);
- stampatore / editore non specializzato in opere musicali, che usa la tecnica tipografica dei caratteri mobili;
- di conseguenza, totale assenza o quasi di esempi musicali;
- formato di stampa in-8° (più raramente in-16°);
- taglio essenzialmente saggistico, e non manualistico-didattico: di tecnica vocale e di prassi esecutiva si parla infatti per lo più non già in termini prescrittivi ma deplorativi, con la tendenza a stigmatizzare ciò che non andrebbe fatto assai più

4 Traduzione olandese (abbreviata): *Korte aanmerkingen over de zangkonst, getrokken uit een Italiaansch boek betyeld »Osservazioni sopra il canto figurato« di P. Tosi, door Mr. J. A. [J. Alençon?],* Leida 1731. Traduzione inglese (con annotazioni di John Ernest Galliard): *Observations on the florid song or Sentiments on the ancient and modern singers, written in Italian by Pier Francesco Tosi, translated into English by Mr Galliard [...] to which are added explanatory annotations, and examples in musick,* Londra 1742; Londra 1743 (ristampa anastatica Ginevra 1978); edizione moderna: Londra 1967; nuova edizione a cura di Michael Pilkington, Londra 1987. Traduzione tedesca (con annotazioni di Agricola): *Anleitung zur Singkunst, aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola,* Berlino 1757, ristampa anastatica, a cura di Erwin R. Jacobi, Celle 1966; edizione moderna: a cura di Kurt Wichmann, Lipsia 1966; traduzione inglese: *Introduction to the art of singing by Johann Friedrich Agricola translated and edited by Julianne C. Baird,* Cambridge 1995. Traduzione francese (con note ed esempi musicali tratti dell'edizione inglese di Galliard): *L'Art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens ou modernes ou Observations sur le chant figuré par Pierfrancesco Tosi, traduit de l'italien par Théophile Lemaire,* Parigi 1874.

5 *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico filarmonico,* Vienna 1774. Seconda edizione compendiata, in lingua francese: *L'Art du chant figuré de J.B. Mancini, maître de chant de la Cour Impériale de Vienne, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, traduit de l'italien par M. A. Désaugiers,* Vienna 1776. Terza edizione aumentata, in lingua italiana: *Riflessioni pratiche sul canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto dell'Imperial Corte di Vienna, Accademico filarmonico, rivedute, correte, ed aumentate, terza edizione,* Milano 1777.

6 Per una bibliografia dei testi in lingua italiana, cfr. il capitolo »Tre secoli di fonti italiane sulla vocalità« in Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico,* diss. dott., Università di Bologna, 1996, pp. 37-142.

D E L
T R I L L O.

Due fortissimi ostacoli s' incontrano a formar perfettamente il Trillo. Il primo imbarazza il Maestro, perché non si è trovata fin ora regola infallibile da cui s' impari di farlo; E il secondo confonde lo Scolaro, poichè la natura ingrata a molti non lo concede, che a pochi. L' impazienza di chi insegnà si unisce colla disperazione di chi studia, accioccchè quello abbandoni la pena, e questi l' applicazione. Doppio allora è il mancamento di chi istruisce, mentre non adempie al suo dovere, e lascia lo Scolaro nell' ignoranza. Bisogna cozzare colle difficoltà per superarle colla pazienza.

Se 'l Trillo sia necessario a chi canta chiegasi a i primi Professori, che più degli altri fanno quante, e quali sieno le obbligazioni, che precisamente gli devono, allorchè s'presi da una improvvisa astrazione, o dalla sterilità d' una mente addormentata non potrebbono celare al pubblico l' importuna povertà del loro artificio, se 'l Trillo mallevadore non li soccorreffe col suo pronto ripiego.

Chi

25

Chi ha un bellissimo Trillo, ancorchè fosse scarso d' ogn' altro ornamento, gode sempre il vantaggio di condursi senza disguido alle Cadenze, ove per lo più è essenzialissimo; E chi n' è privo (o non l' abbia che difettoso) non farà mai gran Canto tanto benchè sapesse molto.

Effendo dunque il Trillo di tanta conuenza a' Cantori procurri il Maestro per mezzo d' esempi vocali, speculativi, e strumentali, che lo Scolaro giunga ad acquistarlo eguale, battuto, granito, facile, e moderatamente veloce, che fono le qualità sue più belle.

Supposto, che chi insegnà non sapesse quanti sieno i Trilli dirò, che l' arte ingegnosa de' Professori ha trovato il modo di prevalerfene in tante forme diverse, dalle quali hanno i loro nomi, che francamente può dirsi, che sieno diventati otto.

Il primo è il Trillo maggiore, che riconosce il suo effere dal moto violento di due Tuoni vicini, uno de' quali merita il nome di principale, perché occupa con più padronanza il sito della nota, che lo chiede; L' altro poi ancorchè col suo movimento possegga il luogo della voce superiore, nulladimeno non vi fà altra figura, che di ausiliario. Da questo Trillo nascono tutti gli altri.

Il

Figura 1: Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna 1723); la prima pubblicazione riconosciuta come trattato di canto adotta uno stile saggistico e si presenta in un formato editoriale corrispondente al contenuto.

di quanto non si impartiscano con precisione e chiarezza i corretti principi da seguire;

- contenuto generalmente polemico, con una spiccata tendenza alla critica del presente e al nostalgico rimpianto per un mitico passato perduto, piuttosto che alla formazione di nuove forze vocali, adeguate alle più moderne esigenze teatrali.

I titoli che si susseguono negli anni parlano chiaro: *Osservazioni sul canto* di Marcello Perrino (1810), *Lettera sopra il canto* di Ambrogio Minoja (1812), *Sull'arte del canto* di Antonio Belgiojoso (1841),⁷ eccetera, con il pessimismo che prende piede nella seconda metà del secolo: *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia* di Enrico Delle Sedie (1881), *Sulla decadenza del canto in Italia* di Filippo Campanella (1885), *Ancora della decadenza dell'arte del canto, delle sue cause e del modo di provvedervi* di Liberio Vivarelli (1889), *La decadenza dell'arte del canto* di Luigi Leonesi

⁷ *Osservazioni sul canto scritte da Marcello Perrino, rettore ed amministratore del Real Conservatorio di musica di S. Sebastiano in Napoli, Napoli 1810; Lettera sopra il canto del maestro Ambrogio Minoja, socio onorario del Regio Conservatorio di Musica in Milano, Milano 1812; Sull'arte del canto. Brevi osservazioni del conte Antonio Belgiojoso, socio onorario dell'Unione Filarmonica di Bergamo, Milano 1841.*

(1894), *Decadenza del canto: cause e rimedi* di Teresina Coli (1897), *La decadenza del canto in Italia* di Leopoldo Mastrigli (1897)⁸ sono solo alcune delle possibili combinazioni di parole chiave che qualunque mestierante poteva allineare come titolo dell'ennesimo opuscolo di poche pagine da stampare in proprio, nel quale si ripetono sempre le stesse generiche querimonie.

Contemporaneamente dilagava una produzione incontrollata (e oggi difficilmente controllabile) di pubblicazioni essenzialmente pratiche, prive di qualsivoglia riflessione teorica. Quelli che nel Settecento erano stati gli esercizi trasmessi in forma manoscritta direttamente da insegnante ad allievo, strumenti didattici spesso segreti e a circolazione locale, diventano sempre più frequentemente raccolte a stampa di esercizi, solfeggi e vocalizzi in ordine progressivo, non troppo diverse l'una dall'altra, che vengono a costituire il training giornaliero dello studente non meno che del cantante in carriera.

Ma nessuna di tali raccolte didattiche potrà mai sostituirsi all'insegnante di canto, stante la totale assenza di qualsivoglia indicazione di natura verbale. Così, per assurdo, mentre fioriscono testi saggistici che lamentano la decadenza del canto, i testi pratici fanno di tutto per tenere nascosti i segreti tecnici dell'arte canora, ribadendo così la natura corporativistica dell'insegnamento vocale, riservato ai pochi «che sanno».

Il passaggio »da una consuetudine scolastica fondata sulla *detenzione* a una basata sulla *pubblicità* del sapere⁹ avviene fuori dall'Italia, cioè fuori dalla patria del belcanto. La nuova spinta »democratica« proviene (e non sarà un caso) dalla Francia, vale a dire dall'unico paese che nel Settecento aveva pur rifiutato il monopolio italiano dell'opera e del canto, sviluppando autarchicamente un proprio repertorio e un proprio stile. Ma attenzione: a partire dal 1770 si era assistito a una progressiva italianizzazione della didattica vocale francese, che divenne ben presto oggetto di una vera colonizzazione.¹⁰ Ciò fu favorito dalla diaspora di compositori e cantanti di »scuola napoletana«

8 *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia per Enrico Delle Sodie, già professore di canto al Conservatorio di Parigi, membro onorario della R. Accademia di Santa Cecilia, del R. Istituto Musicale di Firenze, ec. ec., Parigi 1881; Sulla decadenza del canto in Italia. Osservazioni di Filippo Campanella, Napoli 1885; Ancora della decadenza dell'arte del canto, delle sue cause e del modo di provvedervi di Liberio Vivarelli, Milano 1889; La decadenza dell'arte del canto: causa e rimedio di Luigi Leonesi, con lettera del professore Pietro Albertoni, Bologna 1894; Decadenza del canto: cause e rimedi, lettura di Teresina Coli, Milano 1897; La decadenza del canto in Italia. Cause e rimedi, memoria presentata a sua eccellenza il Ministro della pubblica istruzione dal Prof. Leopoldo Mastrigli, accademico onorario del R. Istituto musicale di Firenze, Roma [1897].*

9 Sergio Durante, *Condizioni materiali e trasmissione del sapere nelle scuole di canto a Bologna a metà del Settecento*, in: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale (Atti del convegno Bologna 1987), a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 2 voll., vol. 2: Study sessions, Torino 1990, pp. 175–185: 182.

10 Per i particolari sull'intera questione si rimanda a due saggi gemelli: Philippe Lescat, *L'Enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration: transmission ou transformation? (Une théorie italienne adaptée au goût français: vers le règne du bel canto)* e Sylvie Mamy, *L'insegnamento del canto italiano in Francia dalla fine dell'Ancien Régime alla Restaurazione: trasmissione o trasformazione? (Obiettivi didattici degli autori di Metodi di canto italiani pubblicati a Parigi)*, in: Trasmissione e recezione,

che cercavano occupazione fuori dall'Italia e si riversarono in gran numero a Parigi, dove negli ultimi anni dell'Ancien Régime si verificava una progressiva decadenza della tradizione di canto locale. Il successivo governo repubblicano fece il resto, con la sua volontà di riorganizzare e diffondere l'insegnamento musicale mettendolo alla portata dei livelli sociali inferiori. Conseguenza ne fu l'aumento del numero dei dilettanti e lo sviluppo di un ricco mercato di lezioni private e di pubblicazioni »pour les amateurs«.

È dunque in quest'epoca, proprio nel «periodo di interregno» fra Cimarosa e Rossini, che prende vita a Parigi il nuovo genere di prodotto editoriale dedicato al canto: un vero e proprio «metodo» completo per lo studio vocale, che agli esercizi progressivi affianca ampie trattazioni teoriche. Nessun nuovo trattato sarà ancora sufficiente per insegnare compiutamente l'arte del canto, ma l'illusione che si vuol dare è proprio quella di una liberalizzazione dell'arte canora, i cui segreti sono messi finalmente a disposizione di tutti.

La ratifica ufficiale della nuova prassi avviene con la nomina di Luigi Cherubini a primo ispettore del neonato Conservatoire de musique et de déclamation di Parigi nel 1795. Cherubini soprintenderà fra l'altro alla stesura della *Méthode de chant du Conservatoire*, la cui parte tecnica viene affidata alle cure del tenore Bernardo Menegozzi, direttore del Théâtre-Italien: si ratificava così ufficialmente l'ingresso della tradizione vocale italiana nella principale istituzione didattica francese¹¹ e nel contempo l'uscita allo scoperto dei suoi principi pedagogici. Il volume, sopravvenuta la morte del cantante, sarà redatto nella veste definitiva da Honoré-François-Marie Langlé, insegnante di canto francese, sì, ma formatosi a Napoli con Pasquale Cafaro. Verrà dato alle stampe nell'anno XII dell'era rivoluzionaria, dunque fra il 1803 e il 1804.¹²

vol. 2, pp. 190–197 e 198–213 (in appendice ai due saggi, una bibliografia di »Recueils didactiques italiens ou inspirés des Italiens publiés en France 1769–1830«). Della stessa Sylvie Mamy si vedano anche le premesse già espresse nei saggi *Tradizione pedagogica del canto a Napoli: Giuseppe Aprile*, in: Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale fra Seicento e Settecento (Atti del convegno Lecce 1985), a cura di Detty Bozzi, Luisa Cosi, Roma 1988 (Miscellanea musicologica 5), pp. 281–312 e *L'Importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIIIe siècle*, in: L'opera tra Venezia e Parigi, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze 1988 (Studi di musica veneta 14), pp. 67–89.

11 Quanto la tradizione vocale italiana riuscisse a monopolizzare il Conservatorio parigino lo si può rilevare da un regolamento interno del 1822, che fra le opere »considérés comme classiques« da utilizzare per l'insegnamento annovera: per le classi di solfeggio, i fortunatissimi *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez &c.*, a cura di Jean-Louis Béché, Pierre Levesque, Parigi [1772]), i *Solfèges du Conservatoire* (raccolta edita in più volumi a cura di Cherubini), nonché i solfeggi di Leo, Cafaro e Rodolphe; per le classi di canto, la *Méthode de chant du Conservatoire* (vedi nota 12), gli esercizi di Crescentini, i solfeggi di Aprile e La Barbiera, le cantate di Scarlatti e Porpora, i duetti di Durante e Steffani, i duetti e i terzetti di Clari, i salmi di Marcello (cfr. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et déclamation*, Parigi 1900, p. 249).

12 *Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouemens et les différens caractères*, Parigi an 12 [1803–1804].

Fu così che la *Méthode de chant du Conservatoire*, summa dell’arte vocale italiana trapiantata a Parigi, divenne l’archetipo del trattato di canto francese, imitato e perfezionato da celebri pubblicazioni posteriori, fra le quali spiccano la *Méthode complète de chant* di Alexis de Garaudé (1826, in edizione bilingue)¹³ e la fondamentale *École de Garcia* (1847), ancor oggi stampata e studiata.¹⁴

Il nuovo prodotto risultava dunque da una fusione fra la tradizione italiana, più restia alla dissertazione teorica ma prodiga di composizioni ad uso didattico (solfeggi), e la tradizione francese, più incline a ribaltare le proporzioni fra quantità di testo verbale e testo musicale, nonché ad infondere alla pubblicazione un carattere di scientificità e di definitività fino ad allora sconosciuto; quanti titoli che recitano *Méthode complète*, per tacere della *Méthode des méthodes* di Fétis!¹⁵

Caratteristiche esteriori del metodo di canto «alla francese» saranno dunque:

- presenza di pagine dedicate a trattazioni teoriche (frequente uno spazio riservato alla fisiologia vocale), sempre con una velleità di sistematica completezza, benché raramente raggiunta;
- corredo di esercizi progressivi per «formare» ed «eguagliare» la voce, che affrontano dapprima i singoli problemi tecnici (la messa di voce, il trillo, il canto di sbalzo, ecc.), per poi inserirli in un discorso musicalmente compiuto all’interno di gradevoli solfeggi (il loro numero è spesso assai elevato, e le pagine ad essi riservate possono arrivare a coprire anche il 70–80% dell’intera pubblicazione, quasi un omaggio alla tradizione italiana acquisita);

¹³ *Méthode complète de chant par Alexis de Garaudé, dédiée à son élève Clotilde Coreldi, prima donna des Théâtres I. et R. de Milan et de Naples, œuvre 40 / Metodo completo di canto dedicato alla sua allieva la Signora Clotilde Coreldi [...],* Parigi [1826]. Edizione italiana bilingue: *Méthode complète di canto di Alessio de Garaudé, M.º di canto della scuola R. a Parigi, dall’editore dedicato alla onorevole Società Filarmonica di Mantova, Milano [1838?]*.

¹⁴ *École de Garcia. Traité complet de l’art du chant, par Manuel Garcia fils* [première partie], Parigi 1840; *École de Garcia. Traité complet de l’art du chant en deux parties: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique*, Parigi 1847. *Nouveau Traité sommaire de l’art du chant, par Manuel Garcia*, Parigi 1856. Molto diffusa la traduzione italiana coeva, stampata da Ricordi: *Scuola di Garcia. Trattato completo dell’arte del canto di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato*, Milano 1841 (prima parte) e 1847 ca. (seconda parte). Numerose le ristampe del testo francese, con modifiche progressive e traduzione inglese (*Garcia’s New treatise on the art of singing, a compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice, by Manuel Garcia*, Londra [1857]), fino a giungere a un’ultima e definitiva versione in lingua inglese: *Hints on singing [by] Manuel Garcia, translated from the French by Beata Garcia*, Londra / New York 1894 (sarà questa la versione di riferimento per i trattatisti americani del secolo XX).

¹⁵ *Méthode des méthodes de chant, basée sur les principes des écoles les plus célèbres de l’Italie et de la France, par F[rançois]-J[oseph] Fétis*, Parigi [1837?]; nuova edizione: Parigi / Bruxelles 1870. Traduzione italiana della prima edizione: *Metodo dei metodi di canto, basato sopra i principi delle celebri scuole d’Italia e di Francia, di F[rançois] J[oseph] Fétis, direttore del Reale Conservatorio di Musica di Brusselle, traduzione dal francese di G. Brida*, Milano [1874?].

- uso della calcografia come tecnica di stampa (eventualmente alternata ai caratteri mobili per le pagine discorsive)¹⁶ e di un formato editoriale adeguato alle esigenze della stampa musicale (in-4° o in-folio): l’immagine che ne risulta è quella di un’opera ›importante‹, lussuosamente confezionata, degna del personaggio illustre (nobile protettore o artista di fama) cui viene dedicata con opportuna enfasi;
- pubblicazione a cura di editori specializzati nel mercato musicale, e quindi attrezzati per la stampa pentagrammata, con garanzia di un’adeguata distribuzione nei punti di vendita specializzati;
- esposizione sul frontespizio, a lettere cubitali, del nome dell’autore, ben spesso celebre cantante con alle spalle una folgorante carriera, oppure rinomato didatta la cui fama copre l’Europa intera ed è garanzia di elevate vendite.

La pionieristica *Méthode de chant du Conservatoire* si segnala dunque per imponenza editoriale (quasi 300 pagine in grande formato), novità di contenuti e prestigio. Fu sufficiente a coprire le esigenze didattiche per tutto il periodo del nostro ›interregno‹. Diffusa anche in Italia, godette di traduzione per renderne più agevole l’adozione nel Conservatorio di Milano (1825).¹⁷ Sulla sua scia si posero una serie di *remakes*, la cui vera novità consisteva non tanto nei contenuti, ormai assestatisi, quanto nel nome campeggiante sul frontespizio di qualche celebre cantante indicato come autore: Luigi Lablache, Gilbert-Louis Duprez, Laure Cinti-Damoreau,¹⁸ anche se in

16 Talvolta anche il breve esempio musicale inserito in una pagina di testo verbale adotta i caratteri mobili (un caso lampante nella stampa italiana del trattato di García [vedi nota 14], vol. 2, p. 9, con il pentagramma ›frammentato‹ di certe pubblicazioni madrigalistiche di metà Cinquecento). Di solito, la frequente alternanza di parole e musica costringe però lo stampatore a mutare di continuo il metodo di stampa, in base alla presenza o meno di ampi esempi musicali, che obbligano all’impressione calcografica anche per le parole immediatamente circostanti. Il risultato è un prodotto che, fra pagina e pagina, sembra frutto di due differenti redazioni in epoche successive. L’effetto si accentua nei rari casi di compresenza sulla stessa pagina dei due metodi di stampa, grazie a doppia impressione di ogni foglio, ma con risultati non sempre irreprensibili; cfr. la »Nuova edizione riveduta« del *Méthodo* di Lablache che Ricordi pubblica nel 1843 (vedi nota 20), in cui per soprammercato si sovrappongono veramente due redazioni successive del testo, denunciate da residuali riferimenti a pagine o paragrafi che non corrispondono più alla nuova edizione.

17 *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall’I.R. Conservatorio di Milano, versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia di M[aria] M[ori]*, Milano [1825].

18 *Méthode complète de chant ou Analyse raisonnée des principes d’après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le gout, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées*, par Louis Lablache, premier chanteur de la Chambre & de la Chapelle de S. M. Le Roi des Deux Siciles, Parigi 1840. *L’Art du chant* par G. Duprez de l’Académie R. le de Musique et professeur de chant au Conservatoire de Paris, Parigi [1845]; seconda edizione: *L’Art du chant* par G. Duprez, Parigi [1864?]. *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par M.me Cinti-Damoreau*, contenant: 1.º *La Théorie et les 120 exercices pratiques de ses cours de chant*, 2.º 25 *Exercices sur les floritures et les points d’orgue*, 3.º *Six Grandes Études et six vocalises de style*, 4.º *Les Principaux Traits et points d’orgue des morceaux de son triple répertoire des Italiens, de l’opéra et de l’opéra comique*, Parigi [1849].

Exercices propres à donner de la légèreté à la Voix.

Les sons de la gamme suivante doivent être portés en augmentant la force de chaque son, lorsque cette gamme monte, et en diminuant de force chaque son, lorsqu'elle descend.

N°32.

Lent. Respirat: Resp: Resp: Resp: Resp: Resp: Resp: Resp: Resp: Res:

Dans la Gamme suivante les Sons doivent être attaqués sans être portés.

Mouvement pressé. (Toujours en augmentant la force de chaque son jusqu'à l'Ut en haut.)

N°33.

Respirat: Respir: Respir: Respir: Respir: Respir: Respir: Respir: Respir: Respir:

Figura 2: [Bernardo Mengozzi et. al.], *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (Parigi 1803–1804): il nuovo trattato di canto ottocentesco si configura come i metodi didattici destinati allo studio dei vari strumenti, con i classici esercizi progressivi che ripetono brevi figurazioni melodiche sui singoli gradi della scala.

alcuni casi (per certo quello di Lablache) il cantante fungeva solo da prestanome.¹⁹ A distanza di pochi anni, quasi tutte queste pubblicazioni trovarono una loro edizione in lingua italiana, divenendo i metodi «italiani» per eccellenza.²⁰

Il rapporto con la realtà operistica dell'epoca è ambiguo. La *Méthode de chant du Conservatoire* predisponiva un'ampia seconda parte dedicata a un'antologia di arie coeve ridotte per canto e pianoforte; il lettore veniva inoltre introdotto storicamente e stilisticamente a quel repertorio attraverso puntuale descrizioni delle tipologie di aria in uso a fine Settecento, che costituiscono (se non la prima) certo la più ampia trattazione dell'epoca sull'aria in due tempi e in particolare su quel genere di aria denominata »rondò« che sarà il punto di partenza per l'aria ottocentesca spartita fra un adagio cantabile e una stretta in tempo rapido. La traduzione italiana, tuttavia, elimina completamente l'antologia di arie, vuoi per un risparmio sui costi, vuoi perché nel 1825 si trattava di brani ormai fuori moda, vuoi infine perché tutti i trattati di canto successivi alla *Méthode de chant du Conservatoire* sono caratterizzati da trattazioni astratte, senza alcun riferimento al repertorio corrente. Bisognerà attendere la grande *École de Garcia* (vedi nota 14), nel 1847, per trovare esemplificazioni relative alla prassi esecutiva costruite direttamente su passi noti delle opere di maggior successo (Rossini, naturalmente, in prima linea, segno ormai di una diffusione del concetto di »repertorio« che mantiene in vita opere vecchie di oltre un decennio); ma altrove il distacco fra la teoria e la realtà è tale che l'evento epocale nella storia del canto lirico

19 Secondo Florimo, »Si ha di lui un *Metodo di canto*. Non io, che potrei essere sospetto non ostante l'alta stima che aveva pel celebre artista e per l'incomparabile amico, ma il Fétis scrive così: «Cet ouvrage ne repond pas à ce qu'on pouvait s'attendre de l'habileté et de l'expérience de l'auteur». E questa opinione non molto favorevole del Fétis, che sarebbe un *punto nero* nella gloriosa carriera dell'artista, viene in certo modo giustificata, dal perché, quando compareva alla luce un tal Metodo di canto, corre la voce che fosse parto di altro maestro, il quale avea pregato il Lablache di accettarlo come suo e pubblicarlo sotto il suo nome, per accreditar l'opera e renderla vendibile, facendola divenir popolare sotto l'egida del nome del grande artista. Non certo per vanità o per mal intesa ambizione di farsi credere autore, ma per bontà di cuore e per rendersi, anche prestando il suo nome, utile a chi forse aveva bisogno allora di trar profitto dal suo qualunque lavoro, vi accondiscese il Lablache. Nel fatto poi l'opera ebbe poca voglia, e venne giudicata dai sapienti dell'arte siccome meritava, e forse anche con qualche severità. Il nome del vero autore restò ignoto, ed il Metodo continua a portare il nome di Luigi Lablache: condiscendenze simili, che bisognerebbe evitare, sono sempre nocevoli all'arte» (Francesco Florimo, *Luigi Lablache*, in: id., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia, vol. 3: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli e suoi conservatorii*, con le biografie dei maestri usciti dal medesimi, Napoli²1882, pp. 467–484: 484).

20 *Metodo completo di canto ossia Analisi ragionata dei principii sui quali diriger gli studi per sviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto con esempi dimostrativi, esercizi e vocalizzi graduati*, di Luigi Lablache, primo cantante di Camera e Cappella di S.M. il Re delle Due Sicilie, nuova edizione riveduta, Milano [1843]. *L'arte del canto di G. Duprez, Artista dell'Accademia Reale di Musica e Professore di canto al Conservatorio di Parigi*, Milano [1847]. *Metodo di canto composto ad uso delle allieve del Conservatorio [di Parigi] da M.me Cinti-Damoreau, celebre artista di canto e M.stra del Conservatorio di Parigi*, contenente: Primo: *La teoria e 120 esercizi pratici scelti dai suoi studj di canto*; Secondo: *25 esercizi sulle fioriture e sulle cadenze*; Terzo: *Sei grandi studj e sei vocalizzi di stile*; Quarto: *I principali passi e cadenze dei pezzi del suo repertorio italiano e francese*, traduzione di P. Casati, Milano [1850?].

ottocentesco, vale a dire l'ispessimento della voce tenorile e lo sforzo di produrre gli acuti estremi con potenti risonanze cosiddette «di petto», non trova nessun riscontro nei trattati di canto di quegli anni, neppure nel trattato firmato da Gilbert-Louis Duprez che pur le enciclopedie ci tramandano quale propugnatore del nuovo corso vocale (il quale anzi mette in guardia il lettore da ogni tentativo di estensione della voce «di petto» verso gli acuti!).²¹

Tutto questo per dire che – con l'aurea eccezione del trattato di García – nemmeno i più celebrati metodi di canto scritti nell'Ottocento ci offrono reali indizi su come si cantasse all'epoca, su come si gestisse l'emissione della voce, su come si applicasse l'arte della variante vocale e quant'altro ci interesserebbe conoscere in assenza (dolorosissima!) di registrazioni sonore. Per assurdo, ci tornano più utili certe recensioni sulla stampa periodica (specie parigina), quasi sempre anonime, ma talvolta puntualissime, al punto che ci pare di sentire il cantante in azione mentre le leggiamo a distanza di due secoli. Un esempio valga per tutti (recensione a *La donna del lago*, Parigi, Théâtre-Italien, 9 giugno 1827):

Essendo la parte di Malcom stata composta per la Signora Pisaroni, ci si doveva attendere che fosse il suo trionfo; ma è dieci anni fa che Rossini scrisse questa parte, e all'epoca senza dubbio la cantante non aveva nella voce questa screzatura strana di cui abbiamo già procurato di dare un'idea parlando del suo primo debutto [in *Semiramide*]. È probabile che questa voce gutturale, così sgradevole, non sia che un mezzo fattizio impiegato dalla Signora Pisaroni da qualche anno per supplire a certe note affievolitesi tutt'a un tratto per debolezza o stanchezza dell'organo vocale. Ciò che v'è d'increscioso è che ella pare essersi così ben familiarizzata con questi suoni da non accorgersi più della loro bruttezza; li accarezza, vi si appoggia con altrettanto compiacimento quanto sulle sue mirabili note gravi, mentre dovrebbe al contrario mettere tutta la sua arte, tutta la sua attenzione per evitarli e, per così dire, saltarli a piè pari. Una melodia, qualunque ne sia il disegno, può sempre rovesciarsi; c'è sempre modo di trasporre al grave qualcuna delle note che sono all'acuto, senza alterare il senso della frase: perché dunque la Signora Pisaroni non fa più spesso uso di questo espeditivo? Cosa bizzarra! in tutti i momenti ella aggiunge ornamenti alle frasi le più semplici; talvolta arriva persino a sovraccaricarle di abbellimenti inadatti; e quando incontra un passaggio che la incomoda, che domanda maggior dose di agilità e di respirazione di quanto ella non ne abbia al momento, e dove i difetti della sua voce devono essere più in vista delle bellezze, ella si fa scrupolo di non cambiare una sola nota. Questa, ci pare, è coscienziosità mal riposta: appurato che il passo da sostituire a quello scritto sia del medesimo carattere, che non contrasti né con l'armonia, né con le frasi che precedono e che seguono, il compositore non ha nulla a ridire, e il pubblico non ha che da guadagnarvi [...]

Ma [...] quale stupefacente vigore non ha ella dispiegato nella sua aria del secondo atto! È impossibile attaccare in modo più folgorante le parole »Fato crudele [e rio]«; e ciò che è sorprendente è che questa frase comincia proprio con due delle note tanto sgraziate nella voce della Signora Pisaroni, Si, Do [recte Si_{b3} – Do₄]: e tuttavia le emette di petto, le fa uscire franche e sonore; e avviene lo stesso nella frase del finale [del Primo Atto] »La mia spada e la

21 La questione è trattata in Marco Beghelli, *Il «Do di petto». Dissacrazione di un mito*, in: Il saggia-tore musicale 3 (1996), pp. 105–149. Per l'opera di Duprez cfr. nota 18.

DES CHANGEMENTS.

Ce précepte de variété, ainsi que nous venons de le dire, suit la pensée dans ses détails les plus minutieux. Ex. :

La nature des changements doit correspondre à celle de la pensée de l'auteur et présenter le même accroissement d'effet. C'est par le brillant du trait ou par le nombre de notes ajoutées que l'on obtient ce résultat. Ex. :

Le premier trait offre plus de mouvement que le deuxième et le troisième, mais ceux-ci l'emportent par le brillant des intonations.

Les règles qui précèdent sont confirmées par l'exemple des meilleurs compositeurs eux-mêmes, qui ne reproduisent jamais plusieurs fois la même pensée sans la rajeunir par des effets nouveaux confiés aux voix ou aux instruments.

Mais la reproduction des mêmes valeurs n'est pas le seul indice du besoin ou de l'après des ornements.

S'il y a lieu de peindre par imitation le sentiment ou la pensée, il ne faut pas en négliger l'occasion : on plait ainsi tout à la fois à l'esprit et à l'oreille. Le sens des paroles détermine, ici comme ailleurs, les ornements et le caractère que comporte l'exécution.

Romo. « Ah non giunge uman pensiero » *Sonnambula*.
Cav. « Una voce poco fa. » *Barbiere*.
Romo. « Nacqui all'affanno. » *Cenerentola*.
Romo. « Tanti affetti al cor d'inorno. » *Donna del Lago*.
Variations. « Nel cor più non mi sento. » *La Molinara*.
Ari. « Di piacer mi balza il cor. » *Gesha Ladra*.

Ari.	« La placida campagna. »	<i>Le principessa in Campagna.</i>
Ari.	« Jours de mon enfance. »	<i>Pré-ou-Clerc.</i>
Ari.	« Dieu ! que viens-je de lire ? »	<i>Ambassadrice.</i>
Ari.	« Dès l'enfance les mêmes chaînes. »	<i>Serment.</i>
Ari.	« Voyez-vous là-bas. »	<i>Sirène.</i>
Ari.	« Ah ! je veux briser ma chaîne. »	<i>Diamants de la Corse.</i>

Figura 3: Manuel García fils, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* (Parigi 1847): proprio nel momento storico in cui comincia a perdersi la tradizione di una prassi esecutiva che arricchisce il semplice testo scritto, compare il primo trattato di canto che esemplifica i precetti stilistici su passi d'opera concreti.

più fida. Da cosa dipende dunque che in certi casi questa voce si libera del suo timbro fesso e nasale e pare uscire da un altro organo? perché se queste note fatali sono talvolta di buona qualità non lo sono sempre? Ci è sembrato che ciò dipenda dalla differente costruzione delle frasi in cui le note si collocano. Quando Si, Do e persino Re compaiono all'inizio della frase e devono condurre a suoni più gravi, escono con franchezza e si riconoscono come suoni da contralto; quando al contrario le stesse note servono da collegamento fra un suono più grave e un suono più acuto, sono gutturali, nasali: sembra di udire un ventriloquo o una cornamusica. Pare che, quando la Signora Pisaroni deve prendere la voce di testa, tale voce di gola, tale voce fattizia le sia indispensabile come transizione.²²

Ecco, un'altra e non minore novità editoriale nel periodo in esame sono le discussioni sul canto: a Parigi come a Milano, a Napoli come a Vienna o Londra, tutti vogliono parlare di canto operistico, e spesso sembrano saperne ben di più di tanti insegnanti di canto, almeno di quelli attivi oggidì.

22 [Ludovic Vitet], *Théâtre Italien. Second Début de madame Pisaroni dans »La donna del lago«*, in: Le Globe 5, n. 30 (12 giugno 1827), pp. 158s. («Le rôle de Malcolm ayant été composé pour madame Pisaroni, on devait s'attendre qu'il serait son triomphe; mais c'est il y a dix ans que Rossini écrivit ce rôle, et alors sans doute la cantatrice n'avait pas dans la voix cette bigarrure étrange dont nous avons tâché de donner une idée en parlant de son premier début. Il est probable que cette voix guttuelle, si désagréable, n'est qu'un moyen factice employé par madame Pisaroni depuis quelques années, pour suppléer à des cordes qui seront venues à s'éteindre tout à coup par faiblesse ou fatigue de l'organe. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est qu'elle paraît s'être si bien familiarisée avec ces sons, qu'elle ne s'aperçoit plus de leur laideur; elle les caresse, elle s'y apesantit avec autant de complaisance que sur ses admirables cordes graves: tandis qu'elle devrait au contraire mettre tout son art, toute son attention à les éviter, et pour ainsi dire à sauter par-dessus à pieds joints. Une mélodie, quel qu'en soit le dessin, peut toujours se renverser; il y a toujours moyen de transporter au grave quelques unes des notes qui sont à l'aigu, sans altérer le sens de la phrase: pourquoi donc madame Pisaroni n'use-t-elle pas plus souvent de ce moyen? Chose bizarre! elle ajoute à tous moments des ornements aux phrases écrites le plus simplement; elle va même quelquefois jusqu'à les surcharger de broderies hors-d'œuvre; et quand elle rencontre un trait qui la gêne, qui demande plus d'agilité et de respiration qu'elle n'en a maintenant, et où les défauts de sa voix doivent être plus saillants que des beautés, elle se fait un scrupule de n'y pas changer seulement une note. C'est, ce nous semble, de la conscience mal placée: pourvu que le trait qu'on substitue à celui qui est écrit soit du même caractère, qu'il ne fasse disparate ni avec l'harmonie, ni avec les phrases qui précèdent et qui suivent, le compositeur n'a rien à dire, et le public n'a qu'à y gagner. [...] || Mais [...] quelle étonnante vigueur n'a-t-elle pas déployée dans son air du second acte! Il est impossible d'attaquer d'une manière plus foudroyante ces mots: »Fato crudele« etc.; et ce qui est étonnant, c'est que cette phrase commence précisément par deux de ces notes si disgracieuses dans la voix de madame Pisaroni, *si, ut*: et pourtant elle les donne de poitrine, elle les fait sortir franches et sonores; il en est de même dans cette phrase du finale: »La mia spada e la più fida«. D'où vient donc que dans certains cas cette voix se dépouille de son timbre félon et nasillard, et paraît sortir d'un autre organo? pourquoi, si ces notes fatales sont quelquefois d'une bonne qualité, ne le sont-elles pas toujours? Il nous a semblé que cela dépendait de la différente construction des phrases dans lesquelles les notes se rencontrent. Quand Si, Ut et même Ré se trouvent au début de la phrase et doivent conduire à des sons plus graves, ils sortent franchement, on reconnaît des sons de contralto; quand au contraire les mêmes notes servent d'intermédiaire entre un son plus grave et un son plus aigu, ils sont gutturaux, nasilliards: on croit entendre un ventriloque ou une cornemuse. Il paraît que, lorsque madame Pisaroni doit prendre la voix de tête, cette voix de gorge, cette voix factice lui est indispensable comme transition»).

»Bel canto« and cultural exchange

Italian vocal techniques in London 1790–1825

Susan Rutherford

But let us grant for a moment, that the polite arts are as much upon the decline in Italy as they are getting forward in England; still you cannot deny, gentlemen, that you have not yet a school which you can yet properly call your own. You must still admit, that you are obliged to go to Italy to be taught, as it has been the case with your present best artists. You must still submit yourselves to the direction of Italian masters, whether excellent or middling.

Giuseppe Baretti (1769)¹

The diaspora of Italian singers throughout Europe during the eighteenth century is well-known.² Yet in what measure did their dissemination of vocal practices constitute a form of cultural exchange similar to that apparent in other art-forms? Simon Frith outlines music's special place in constructing cultural identity »through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives«.³ How did *bel canto* (as it would gradually become termed in the 1820s) offer an aural portrait of Italy to foreign audiences? And to what extent did it influence or conflict with other national idioms of singing? In Britain, ideas about vocal technique and national styles were formulated through critical reception, gaining more currency with the foundation of the country's first music periodical, the *Quarterly musical magazine and review*, in 1818. These debates cast some light on the subtle variations in the prescriptions for taste and aesthetics in vocal art within a historical context in which notions of an »English« (as opposed to Italian) style of singing were raised in a climate of increasing nationalism.

¹ Giuseppe Baretti, *An account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travellers with regard to that country*, 2 vols., London 1769, vol. 1, p. 273f.

² Sergio Durante, *The opera singer*, in: Opera production and its resources, ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Chicago / Ill. 1998, pp. 345–418; John Rosselli, *Italian opera singers on a European market*, in: Italian culture in northern Europe in the eighteenth century, ed. Shearer West, Cambridge 1999, pp. 159–171.

³ Simon Frith, *Music and identity*, in: Questions of cultural identity, ed. Stuart Hall, Paul Du Gay, London 1996, pp. 108–127: 124.

Cultural identity and singing techniques

By the 1790s, the dominance of Italian music in Britain had become slightly less assured, owing to the influx of a new generation of German composers – primarily Mozart and Haydn – as well as an ever-increasing veneration for Handel’s sacred works. On the opera stage, however, Italian style as the *lingua franca* persisted, regardless of the nationality of the composer. Italian opera was staged mostly in subscription seasons at the King’s Theatre and patronised by the aristocracy. Its obverse was English ballad opera (spawned in 1728 from John Gay’s satirical response to the fashion for Italian opera, *The beggar’s opera*), enjoyed by a larger and more socially diverse audience in Drury Lane and other theatres. Yet these apparently different genres intersected. As Lorenzo Da Ponte’s memoirs reveal, Italian composers adapted their style in certain ways to cater for the taste and expectations of their London audiences; while English ballad opera, despite owing its existence to anti-Italian sentiment, drew on Italian operatic sources via the use of melodies and arias, theatrical and stage effects, and even (on occasion) the same singers.⁴

Such exchanges between Italian and English opera fit well with our modern understanding of cultural identity as a complex, unstable historicised process subject to fragmentation and marked by intersection with multiple discourses.⁵ Commentators of earlier epochs nonetheless had rather blunter perceptions of national identity. Joseph Luzzi enumerates the characteristics ascribed by northern Europeans (Goethe, de Staél, Shelley and Byron, among others) to Italy during this period: culture and heritage; effeminacy and female independence; violence and passion; and a lawless, even ungovernable, society.⁶ Above all, Italy functioned as a »collective sepulchre« in the northern European imagination,⁷ a land in which the splendours of the past now lay in ruins and decay.⁸ The British reception of Italian opera and its protagonists both reflected and challenged such simplified assumptions about Italy. On one hand, the castrati were frequently perceived as exemplars of Italian decadence. A review of Tarchi’s *Virginia* (set in ancient Rome) in London in 1786, for example, remarked drily that this »wretched« opera presented a moral lesson by showing »the degeneracy of human nature« given the comparison between »the old virtuous hardy Romans, with the squeaking [sic] and effeminate successors who

⁴ Berta Joncus, *Handel at Drury Lane: ballad opera and the production of Kitty Clive*, in: Journal of the Royal Musical Association 131 (2006), pp. 179–226.

⁵ Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis / Minn. 1996, pp. 13–15; Stuart Hall, *Who needs »Identity»?*, in: Questions of cultural identity (see note 3), pp. 1–18: 4.

⁶ Joseph Luzzi, *Italy without Italians: literary origins of a romantic myth*, in: MLN: Modern language notes 117, no. 1 (January 2002), pp. 48–83: 51.

⁷ Ibid., p. 53.

⁸ See, for example, Alphonse de Lamartine’s infamous dismissal of the Italians as »poussière humaine« in: *Le Dernier Chant du pèlerinage d’Harold*, Paris³1825, Stanza XIII, p. 59.

represent them».⁹ And yet on the other hand, a sense of ›liveness‹, quite contrary to the image of Rome's ruins and Italy's supposed ›deadness‹ in literary discourse, was arguably also what Italian singers brought to the stage. In a response to Orlandi's *La dama soldato* on 4 July 1813, the *Examiner* described the »unlimited range« of Italian music: »It has in short that character which should be expected from the country of its origin, enriched at once with all the ingenious stimulants of the most exquisite sensuality, and diversified with all the freaks and tricksy conceptions of the most uncontrouled [sic] imagination«.¹⁰ It was not only the musical forms of Italian opera that inspired such comments, but its modes of singing.

Italian singers had introduced a new approach to vocal art in Britain. Charles Burney, writing in 1789, argued that at the beginning of the century singing in Britain had lacked science: all that was required was »a voice and an ear«.¹¹ In consequence, the »great and exquisite performers« (Nicolini, Senesino, and Farinelli among them) who arrived from Italy had not only made little impression on British audiences but also failed to influence »national taste«.¹² Only those few aristocrats who had the opportunity of regularly hearing such singers as well as taking lessons themselves had benefitted from their example. Even by the middle of the century, according to one Italian visitor in 1751, standards of singing among the English remained low. This unnamed critic (almost certainly Giuseppe Baretti, who published the account in his journal *Frusta letteraria* in 1764) castigated the limited musical education and »l'asprezza naturale« of the voices of English singers: »I loro trilli in terza, i loro stentati passaggi, le loro appoggiature di ferro, e i gorgheggi loro incastratissimi, sono cose da cannonate, non che da sassate«. The best professional English singers – John Beard, Susannah Cibber, Samuel Champness, and Cecilia Young – would make his readers laugh if they heard them;¹³ while the efforts of amateurs resembled nothing but the howling of wolves and the roaring of bulls. And yet, he wrote, »gl'inglesi hanno la smania di cantare e di sentir cantare, e pagano i maestri cari«; it was the height of absurdity that they then listened to Italian singers with »tanta indifferenza« and faces like masks of marble.¹⁴ In Burney's view, the most significant moment

⁹ *The Times* (8 May 1786), p.3.

¹⁰ *The Examiner*, no.288 (4 July 1813), pp. 427f.

¹¹ Charles Burney, *A general history of music: from the earliest ages to the present period*, 4 vols., London 1776–1789, vol. 4, 1789, p. 675.

¹² *Ibid.*

¹³ The tenor John Beard (c.1717 – 1791) created ten Handelian roles during the 1730s, as well as the title-roles in *Samson*, *Belshazzar*, *Judas Maccabeus* and *Jephtha* in later decades; he was also very active in English ballad opera. The bass Samuel Thomas Champness created the role of Time in Handel's *The triumph of Time and Truth* in 1757. The soprano Cecilia Young, the wife of Thomas Arne, created roles in Handel's *Ariodante* and *Acina*. Susannah Cibber (1714–1766), Arne's sister, was the most famed tragedienne of her generation in London; Handel wrote a number of oratorio roles for her contralto voice, including roles in *Messiah*, Micah in *Samson*, Lichas in *Hercules*, and David in *Saul*.

¹⁴ Giuseppe Baretti, *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, 1 July 1764, no.19, reprint Bologna 1839, vol. 2, p. 350f.

of change in this parlous state of affairs occurred when the castrato Giusto Ferdinando Tenducci created the role of Arbaces in Thomas Arne's *Artaxerxes* in 1762. This through-composed work, an English adaptation of a libretto by Metastasio, was Arne's attempt to compose in the manner of an Italian *opera seria* and thus combine national styles. Its lasting success in the English opera circuit introduced a new audience to Italianate vocal art. Tenducci's performance in particular »had a rapid effect upon the public taste, and stimulated to imitation all that were possessed of good ears and flexible voices«. Thus a »revolution« in taste was effected.¹⁵

As Burney makes plain, ideas of Italian vocal technique were disseminated through both performance and teaching. For much of the eighteenth century, British singers learnt their craft from resident Italians.¹⁶ The castrato Pier Francesco Tosi (c. 1653 – 1732) first arrived in London in 1692, giving concerts and lessons, and returned to Britain for extended visits up until 1727. His *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), one of the first and most influential treatises on singing, was dedicated to his English patron, the Earl of Peterborough. Published in English translation in 1743, it provided a glimpse into the secrets of Italian vocal art. Its role in developing ideas of singing in Britain can be seen in Anselm Bayly's *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance* (1771).¹⁷ As sub-dean of the Chapel Royal, Bayly had designed his treatise for the use of the »sacred singer«, but advertised from his very first chapter his reliance on Tosi as the fundamental source of vocal science.¹⁸ Bayly's work was a rare English exception to the plethora of manuals by Italian teachers that would increasingly flood the market.¹⁹ By the 1790s, the key teachers of the period included Domenico Corri, Giacomo Gotifredo Ferrari, and Gesualdo Lanza. Most prominent of them all, however, was the castrato and composer Venanzio Rauzzini (1746–1810). After a career in Italy, Vienna and Munich, he had settled in England in 1774, where he taught most of the major English and Irish stars of the period.

Where Rauzzini differed from some of his contemporaries was in his active encouragement for British singers to abandon their island shores and study abroad. One of his earliest pupils was the soprano Anna Storace (1765–1817), the daughter of an Italian double-bassist and younger sister of the composer Stephen Storace.

15 Burney, *A general history of music* (see note 11), vol. 4, p. 676.

16 Pier Francesco Tosi, *Observations on the florid song or Sentiments on the ancient and modern singers*, translated by John Ernest Galliard, London 1743, pp. xi–xii. On Tosi, see John Rosselli, *Singers of Italian opera: a history of a profession*, Cambridge 1992, pp. 103–106.

17 Anselm Bayly, *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance*, London 1771.

18 Ibid., p. 1f.

19 See, for example, Giusto Ferdinando Tenducci, *Instructions of Mr Tenducci to his scholars* (1782), Giuseppe Aprile, *The modern Italian method of singing* (1791), Venanzio Rauzzini, *Twelve solfeggi or Exercises for the voice to be vocalized* (1808), Domenico Corri, *The singer's preceptor or Corri's treatise on vocal music*, 2 vols. (1810), Gesualdo Lanza, *The elements of singing* (1813), Giacomo Gotifredo Ferrari, *A concise treatise on Italian singing* (1818), among others.

Rauzzini guided her vocal development from child performer to adolescent, before sending her out to Italy for further training. After her debut in Florence in 1779, Storace sang in various Italian theatres before being contracted for Vienna in 1783, where she created the role of Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro* in 1786 – alongside another pupil of Rauzzini, the Irish tenor Michael Kelly (1762–1826) as Don Basilio. Initially taught by Giuseppe Passerini and Niccolò Peretti in Dublin, Kelly was later advised by Rauzzini that if he wished to truly develop his abilities, only a period in Italy would suffice.²⁰ Kelly accordingly arrived in Naples in 1779 to study with Fenaroli and Aprile, before appearing at the Teatro Nuovo, Florence in 1781. He was, he later claimed, the »first British male singer, who had ever sung in Italy, or indeed on the continent«.²¹ He returned to London with Storace in 1787.

Two other English singers – Elizabeth Billington and John Braham – also acquired substantial Italian experience. Billington made her London debut in 1786, and enjoyed a highly successful career until 1792, when publication of her supposed memoirs (a scurrilous volume accusing Billington of incest and adultery) drove her to seek refuge in the theatres of Italy and France.²² She only returned to London in 1801: critics applauded her notable vocal development.²³ Billington was a credible rival to the reigning stars of the Italian opera until her retirement in 1806 (although she remained active on the concert platform for a number of years). She was frequently partnered on stage by the tenor John Braham, yet another pupil of Rauzzini. Braham's well-received debut in Storace's *Mahmoud* in London in 1797 drew hopes from the press that his arrival would mark the end of the »degrading and disgusting« castrati.²⁴ Yet he too left for Italy a year later, accompanied by Nancy Storace (with whom he had a relationship until 1812), singing in Genoa and Milan with Billington. On his return to London in 1801, he quickly established a reputation as Britain's first tenor and continued to sing professionally up until the 1840s. This quartet of singers were thus among the first to appear in London as having trained abroad and therefore able to work competitively alongside Italian artists.²⁵ Moreover, their professional lives were governed by the need to work effectively in two national styles of music – Italian opera and English ballad opera.

20 New Grove wrongly identifies this figure as Matteo Rauzzini, brother of Venanzio. But Kelly's memoirs make it plain that it was Venanzio who was the architect of his Italian expedition. See Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly*, New York 1826, p. 274f. On his earlier lessons, see pp. 18–22.

21 Ibid., p. 78. The first British female singer to perform professionally in Italy was Cecilia Davies.

22 James Ridgeway, *Memoirs of Mrs Billington from her birth*, London 1792.

23 *Theatre Covent-Garden*, in: Times (5 October 1801), p. 2.

24 Cited in: Theodore Fenner, *Opera in London: views of the press 1785–1830*, Carbondale / Ill. 1994, p. 168f.

25 For example, an anecdote about Giacomo Davide declaring that Braham was the best tenor in Italy after himself was printed in *Public characters 1803–1804*, London 1804, p. 380. And yet all four singers were, to a certain extent, slightly distant from ideas of »Englishness«. Storace and Billington were both from mixed parentage – Italian and German respectively; Kelly was Irish; Braham stemmed from Portuguese Jewish heritage.

The successes of this new generation of singers abroad emboldened confidence in the idea that British artists could demonstrate equal prowess to their foreign counterparts. That confidence was also framed by developing ideas of cultural identity and changing attitudes to patriotism in Britain, as explained by Linda Colley. In the eighteenth century, the English nobility had involved themselves in the »aping and acquiring of what was foreign« – not from a lack of confidence in their own national identity, but because it afforded the means of declaring their own »social, cultural and economic superiority«.²⁶ (The singing teacher Giacomo Ferrari relates one pertinent example: arriving in London in 1792, he was given an introduction to the Duke of Queensberry, hoping this would enable him to acquire pupils. The Duke, however, promptly insisted that Ferrari accompany the Duke's own singing in a somewhat bizarre performance, and then offered to give Ferrari lessons himself, claiming that he had been responsible for the successes of singers such as Luigi Sapiro. Ferrari carefully declined, pointing out that he had come to London to teach and compose, not to study.)²⁷ However, in the wake of the increased xenophobia that arose in the 1790s owing to the French revolution and the Napoleonic wars, such attitudes among the aristocracy became problematic. The press increasingly denoted »patrician cosmopolitanism« as »cultural treason«. By the Battle of Waterloo in 1815, the nobility were therefore »encouraged to seek out new forms of cultural expression that were unquestionably British«.²⁸ This greater emphasis on nationalism also surfaced in changing approaches to vocal techniques.

An »English school of singing«

Until the early nineteenth century, criticism of Italian opera in the British press was mainly limited to occasional items of news in the daily papers with laconic summaries of the merits (or otherwise) of the singers, or vague judgements on a particular work. Nonetheless, some tropes recur: Italian singers were frequently criticised for poor intonation,²⁹ and their supposed manners on stage (»haughtiness« being something often noted in female singers).³⁰ The arrival of the *Examiner* in 1808 brought

26 Linda Colley, *Britons: forging the nation 1707–1837*, New Haven ³2009, p. 166.

27 Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti*, 2 vols., London 1830, vol. 2, p. 53f.

28 Colley, *Britons* (see note 26), p. 167.

29 See, for example, a review of Caravitas' *La Climene* in the *Examiner* on 5 May 1811, where the singers (including Catalani and De Giovanni) were criticised for poor intonation: »In this respect the Italian singers are unaccountably deficient, and seem not to be blest with such good ears as our countrymen; for out of the number at present in London, I do not remember one who does not sing either too flat or too sharp, and by that means mar the nicest points of the music they endeavour to perform. Bad as the musical taste is at present, such discordant sounds as are now to be heard at the Opera-house would not be tolerated throughout one song on an English stage«.

30 On 3 February 1811, Angelica Catalani received an excoriating review in the *Examiner* for her performance as Roxalana in *Le tre sultane*, criticised for her »haughtiness and assumed gravity«, and

more extensive consideration of Italian opera, in the reviews of Henry Robertson, Thomas Barnes and finally Leigh Hunt. There, however, the emphasis lay primarily on the nature of the works, and the place of Italian opera on the London stage.³¹

A different approach was adopted by Britain's first music periodical, the *Quarterly musical magazine and review*, founded in 1818 by Richard Bacon (1776–1844). His opening edition claimed that English style, heavily adulterated by the influence of other national schools, was on the edge of extinction. The »modern Mosaic of English-Italian-German compositions« had led to an »intermixture [that] being a compound of all styles, is of all the most alloyed, dull, and deteriorated«.³² In a mission to wrest English music from this fate, Bacon returned frequently to the topic over the next ten years, invariably attempting to balance his appreciation of foreign art with his patriotic sentiments. A sincere and passionate admirer of Italian opera, he wanted to make it more accessible to a much broader, socially inclusive audience, who he claimed would find within it »new and penetrating sensations«.³³ At the same time, Bacon also sought to establish an operatic tradition founded on »our own habits of thoughts and feeling, our own manner of expressing sentiment and passion«, and which therefore »might justly lay claim, not only to something like originality, but to be proper to ourselves; in a word, to be *national*«.³⁴ English ballad opera, a »jargon of speaking and singing that depresses all sensibility [...] fails to elevate the mind [and] chill[s] the soul«, offered little hope as a model,³⁵ however, English prowess in sacred music (he regarded the oratorio as »almost indigenous«) demonstrated what might be achieved.³⁶ Although such ideas were not entirely new, Bacon was unusual in his emphasis on charting a relationship between cultural identity and vocal technique.

A keen amateur singer himself, Bacon gave particular attention in the journal not simply to reviews of sung performance but to ideas of vocal production and affect.³⁷ His aim was largely pedagogical, claiming that the English had »much to unlearn as well as to learn« in order to appreciate the beauties of Italian singing.³⁸ In an echo of the moves to create a Royal Academy of Arts in 1768, Bacon's ultimate ambition was to establish an »English school of singing« that aspired to the conditions of »art« and combined the best of Italian and English styles. The first number

the »conceit and consciousness of superiority which she betrayed throughout«.

³¹ See, for example, Fenner, *Opera in London* (see note 24).

³² *Plan of the work*, in: *Quarterly musical magazine and review* (QMMR) 1 / no.1 (January 1818), pp. 1–10: 8.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Miss Paton*, in: QMMR 5 / no.18 (April 1823), pp. 191–197: 191.

³⁵ *Miss Stephens*, in: QMMR 3 / no.9 (January 1821), pp. 58–64: 61.

³⁶ *Preliminary remarks on bass singing*, in: QMMR 1 / no.3 (July 1818), pp. 315–325: 321.

³⁷ Some of the articles would later be reproduced in the form of a book, *The elements of vocal science, being a philosophical enquiry into some of the principles of singing*, in 1824. Bacon published two other books on singing: *The grace book or Guide to the science and practice of vocal ornament*, London c.1821 and *The art of improving the voice and ear*, London c.1825.

³⁸ *Mr Lacy*, in: QMMR 1 / no.3 (July 1818), pp. 333–340: 338.

of Bacon's journal accordingly laid out the necessary criteria for vocal criticism (»intonation, conception, tone, elocution, science, execution«), followed by a detailed examination of four tenors who had »formed public taste over the past decades«:³⁹ Charles Incledon, Samuel Harrison, John Graham and Thomas Vaughan. Over the subsequent two numbers, Bacon similarly considered three sopranos (Gertrud Mara, Elizabeth Billington and Angelica Catalani) and two basses (James Bartleman and William Lacy).

Bacon's analyses mostly centred on identifying each singer's relation to national idioms. Incledon and Harrison were both defined as belonging predominantly to English style, albeit one that demonstrated two distinct facets. Incledon, described as a singer who relied primarily on instinct (although we know that he too was a pupil of Rauzzini),⁴⁰ had made his name primarily in English ballad opera, revealing a powerful voice of extensive range and possessed of a »rich, sweet, and brilliant« falsetto. Bacon's portrait of him was unabashedly nationalistic: »He had a bold and manly manner of singing, mixed however with considerable feeling, that went to the hearts of his countrymen. He sung like a true Englishman. He had all the courage and the confidence of nature and his country«. There was an obvious populist rusticity in Incledon's approach: his diction was often »coarse, thick and vulgar«, but he had »a fire in his manner that never failed to animate and raise the spirits of his hearers«.⁴¹

Harrison was a singer of different ilk. A chorister for many years at the Chapel Royal, his voice had limited range and volume but a tone that was »enchantingly rich, sweet even to lusciousness, and as brilliant as the finest falsette [sic]«. In one respect, his technique suggests Italian influence of *messa di voce*: »He breathed his notes with so gradual a sweep, they swelled and died away so deliciously«. Harrison's diction, unlike that of Incledon, was »easy, natural, and polished«. Yet although there was »no lack of suavity or grace«, there was also »no fire«: »the form was perfect, but it was lifeless – the spark from heaven was wanting«.⁴² In short, Harrison exemplified the »chaste style«: an English idiom that drew on simplicity, purity, and grandeur, and was associated primarily with sacred music.⁴³

Incledon and Harrison therefore demonstrated contrasting qualities: the one, vigorous, hearty, candid; the other more redolent of restrained elegance and piety. In what sense then were both adherents to »English« style? Both fitted stereotypes of

39 *First lines of vocal criticism*, in: QMMR 1 / no.1 (January 1818), pp. 72–78: 73, 75f.

40 *The monthly mirror* (September 1801), p. 150.

41 *Mr Incledon*, in: QMMR 1 / no.1 (January 1818), pp. 78–80: 78–80.

42 *Mr Harrison*, in: QMMR 1 / no.1 (January 1818), pp. 81–85: 81f., 84f.

43 Michael Kelly claimed that Harrison's singing »breathed pure religion«, and that no priest could have instilled his listeners »with a more perfect sense of duty« than Harrison's »melodious tones and chaste style«. Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly* (see note 20), p. 198. On »chaste style«, see also Robert Toft, *Heart to heart: expressive singing in England, 1780–1830*, Oxford 2000.

English manners: the bluff figure of John Bull (Incledon),⁴⁴ and the much-vaunted quality of English reserve (Harrison). And both characteristics were also associated with the two central strands of ›English‹ music: ballad opera and oratorio. In terms of vocal technique, however, the singers' area of commonality (at least from Bacon's description) was relatively narrow: an emphasis on simplicity and reduced ornamentation. Indeed, from these two examples it would seem that English style was predominantly defined by the nationality of the singer, a personal demeanour that accorded with national stereotypes, adherence to the conventions of specific repertoires ascribed to national traditions, and singing in the English language.

Further clarification was offered by Bacon's subsequent discussion of the bass James Bartleman in the July issue, where he concentrated on national differences in method and tone. Italian singers possessed a »clear, distinct, and precise method that is always certain in its effect«, illustrated by the fact that »all Italian singers send forth their tone alike«; conversely, »no two English singers produce the tone alike, nor indeed hardly any two notes of the scale«.⁴⁵ Only those who had trained with Italian tutors »come nearest to pure tone« – defined by Bacon as »unmixed *voce di petto*«, and thus presumably meaning a free, open and resonant vocal sound. Italian tone was hence superior in its capacity to express subtle gradations of sentiment: »Who has ever heard such fine expression as they contrive to impart to their passages, whether of joy, or grief, of rage, or tenderness?« Bartleman, as a stalwart exponent of the English school, failed to exhibit such abilities. In order to achieve a uniform roundness throughout his range, he modified his vowel sounds, thus mangling his English diction; he also opened his mouth in a lugubrious fashion (»the reverse of the Italian *bocca ridente*«), which was probably partly responsible for his poor Italian pronunciation. Moreover, Bartleman was unable to blend his voice effectively with others, his divisions were »too *staccato* and mechanical«, and his ornamentation too plain.⁴⁶

Bacon accounted for such differences in style by elaborating in 1821 on the role spoken language played in developing national characteristics in vocal performance. In both speech and singing, he claimed, the »Italians are rapid and vehement, indulging in great inflexions and transitions«, as opposed to the »gravity of English discourse«. The English concept of »chaste singing« was therefore the »freedom from those marked and rapid transitions, those vehement and sudden expressions, those stops and breaks, those vivid and glowing effects of the imagination to be heard in

44 John Bull was a fictitious character created by John Arbuthnot in his political allegory of 1712 (*The history of John Bull*); described as »an honest plain-dealing Fellow, Cholerick, Bold, and of very unconstant Temper«, John Bull became perceived as the archetype of English masculinity and was much used by caricaturists in the late eighteenth and early nineteenth centuries. See also Tamara L. Hunt, *Defining John Bull: political caricature and national identity in late Georgian England*, Aldershot 2003.

45 *Mr Bartleman*, in: QMMR 1 / no.3 (July 1818), pp. 325–333: 329.

46 *Ibid.*, pp. 325–333: 333.

the conversations of the Italians when compared with those of the English nation».⁴⁷ This greater expressivity of Italian singers was often remarked upon (and sometimes disputed) in the press, and acquired especial relevance to issues of gender.

British female singers of the period were generally considered as much less expressive – both physically and vocally – than their Italian counterparts. In 1813, the *Examiner* admired the contralto Camilla Barberi Ferlendis' lively characterisation, and argued that even the best English actors such as Charles Kemble and William Barrymore would do well to learn more fluid and varied gestural practices from Italian opera singers.⁴⁸ Ten years later, the soprano Giuseppina Ronzi De Begnis was praised in the *Quarterly musical magazine* for the way in which »her features and even her slightest movements present a complete index, graduating and determining the feeling by which she is influenced and excited«.⁴⁹ In contrast, Bacon contended that English women singers were marked by »the constraint or coldness of their manner. In this, indeed, our singers are truly national – their reserve accords with English notions of feminine manners«. While noting that this trait was »perhaps one of the great conservators of our morals and our happiness«, Bacon nonetheless claimed that English singers could afford to be more expressive without imperilling their sense of decorum. Catalani, he argued, although »the most ardent of human beings«, had also provided a model of »great excellence as a wife and mother«.⁵⁰ One wonders if English female singers were rather more constrained by fear of the fate of Billington, who despite her enshrining as St. Cecilia in a portrait by Joshua Reynolds, had been driven out of her country by the backlash of fabricated scandal. Moreover, the recent denigration of feminism and women in public life might also have played its part in encouraging certain modes of female behaviour onstage.⁵¹

Against these examples of English style, Bacon juxtaposed two singers who had both trained first with Rauzzini (the »best singing teacher«)⁵² and then in Italy: John Braham and William Lacy. Bacon claimed that it was no exaggeration to say that Braham was »gifted with the most extraordinary genius and aptitude« for singing. The power, compass and »astonishing flexibility« of his tenor voice was partnered by his technical knowledge and a »bold and vivid« imagination, while his rich variety of tonal colouring (ranging from the »heart-rending pathos [of] shuddering tremulous tones« that approximated »the actual expression of the most natural grief« to the »loud, ear-piercing, animated sounds with which he invests a call to glory«)

47 *Elements of vocal science*, in: QMMR 3 / no.9 (January 1821), pp. 24–34: 27f.

48 *The examiner* (4 July 1813), no.288, pp. 427 f. Kemble »generally keeps his arms folded«, while Barrymore places one hand continually on his hip; in contrast, the »varieties« of Catalani's gestures »almost equal the countless changes of her tones and looks«.

49 *Miss Paton* (see note 34), p. 192.

50 *Ibid.*

51 Anna Clark, *1798 as the defeat of feminism: women, patriotism and politics*, in: These fissured Isles: Ireland, Scotland and the making of modern Britain 1798–1848, ed. Terry Brotherstone, Anna Clark, Kevin Whelan, Edinburgh 2005, pp. 85–104: 97–102.

52 *Mr Bartleman* (see note 45), p. 329.

never disturbed his »perfect« intonation.⁵³ Braham's technical proficiency was similarly evident in the manner in which he imperceptibly negotiated the change from natural voice to falsetto, his retention of the integrity of the vowel in florid singing, and his flawless execution of scalar passages: »He flies through the whole compass of his voice with the smoothness and speed of light«.⁵⁴ Moreover, he moved from one national style to the other with ease: »Mr Braham at the opera, or in an Italian scena, is a totally different man from Mr Braham at Covent Garden, or in the orchestra of an oratorio or a concert«.⁵⁵ Yet his Italianate style obtruded unfavourably at times. Most importantly, the tenor was »very apt to quit notes in an abrupt and unfinished state by sudden stops and instant terminations of word and of the tone, which are most disgusting to the ear«. He had become, Bacon considered, »too much deadened to the revulsion of feeling produced by violence«. This excessive vehemence (Braham »surprises rather than pleases) marked all aspects of his singing.⁵⁶ It was a quality that won him the applause of the multitude, but not, Bacon opined, the appreciation of the aristocracy and *cognoscenti*.

Much more to Bacon's taste was William Lacy. His training in Italy had furnished him with a »strictly Italian« tone: flexible, consistent in quality throughout his range, and highly expressive. Possessing excellent Italian language skills, he nonetheless »sings English like an Englishman«, with an even more »pure, chaste, and polished« expression than Bartleman.⁵⁷ While Bacon had initially identified tone and feeling as the essential sites of difference in Italian and English style, his discussion of Lacy introduced a third factor: *portamento*. It was this quality, he contended, »to which English ears are least accustomed and learn to bear the latest«.⁵⁸ He returned more forcefully to the topic in 1823, in a review of the soprano Violante Camporese, then appearing at the King's Theatre:

Among the Italian modes of expression, which depend upon the combination of what may be called idiomatic notions with peculiar technical means – the method of *carrying* the voice from one to another, particularly on distant intervals, must immediately arrest attention. They use it to convey tenderness or pathos, and it comes upon ears accustomed to Italian taste with singular beauty and effect. They execute this ornament *sotto voce*, and with great delicacy. But it is certainly proper to themselves, certainly national. Genuine English style unquestionably reject this grace. To English ears it sounds too effeminately – too like the drawl of affectation, and indeed unless done with excessive precision and delicacy, and unless applied with consummate skill and taste, it has such an effect. If in the least degree too loud, it deforms and reduces the passion and the passage it is intended to elevate and adorn.⁵⁹

⁵³ *Mr Braham*, in: QMMR 1 / no.1 (January 1818), pp. 86–95: 86–88.

⁵⁴ Ibid., p. 93.

⁵⁵ Ibid., p. 90.

⁵⁶ Ibid., p. 92.

⁵⁷ *Mr Lacy* (see note 38), pp. 336f.

⁵⁸ Ibid., p. 338.

⁵⁹ *Madame Camporese*, in: QMMR 3 / no.12 (October 1821), pp. 457–469: 458f.

Bacon's distaste for *portamento* differs noticeably from Bayly, who had emphasised the use of »gliding« and the »slur« over even quite large intervals as cornerstones of good technique – it was an idea, he wrote, »borrowed from the silent flowing of water«.⁶⁰ And yet Bayly's advice about inserting an »h« into words in order to give emphasis (leading to pronunciation such as »throuble« and »shorrows« – an effect Bayly designated as »aspiration«, or a »gentle sigh«) surely would have disturbed that tonal flow.⁶¹ Given the importance of *portamento* in the development of legato singing in *bel canto* technique (Corri described it as »the perfection of vocal music«),⁶² these comments point to a significant schism in national styles.

In sum, Bacon emphasised that English style needed to learn from *bel canto* in terms of quality of tone and nuanced expression, but that it should reject too much emotional vehemence and the overuse of *portamento*. The possible results of such an approach were already evident in Lacy's performances: »Nothing can be more marked and more distinct than the elementary parts of Mr Lacy's singing English and Italian, yet each is chastened and refined by the other«.⁶³ Here, it seems, Bacon's ideal of a merged technique in which both national styles were enhanced through contact with the other was finally realised.

Bacon's ideas resurfaced in other press reports of the period, provoking both agreement and dispute. In 1824, for example, the London *Literary gazette* dismissed his ambitions for an »English school of singing« owing to the sheer lack of national talent: there were only »half a dozen first rate singers« in the country, with about the same number of »tolerable second rates«, while »our chorusses are almost beneath contempt« – hardly the resources, the critic wrote, to stage even one opera, let alone an entire season.⁶⁴ That situation was ascribed to the paucity of training institutions: Britain's very first conservatoire, the Royal Academy of Music, had been founded only two years previously in 1822. Yet even with increased training opportunities, Britain produced few singers in the following decades who could attract the international acclaim achieved by Storace, Kelly, Billington and Braham. Lacy's career was cut short by ill-health; the promise of his early years remained unfulfilled. The few later exceptions included Adelaide Kemble (1814–1879), who studied with Braham and later Giuditta Pasta in Italy, and then sang at La Fenice and the Teatro San Carlo; and Clara Novello (1818–1908), who studied in both Paris and Milan, and sang in the first Italian performance of Rossini's *Stabat mater*.

And what did Italians think of those earlier British exponents of Italianate singing? Less than a year after her appearance in *Le nozze di Figaro* in 1786, Anna Storace was singing at the King's Theatre in London. Her re-entry to the country of her birth was not without its problems. In a letter to the British ambassador in Vienna

60 Bayly, *A practical treatise on singing* (see note 17), p. 44.

61 Ibid., p. 49.

62 Corri, *The singer's preceptor* (see note 19), London 1810, vol. 1, p. 3.

63 *Mr Lacy* (see note 38), p. 338.

64 *The literary gazette* (18 December 1824), no. 413, p. 803f.

on 3 July that year, her brother wrote that despite her success, Storace had experienced »great opposition from the Italians, who consider it as an infringement on their rights that any person should be able to sing that was not born in Italy«.⁶⁵ Clearly, her mixed parentage and extensive experience in Italian theatres did not permit her to be included into this circle. Fears that English singers trained in Italian techniques might lead to a decrease of employment opportunities were not without justification, however. Bacon commented on how effectively Lacy and his wife had popularised duets from Italian comic opera because audiences preferred listening to their compatriots rather than foreign singers: »We have a sort of vague impression that we are less removed from native habits, that we are more at home, more at ease«.⁶⁶ Other factors also influenced the responses of some Italians to such appropriation of their own cultural traditions, as exemplified by Giuseppe Antonio Bridi. A highly accomplished amateur tenor and a friend of Mozart, he had sung the title-role of the first performance of *Idomeneo* in Vienna in 1786.⁶⁷ In 1827, he published his *Brevi notizie intorno ad alcuni piu celebri compositori di musica: cenni sullo stato presente del canto italiano*, in which he took foreign singers to task:

Una Bilington [sic], una Mara, una Danzi,⁶⁸ una Campi,⁶⁹ il tenore Braham, e simili hanno principiato a portare in Italia un cattivo genere di canto, piano di difficoltà, di flautini cavati da una diffettosa voce di testa, con una rapidissima agilità, e con iscale di semi-tuoni replicate senza fine, e senza proposito, che destando la meraviglia nei profani non li lasciava considerare quanto danno per questo modo sentisse la vera musica, poiché per lui era negligentata intieramente l'espressione, il portamento, e la parola, la quale male pronunziata non facea né meno discernere in quale lingua si cantasse, non movendo per tal modo i cantori né la mente né il cuore, conseguenza di avere snervata la voce di petto, che piu non potea sostenere il bel cantabile in grande, e bene spianato, e quindi né manco era in istato di vibrare, di marcare, di dar fuori la voce con energia, (quello che i maestri di canto dicono *spongere*) e con maestà.⁷⁰

Worse still, Bridi continued, this new style with all its faults (lack of *portamento*, insufficiently open vowels, too much emphasis on the upper register and reduced expressivity) had attracted first applause for its novelty and then many imitators, destroying the »bel canto naturale« that had until then rightly dominated vocal art.

Were Bridi's opinions justified? Most Italian commentators on the ›decadenza‹ of singing in this period tended to cite changes in teaching and repertoire as deter-

65 Cited in: Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London, 1660–1800*, vol. 14: *Siddons to Thynne*, Carbondale / Ill. 1991, p. 297.

66 *Preliminary remarks on bass singing* (see note 36), p. 323.

67 A concert performance at the theatre of the Auersperg Palace on 13 March 1786; see Julian Rushton, *W.A. Mozart: Idomeneo*, Cambridge 1993, p. 45.

68 Probably the German soprano Margarethe Marchand Danzi (1768–1800).

69 The Polish coloratura soprano Antonia Miklaszewicz Campi (1773–1822); she married the Italian *buffo* Gaetano Campi in 1792.

70 Giuseppe Antonio Bridi, *Brevi notizie intorno ad alcuni piu celebri compositori di musica: cenni sullo stato presente del canto italiano*, Rovereto 1827, p. 54f.

mining factors, not foreign influence.⁷¹ Nonetheless, Bridi perhaps had a point about adjustments to vocal technique in the throats of the growing number of non-Italian singers. A lack of sufficiently nuanced language skills undoubtedly diminished the subtleties that could be found between music and word by native Italian singers. Moreover, when singers of any nationality sang in Italian to non-Italian audiences, the means for rousing spectators had to be found outside finely-shaded distinctions of verbal meaning – leading to a greater emphasis on vocal acrobatics and display. Given the mobility in the marketplace at the beginning of the nineteenth century, traits acquired by itinerant Italian artists abroad as well as the influx of foreign singers could well have led to some imitation of these practices in Italian-based singers. In 1836, the *Rivista teatrale* (in a review of foreign singers in Donizetti's *Torquato Tasso* at the Teatro Valle in Rome) argued that while the ideal of »una musica mondiale« embracing all nationalities was surely valid, there should only be one method of singing: not one that was »abbaruffato, complicato e meccanico atto soltanto a sollecitare gli orecchi«, but rather »affettuoso, espressivo, toccante, tremendo ancor qualche volta, ma pur sempre dolce e delicato« – in other words, *bel canto*. Italian style should thus be the ›universal‹ style.⁷² Yet the door that had opened the way for Italy's dissemination of its culture in earlier periods now swung in the opposite direction. Far from being expressive wholly of Italian cultural identity, *bel canto* was evolving – for better or for worse – into a pan-European phenomenon, in which national styles had begun to coalesce.

71 See, for example, Andrea Maier, *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, Padua 1821, p. 161 f.

72 *Rivista teatrale* 3, no. 15 (20 June 1836), pp. 8–11.

**Wandel und Kontinuität in der
italienischen Musik der 1940er-Jahre**

**Cambiamento e continuità nella
musica italiana degli anni Quaranta**

Italienische Musik in den 1940er-Jahren

Christoph Flamm

Die 1940er-Jahre bilden in der italienischen Geschichte einen alles andere als kontinuierlichen Zeitraum. Das ist wenig verwunderlich im Hinblick auf die politischen Vorgänge dieses Jahrzehntes, das vom Eintritt der faschistischen Achsenmacht in den Zweiten Weltkrieg an der Seite Nazideutschlands bis zum Nordatlantischen Pakt reicht, also bis zur Integration Italiens in neue militärische und bald auch ökonomische Bündnisse. Wie kaum ein anderes Jahrzehnt sind die 1940er-Jahre perforiert von historischen Zäsuren größter Tragweite – nicht nur in Italien. Zweiter Weltkrieg, Shoah und Hiroshima haben tiefste Spuren im menschlichen Bewusstsein und in der menschlichen Kultur insgesamt hinterlassen, also auch in der Musikkultur. Die jüngste und aufsehenerregendste Musikgeschichte unserer Zeit, die *Oxford history of western music* von Richard Taruskin, teilt das 20. Jahrhundert dementsprechend im Jahr 1945 in zwei Bände: Die erste Hälfte mündet in den Diktaturen Mussolinis, Hitlers und Stalins, die zweite Hälfte wird mit dem emblematischen Foto eines Atompilzes eröffnet.¹

Diese allgemeine Wahrnehmung einer im wahrsten Sinne brutalen Diskontinuität ist oftmals in der Metapher der »Stunde Null« beziehungsweise, in italienischer Diktion, des »Anno zero« geronnen: Sinnbilder für völligen Zusammenbruch und radikalen Neuanfang. Und doch scheint es mit Blick auf Italien unmöglich, den chronologisch und geographisch zersplitterten Wandel – von der Desintegration des mussolinischen »Impero« über die in Etappen verlaufende deutsche Besatzung und alliierte Befreiung des Landes bis hin zur Konsolidierung der ersten demokratischen und explizit katholischen Regierungen – tatsächlich gleichsam punktförmig als einen einzigen geschichtlichen Moment zu begreifen. Verschiebt man die Perspektive und nimmt statt eines Fixpunktes (üblicherweise das Jahr 1945), der wie eine Wasserscheide das geschichtliche Kontinuum zu trennen scheint, den ganzen Zeitraum in den Blick, so stellen sich die 1940er-Jahre als eine Umbruchszeit par excellence dar: als ein Gewebe aus fortgesponnenen ebenso wie zerrissenen Fäden.

¹ Richard Taruskin, *Music in the late twentieth century*, Oxford u. a. 2010 (The Oxford history of western music 5), S. 1.

Eine solche Perspektivverschiebung muss bis zu einem gewissen Grad ein Gedankenexperiment bleiben, weil die Wucht der historischen Zäsuren zu groß ist, um sie ganz auszuklammern, und weil das rein rechnerische Isolieren exakt eines kalendarischen Dezenniums per se eine unsinnige Operation darstellt. Doch für ein Verständnis der Musikgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts wäre es sinnvoll, mit der Wahl eines solchen chronologischen Ausschnitts zumindest vorübergehend die bisher üblichen Muster der Trennung zu überwinden. »Anno zero«, »anni di ricostruzione«, »secondo dopoguerra« – all diese in der italienischen Musikgeschichtsschreibung eingebürgerten Begriffe bringen ja ausschließlich den Bruch zum Ausdruck. Dass die geschichtlichen Ereignisse dieser Zeit tatsächlich auch Auswirkungen auf die italienische Musik haben, sich auf verschiedene Weise in ihr widerspiegeln, ist eine Binsenweisheit. Doch die eigentlichen Abläufe und die Vielschichtigkeit der Vorgänge, also das diffuse Geflecht aus Kontinuität (beziehungsweise Stagnation), allmählichem Wandel und ruckhafter Veränderung auf den verschiedenen Ebenen des Musiklebens und der Musikproduktion, sind selten näher betrachtet und thematisiert worden.

Ganz selbstverständlich haben die Musikgeschichten, nicht nur diejenige von Taruskin, das übliche historische Modell adaptiert und das vergangene Jahrhundert in Primo und Secondo Novecento getrennt.² Tatsächlich scheint die Kompositionsgeschichte diese Trennung in zwei Hälften gerade im Falle Italiens nachdrücklich zu bestätigen: Der Wechsel vom dominierenden italienischen Neoklassizismus der 1930er-Jahre zur dominierenden italienischen Dodekaphonik der 1950er-Jahre ist evident und tief greifend. Die 1940er-Jahre sind dadurch tendenziell in ein historiographisches Niemandsland geraten. Es befindet sich zwischen der Musik im faschistischen Ventennio, die seit den 1980er-Jahren aufgearbeitet wurde,³ und der jungen Avantgarde um Berio, Nono und Maderna, die seit ihrem Erscheinen in Darmstadt das Interesse der Musikforschung gefunden hat. Punktuell gefüllt wurde die dazwischenliegende Lücke eigentlich nur von monographischen Darstellungen, beispielsweise zu manchen älteren Figuren wie Gian Francesco Malipiero, insbesondere aber zu den wenigen nach dem Zweiten Weltkrieg international respektierten Komponisten wie Luigi Dallapiccola und Goffredo Petrassi, deren Schaffenskurve gerade in den 1940er-Jahren Höhepunkte erreichte – einzelne Leuchttürme über einem dunkel wogenden Ozean praktisch unbekannter anderer Namen und Werke.⁴

2 So auch die von der Società Italiana di Musicologia betreute, gleichsam offizielle italienische Musikgeschichte mit ihren Bänden 10 (Guido Salvetti, *Il Novecento I*, Turin 1977, revidierte Neuauflage als *La nascita del Novecento*, ebd. 1991) und 12 (Andrea Lanza, *Il Novecento II*, Turin 1980, revidierte Neuauflage als *Il secondo Novecento*, ebd. 1993). Erinnert sei auch an die Konferenzserie »1900–2000. Un secolo di musica in Italia«, die von der *Nuova rivista musicale italiana* organisiert und in den Jahren 1999 und 2000 publiziert wurde: Durch die Aufteilung des Jahrhunderts in vier Viertel wurden die 1940er-Jahre automatisch der Vergangenheit zugeordnet, nicht der Zukunft.

3 Die grundlegende dokumentarische Aufarbeitung erfolgte durch Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984 (Contrappunti 19).

4 Auch die aufgrund ihrer fundamentalen Einsichten nach wie vor bedeutsame Darstellung

Eine aufgrund ihrer Materialfülle gleichsam lückenlose Behandlung des gesamten Zeitraums verdankt sich eigentlich nur der Mitte der 1980er-Jahre erschienenen Geschichte der italienischen Musik des Novecento von Roberto Zanetti.⁵ Er behandelt eine wahre Flut von Komponisten und Kompositionen, integriert Kapitel zu institutionellen und publizistischen Aspekten sowie zu ästhetischen Diskursen und ergänzt zudem einen dokumentarischen Anhang. Wer Informationen über die 1940er-Jahre sucht, wird bei Zanetti in großem Umfang fündig. Aber: Sie sind auf sehr charakteristische Weise zerstreut. Manche Komponisten der frühen 1940er-Jahren finden sich in Kapitel XV (»Giovani generazioni alla ribalta«) erwähnt, die Produktion der Kriegsjahre wird in Kapitel XVII behandelt (»Al tempo del secondo conflitto mondiale«), und das Ende des Jahrzehnts landet als Nachkriegszeit in Kapitel XVIII (»Il secondo dopoguerra«). Auch bei Zanetti haben also die geschichtlichen Zäsuren die Stoffverteilung wesentlich vorbestimmt. Doch über diese Markierungslien hinweg verläuft seine Darstellung der Entwicklung der Zwölftontechnik(en) in Kapitel XIX (»La dodecafonia in Italia«), da sich diese über die 1940er-Jahre insgesamt erstreckt. Und sein den mehr oder weniger ›konservativen‹ Tendenzen nach 1945 gewidmetes Kapitel XXIII (»Nel solco della tradizione«) greift nicht nur die Fäden der Produktion von Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti und Giorgio Federico Ghedini wieder auf, sondern behandelt auch eine große Menge selten betrachteter anderer Komponisten wie Bruno Bettinelli, Nino Rota, Ennio Porriño, Franco Margola, Virgilio Mortari, Guido Turchi, Valentino Bucchi und Mario Zafred – sie alle allein dadurch geeint, dass sie nicht (oder nicht in erster Linie) zu den Dodekaphonikern gezählt werden können. Gerade die beiden letztgenannten Kapitel zeigen zum einen, dass das herkömmliche, Adorno verpflichtete Geschichtsbild die Wahrnehmung von Fortschritt und Tradition in der italienischen Musik dieser Zeit praktisch ausschließlich unter dem Adorno und Darmstadt verpflichteten Aspekt der Dodekaphonie begriffen hat (wodurch etwa die Rezeption Bartóks, beispielsweise in Guido Turchis *Concerto per archi in memoriam Bartók* von 1948, so gut wie unbeachtet bleibt); sie zeigen zum anderen, dass sowohl die ›fortschrittlichen‹ als auch die ›konservativen‹ Strömungen in massiver Weise von kontinuierlichen Entwicklungslinien geprägt sind, die von den geschichtlichen Ereignissen kaum – oder nur mit einiger Verzögerung – erfasst werden. Ist das Bild vom Umbruch also eine Schimäre oder eine ideologische Konstruktion?

Erstmals konsequent infrage gestellt wurde die Vorstellung von der allumfassenden musikgeschichtlichen Zäsur durch eine von Guido Salvetti und Bianca Maria

von Jürg Stenzl (*Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990 und Laaber 1998) konzentriert sich hinsichtlich der Musik der 1940er-Jahre vorwiegend auf Dallapiccola und Petrassi, sie widmet aber darüber hinaus Malipieros 3. Symphonie (1945) analytische Gedanken sowie einige Seitenblicke dem späten Casella und den jungen Zwölftönern.

⁵ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, 3 Bde., Busto Arsizio 1985 (Musica italiana da Sant’Ambrogio a noi).

Antolini 1999 publizierte Bestandsaufnahme der italienischen Musik um 1950,⁶ deren Situation es auch mit Blick auf die unmittelbar vorangegangenen Jahre zu erklären galt. Hier zeigte sich, dass nicht nur in den Strukturen, Personen und Institutionen des Musiklebens, sondern oft auch in der Ästhetik und / oder Technik der Komponisten Kontinuitäten herrschten, die weder vom Krieg noch vom Wechsel der politischen Systeme nennenswert beeinflusst worden wären. Salvetti hat sein Resümee an anderer Stelle so formuliert: »Penso quindi [...] che sostanzialmente tra gli anni del Fascismo, gli anni della guerra e gli anni del secondo dopoguerra è veramente difficile tracciare delle linee di demarcazione troppo nette. Le ragioni della continuità sono straordinariamente forti. Si possono però rintracciare, nel nuovo clima di curiosità ed entusiasmo, le basi del nuovo.«⁷

Das von ihm angeführte Klima prägte wohl auch schon die frühen Jahre des Faschismus, also den Primo dopoguerra: »Neugier und Begeisterung« waren der Motor für einen musikalischen Aufbruch unter dem nationalistisch leuchtenden (aber international wirksamen) Stern des Neoklassizismus, durch den die italienische Musik den Anschluss an die internationale Musikszene gewann, sowohl kompositorisch als auch auf den Ebenen der Organisationen und des persönlichen Austausches. Dieses Muster scheint sich mutatis mutandis im Secondo dopoguerra wiederholt zu haben, auch jetzt wesentlich vorangetrieben von einer jungen Generation, die ihre eigene Stilistik und eigene Institutionen, Festivals und Kontakte findet. Diesmal aber herrschte nicht nur der Wunsch nach der üblichen Überwindung der Vätergeneration, sondern nach einer völligen Verdrängung der Vergangenheit, die sich mindestens durch Opportunismus schuldig gemacht hatte: Es war eine Art Schutzreflex der Nachkriegsavantgarde, der nicht auf faktischer Evidenz oder Logik beruhte (denn weder hatte eine Stigmatisierung oder Unterdrückung avantgardistischer Kompositionstechniken unter Mussolini stattgefunden noch war es zu einer Abschottung vom Ausland gekommen), sondern programmatischen Zwecken diente – ein selbst-erschaffener Mythos insbesondere der Serialisten mit dem Ergebnis der Desavouierung aller Formen von Tradition.⁸ Dabei wurde gerade in Italien das expressive Element, das Boulez an Schönberg verachtete, weiter kultiviert, besonders von Dallapiccola, der auch in dieser Hinsicht als Musterbeispiel für Traditionsfortführung statt Traditionsbruch erscheint. Die mythische Stunde Null kann daher in Bezug auf Italiens Musikkultur als demaskiert gelten, oder besser: als ein Mythos erkannt.⁹

6 Guido Salvetti, Bianca Maria Antolini (Hrsg.), *Italia millenovecentocinquanta*, Mailand 1999 (Musica nel 900 italiano 1).

7 Guido Salvetti, *Alcuni aspetti della vita musicale nel secondo dopoguerra*, in: Nuova rivista musicale italiana 34 (2000), S. 407–414: 414.

8 Vgl. Taruskin, *Music in the late twentieth century* (wie Anm. 1), Kap. 1: »Starting from scratch«, S. 1–54, insbes. S. 14–18 (»Zero hour«).

9 Vgl. auch Christoph Flamm, *Zeit des Erwachens? Italiens Musikleben vor und nach dem Zweiten Weltkrieg*, in: Volker Scherliess (Hrsg.), Stunde Null. Musik um 1945 (in Vorbereitung).

Eine kritische Aufarbeitung der italienischen Musik der 1940er-Jahre hat bereits an verschiedenen Stellen begonnen. Abgesehen von generellen historiographischen Reflexionen¹⁰ sind es vier Bereiche, in denen die Musikforschung in den letzten Jahren tätig geworden ist und die im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden, ohne dabei Vollständigkeit auch nur entfernt anzustreben.

Erstens wird die Betrachtung der wenigen bislang breiter gewürdigten Hauptprotagonisten dieser Jahre tendenziell einer Revision unterzogen. Das gilt weniger für den eigentlich noch immer zu wenig entdeckten Petrassi als insbesondere für Dallapiccola. Nachdem die semantische Interpretation seiner Werke, vor allem des *Volo di notte*, zunehmend Widersprüche aufgeworfen hatte,¹¹ stellte sich die Frage nach der politischen Bedeutung seiner Protest-Musik und nach dem Umgang mit den Selbstäußerungen des Komponisten,¹² die mit zunehmender zeitlicher Distanz immer deutlicher als Innenperspektive und Stilisierung erkennbar wurden. Das Dallapiccola-Bild ist demgemäß im Wandel. Seine *Canti di prigionia*, noch vor Kurzem emblematische und hierin fast unantastbare Sinnbilder einer »musica impegnata«, werden heute zurückhaltender gedeutet – aber nicht etwa im Sinne einer verminderten Bedeutsamkeit, sondern, wie jüngst Peter Roderick gezeigt hat, einer vielschichtigeren Bedeutung, die nach dem Willen ihres Schöpfers (und seines Publikums) chamäleonartige Wandlungen durchlief.¹³ Das ursprüngliche ›Engagement‹ dieser Musik ist dementsprechend auf abstrakterer Ebene zu suchen, eher in philosophischen als politischen Kategorien zu verorten.¹⁴ Zudem hat Guido Salvetti unter der neuen Perspektive der Kontinuitäten überraschende Gedanken zum Typus des ›engagierten‹ Komponisten als solchem angestellt: »Vi è quindi una possibile, ma contingente, convergenza tra la generazione più giovane dei ›dodecafoni‹ e le generazioni precedenti: nel nome dell'›impegno‹, come si diceva allora. Noi oggi

10 Besonders hervorzuheben sind Guido Salvettis »Avvertenze per una storia della musica nel Novecento in Italia« in seinem Beitrag *Politica, cultura, musica*, in: Italia millenovecentocinquanta (wie Anm. 6), S. 13–28; 13–18.

11 Maßgeblich befördert wurde die Diskussion durch Ben Earle, *The avant-garde artist as superman: aesthetics and politics in Dallapiccola's »Volo di notte»*, in: *Italian music during the fascist period*, hrsg. von Roberto Illiano, Turnhout 2004, S. 657–716 sowie Ders., *Dallapiccola and the politics of commitment: re-reading »Il prigioniero»*, in: *Radical musicology* 2 (2007), online-Publikation (www.radical-musicology.org.uk).

12 Vgl. Christoph Flamm, »Libera« chi? *Alcune domande sul significato dei »Canti di prigionia« di Luigi Dallapiccola*, in: *Rivista italiana di musicologia* 48–50 (2008–2010), S. 381–393.

13 Peter Roderick, *The ›Day of wrath‹ as musico-political statement in Dallapiccola's »Canti di prigionia«*, in: *Contemporary music review* 29 (2010), S. 231–249; Ders., *Rebuilding a culture: studies in Italian music after fascism, 1943–1953*, Diss. University of York 2010 (online verfügbar auf [etheses.whiterose.ac.uk/997/1/Thesis_Submission.pdf](http://theses.whiterose.ac.uk/997/1/Thesis_Submission.pdf); letzter Zugriff am 5. August 2012), S. 349.

14 Siehe dazu den Beitrag von Luca Sala in diesem Band, der eine direkte Antwort auf die 2009 ausgesprochene Einladung zu einer neuen Diskussion darstellt (Flamm, »Libera« chi?, wie Anm. 12). Der Verfasser ist Luca Sala hierfür sowie ganz besonders für die Korrektur und Präzisierung der Entstehungsdaten der *Canti di prigionia* dankbar, glaubt aber nicht, dass das grundsätzliche Problem ihrer nachträglichen Stilisierung zur ›Protest-Musik‹ davon tangiert wird.

potremmo dire meglio: della moralità di fare musica; dell’assunzione da parte del compositore del dovere di comunicare messaggi positivi alla collettività. I mezzi divergono. I fini spesso si apparentano tra loro.«¹⁵ Dass sich das jeweilige gesellschaftliche Engagement in gänzlich unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen entwickelt, ist dabei natürlich mitzudenken. Aber es wird deutlich, dass der stark politisierte Blick auf die Musikkultur vor, im und nach dem Fascismo einer vielschichtigeren Betrachtung weicht, die deswegen nicht unpolitisch ist, aber möglicherweise unparteiischer.

Zweitens richtet sich die Forschung zunehmend auch auf andere, weniger namhafte Komponisten. Dies betrifft etwa die Schülergeneration der in den 1920er- und 1930er-Jahren einflussreichsten Kompositionslehrer Respighi, Casella und Pizzetti. Jüngere Beispiele hierfür sind der dem Respighi-Schüler Lino Liviabella gewidmete Kongress von Macerata¹⁶ ebenso wie die Monographie über den nicht zuletzt wegen seiner schweren politischen Belastung gemiedenen Ennio Porrino von Myriam Quaquero.¹⁷ Es ist allerdings kaum Zufall, dass der Anstoß für solche Arbeiten meist von der Regionalmusikforschung ausgeht, und es ist auch nicht selten zu beobachten, dass der Akzent vieler Darstellungen kaum von kritischem Bewusstsein geprägt ist, sondern im Wesentlichen die Wiederentdeckung und Dokumentation anstrebt. Solche weniger berühmten Figuren sollten aber generell als lohnender Gegenstand entdeckt werden: nicht um zwangsläufig nachzuweisen, dass sie zu Unrecht vergessen worden wären, sondern um zu verstehen, auf welche Weise sie Teil des Musiklebens waren, auf welchen ästhetischen Prinzipien ihre Kompositionen beruhten, in welchem Umfang sie gespielt und gehört wurden, und von wem. Das betrifft in ähnlicher Weise das nur partielle Interesse an der älteren Komponistengeneration, das selten bis in deren Spätphase reicht: Monographien wie die von Lara Sonja Uras über Pizzetti¹⁸ und von John C.G. Waterhouse über Malipiero¹⁹ können, jedenfalls

15 Guido Salvetti, *I compositori tra »tecniche« ed »estetiche«*, in: Italia millenovecentocinquanta (wie Anm. 6), S. 259–270: 264.

16 *L’artista, la lampada e l’ombra* (Kongressbericht »Lino Liviabella e il suo tempo« Macerata 2002), hrsg. von Paolo Peretti, Carlo Lo Presti, Macerata 2007.

17 Myriam Quaquero, *Ennio Porrino*, Sassari 2010; vgl. auch den Artikel von Myriam Quaquero in diesem Band. Eine stärker kritisch distanzierte Sicht zu Porrino, die neben dem faschistischen Engagement und den antisemitischen Äußerungen des Komponisten auch seinen eher oberflächlichen Zugang zu folkloristischen Quellen und das fragwürdige Konzept der Heimat-schollen-Kunst (»strapaese«) insgesamt akzentuiert, skizziert Carlo Piccardi, *La parabola di Renzo Massarani, compositore ebreo nell’ombra del fascismo*, in: *Music and dictatorship in Europe and Latin America*, hrsg. von Roberto Illiano, Massimiliano Sala, Turnhout 2009, S. 171–331: 236f. Vgl. zu Porrino auch die Ausführungen und Dokumente bei Nicolodi, *Musica e musicisti* (wie Anm. 3), S. 262–265, 284f. und 444–446.

18 Lara Sonja Uras, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca 2003 (Hermes 4).

19 John C.G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882–1973). The life, times and music of a wayward genius*, Amsterdam 1999.

was die Betrachtung der 1940er-Jahre und des Spätwerks betrifft, weniger als Revision denn als ›Entdeckung‹ eigentlich unbekannter Themen gelten.

Drittens fließen, dem allgemeinen musikwissenschaftlichen Trend folgend, auch zunehmend Formen abseits der Hochkultur sowie Mechanismen der Musikproduktion und Rezeption mit in die Betrachtung des Zeitraums ein. In diesem Zusammenhang verdient besonders das Projekt »Musica nel 900 italiano« der Società italiana di musicologia²⁰ Erwähnung, das ganz gezielt einen systematischen Ansatz verfolgt. Auch die diese Reihe gleichsam flankierende, multimediale CD-ROM-Serie »Musiche del Novecento italiano« verdient erhöhte Aufmerksamkeit: Hier werden bekannte und weniger bekannte Werke bekannter und weniger bekannter Komponisten vorgestellt, analysiert und kontextualisiert (das Jahrzehnt 1940–1950 ist allerdings noch in Vorbereitung).²¹

Viertens und letztens lässt sich beobachten, dass die gravierenden historischen Kerben der 1940er-Jahre, stärker noch als in biographischen Darstellungen, ganz selbstverständlich überspielt werden bei der Behandlung von Forschungsthemen, etwa gattungsgeschichtlichen Studien, die sich diachron durch den Zeitraum hindurch und über ihn hinaus bewegen. Ein schönes Beispiel dafür ist die Dissertation von Anna Scalfaro,²² die sich den Vertonungen der sehr einflussreichen Übersetzungen griechischer Lyrik von Salvatore Quasimodo (*Lirici greci*, Mailand 1940) in der italienischen Musik zwischen 1940 und 1960 widmet, also einem Thema, das stark von Dallapiccola und seinem Einfluss geprägt ist, aber eben auch vernachlässigte Werke anderer Tonsetzer in den Mittelpunkt rückt, ganz unabhängig von ihrer ästhetischen Orientierung. Auch Stefan Königs rezente Darstellung der italienischen Sinfonie zwischen 1900 und 1945 beschreibt, da sie vom Wunsch nach vollständiger Erfassung aller Werke getragen wird, in ihren letzten Kapiteln das komplexe Neben- und Übereinander verschiedenster gattungsästhetischer, stilistischer und kompositionstechnischer Tendenzen in den 1940er-Jahren mitsamt ihren Voraussetzungen und Resonanzen.²³ Diese widersprüchliche Vielfalt macht dem Historiker das Erkennen oder Ziehen von klaren Grenzlinien natürlich wesentlich schwieriger – aber sie kommt der Komplexität der historischen Situation einigermaßen nahe.

Aus der synthetisierenden Kombination dieser hier nur schematisch und ausschnitthaft benannten Neuansätze wird, wenn kein vollständig gewandeltes, so doch mit Sicherheit präziseres und differenzierteres Bild von der italienischen Musik der

20 *Italia millenovecentocinquanta* (wie Anm. 6); Guido Salvetti, Maria Grazia Sità (Hrsg.), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Mailand 2003 (Musica nel 900 italiano 2).

21 Informationen zu dieser CD-ROM-Reihe sind am besten der Homepage der Società italiana di musicologia zu entnehmen: www.sidm.it.

22 Anna Scalfaro, *I Lirici greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, Università di Bologna 2007 (online verfügbar auf <http://amsdottorato.cib.unibo.it/229>; letzter Zugriff am 5. August 2012).

23 Stefan König, *Die Sinfonie in Italien 1900 bis 1945. Werke, Rezeption, Quellen*, München / Salzburg 2011 (Musikwissenschaftliche Schriften 46).

1940er-Jahre hervorgehen. Ein aktuelles Beispiel dafür ist Peter Rodericks 2010 an der Universität von York eingereichte Dissertation: eine historischen Hintergrund, ästhetische Diskussion, Werkanalyse und historiographische Reflexion mustergültig verbindende Studie zur italienischen Musik von 1943 bis 1953.²⁴ Er wählt nicht den Kriegseintritt, sondern den Sturz des faschistischen Systems als Ausgangspunkt und behandelt die Jahre 1943–1946, besonders aufgrund der zum nationalen Mythos gewordenen Resistenza, als notwendige Plattform für ein Verständnis der italienischen Nachkriegsmusik; ebenso schließt er die frühen 1950er-Jahre noch in seine Betrachtung mit ein, obgleich es nicht unüblich wäre, bereits mit dem Jahr 1949 den Wiederanschluss Italiens an die internationale Musikwelt als abgeschlossen zu betrachten.²⁵ Rodericks Studie ist zwar schwerpunktmäßig auf die Entwicklung und Kontextualisierung der Dodekaphonie als technischem und ästhetischem Phänomen konzentriert, betrachtet aber auch Gegenbeispiele: Werke von Ghedini, Petrassi oder auch den »sozialistischen Realismus« von Mario Zafred. Ganz unbehandelt bleiben dagegen (abgesehen vom späten Casella) die noch Jahrzehnte nach dem Krieg aktiven Vertreter der älteren Generation Malipiero und Pizzetti: »Though their music from these years is valuable, it can be considered to belong stylistically to a pre-war generation that does not easily fit into the narratives traced out here. A further study with different emphases would, it is imagined, integrate them properly.«²⁶ Diese Eingrenzung bewirkt unweigerlich eine perspektivische Verengung: Man würde in einer Geschichte der Musik um das Jahr 2000 ja auch nicht Ligeti, Birtwistle, Reimann oder Kurtág ausklammern, nur weil sie im Wesentlichen an ihren alten Positionen festgehalten haben. Hier manifestiert sich, und sei es unterbewusst, eine Vorsortierung nach dem herkömmlichen Kriterium »zu wenig fortschrittlich« – aber genau diese in der Öffentlichkeit sehr wohl wahrgenommenen und kontrovers diskutierten Erscheinungsformen der alten Würdenträger (wie auch ihrer Epigonen) aufzuzeigen, wäre unerlässlich, um die Reaktionen und Gegenmodelle der Jüngeren wirklich zu begreifen. Der in den 1940er-Jahren bereits betagte Ghedini wird von Roderick nur deswegen behandelt, weil er im Alter eine stilistische Wende vollzog. Die gegen die avantgardistischen Tendenzen offen und polemisch opponierenden oder sie schlicht ignorierenden Werke von Komponisten wie etwa Adriano Lualdi (dessen Satire auf die Zwölftonmusik »Il mondo alla rovescia« in der für den Maggio musicale fiorentino 1954 revidierten Fassung seiner Oper *Il diavolo nel campanile* auch ein Kommentar zur Musik seiner Zeit ist, und nicht einmal ein schlecht gelungener, ohne dass man ihm in der Sache beipflichten müsste), Franco Alfano (darunter neben seinen späten Opern auch das Klavierquintett und das 3. Streichquartett) oder

24 Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 13).

25 »Con l'inizio degli anni Cinquanta – e riferimenti precisi riteniamo il Festival SIMC dell'aprile 1949, a Palermo-Taormina, e il Congresso dodecafónico di Milano del maggio successivo – si può dire compiuto il riaggancio dell'ambiente musicale italiano con quello internazionale.« Zanetti, *La musica italiana nel Novecento* (wie Anm. 5), S. 1 265.

26 Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 13), S. 9.

auch dem nicht nur Filmmusik schreibenden Renzo Rossellini, ganz zu schweigen von den Aktiven der »generazione dell’ottanta«, sind kulturelle Hervorbringungen, die sich ebenfalls nicht anders denn als »contemporary composition« und Beiträge zum musikgeschichtlichen Diskurs verstehen lassen. Nicht eine mangelnde Quantität bei der Auswahl seiner Gegenstände wäre dem Autor zum Vorwurf zu machen (und schon gar nicht die hervorragende Qualität seiner Ergebnisse), sondern die systematische Ausblendung anderer Bereiche. Andererseits, dies kann nicht die Aufgabe eines einzelnen Forschers sein.

* * *

Gemeinsam einer umfassenden Neubetrachtung der italienischen Musik in den 1940er-Jahren ein Stück näherzukommen, hatte sich auch das Symposium auf der Jahrestagung der *Gesellschaft für Musikforschung* am Deutschen Historischen Institut in Rom im Jahre 2010 zum Ziel gesetzt, aus dem die Beiträge dieses Bandes hervorgegangen sind. Sie betreffen ganz unterschiedliche Facetten und spiegeln gerade darin die Vielfalt an Gegenständen und Fragestellungen, die bei der Betrachtung dieses Themas auftreten können und müssen. Roberto Illiano und Massimiliano Sala rücken das Verhältnis zwischen Komponisten und faschistischem Regime, das allgemein als Konsens beschrieben wurde, aber zwischen privatem und öffentlichem Auftreten oszilliert, in ein schärferes Licht und zitieren hierbei unbekannte Korrespondenz von Petrassi, die auch die unmittelbaren Auswirkungen der Rassengesetze verdeutlicht. Simone Ciolfi untersucht das mitunter paradoxe Wechselspiel von schriftlicher Darstellung und kompositorischer Ausprägung des Neoklassizismus bei Casella im Spiegel seiner eigenen Schriften und Kompositionen. Luca Sala führt die Diskussion um Dallapiccolas ästhetische Entwicklung während und nach dem Faschismus fort und zieht dabei zahlreiche unveröffentlichte Dokumente aus dem Archiv des Komponisten ans Licht. Myriam Quaquero schildert Porrinos Werdegang in den 1940er-Jahren als eine dramatische Kurve von frühem Erfolg und offizieller Anerkennung zu offizieller Ächtung und später Rehabilitierung, wobei aber auch die Frage nach dem Eigenwert seiner Werke aufgeworfen wird. Stefan König schließlich zeigt an Fallbeispielen auf, welche Diskurse hinter der ›Massenkonversion‹ zur Zwölftontechnik standen und zu welch unterschiedlichen kompositorischen Lösungen sie geführt hat. Damit ist das Jahrzehnt an sein Ende gelangt.

Bisher wurde ein klarerer, detaillierterer und umfassenderer Blick auf die Musikkentwicklung der 1940er-Jahre nicht nur durch einen Mangel an Informationen und Fakten erschwert, sondern auch durch das Zögern, jene erdrückenden historischen Demarkationslinien zu überschreiten: jene dunklen Male der Geschichte, an denen eine Kulturgeschichtsschreibung einfach nicht vorübergehen kann. Doch die zementierte Perspektive des Vorher–Nachher kann ein besseres Verständnis um die musikalischen Entwicklungen zumindest teilweise behindern. Auch gilt es stets zu bedenken, dass solche Linien ja auch deswegen gezogen wurden und werden, um

das immense Universum der Musikgeschichte in kleine Portionen zu teilen, die wir besser verdauen können. Solange aber zu viele solcher einzelnen Bausteine noch fehlen, bleibt eine komplexe Gesamtschau unerreichbar.

Die kritische Aufarbeitung der italienischen Musik der 1940er-Jahre ist jedenfalls keine pflichtschuldige Rekonstruktion im Sinne einer Füllung von Wissenslücken, die durch die Wirren von Krieg, Besatzung und politischer Neuordnung zwangsläufig in den musikhistorischen Quellen und Darstellungen entstehen mussten und deren Aufarbeitung innerhalb der Nachkriegsperspektiven der Musikforschung nur partiell gewünscht war. Ein besseres Wissen um die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der musikhistorischen Entwicklungen in den 1940er-Jahren – und um die Geschichte ihrer historiographischen Darstellung im vergangenen halben Jahrhundert – kann der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt sein, die sich damals wie in einem Brennpunkt bündelte und neu sortierte: mal laut berstend, mal leise gleitend. Mögen die vorliegenden Aufsätze zu einer weiteren Beschäftigung anregen, sei es indem sie Zustimmung, sei es indem sie Kritik hervorrufen.

Compositori e funzionari

Una riflessione sulla politica fascista del consenso

Roberto Illiano – Massimiliano Sala

Negli anni Quaranta del Novecento l’Italia era assoggettata al fascismo e poche erano le voci di dissenso al regime. La politica che quest’ultimo aveva attuato sin dai suoi esordi è stata comunemente definita »del consenso«: essa mirava ad amalgamare ogni classe sociale in un sistema che non contemplasse la resistenza e l’opposizione dichiarata, bensì l’adesione incondizionata da parte del cittadino a una nuova civiltà. Come spiega Carlo Lizzani: »si stenta ancora, nella pratica, ad afferrare tutta l’articolazione di quella che fu [...] una egemonia, piuttosto che una dittatura. Si studia sempre di più il »consenso«, che è la risposta all’egemonia, piuttosto che la »resistenza« (che è l’unica risposta a una dittatura, e di cui oramai si sa tutto), ma si tende ancora a scomporre il quadro, per trovare *punti di fuga* cioè – ancora – momenti di contraddizione e di resistenza, più che a verificare la molteplicità dei punti e dei momenti di *aggregazione* (che sono appunto il lievito di una egemonia).«¹ Il termine »consenso« non è tuttavia del tutto corretto, poiché l’adesione agli ideali fascisti era in maggior parte estorta, alimentata grazie a un’attività propagandistica insidiosa. Mussolini fu un vero pioniere in questo senso e – come scrisse Luigi Dallapiccola – il primo a usare sistematicamente in Europa un’arma che si rivelò più forte della bomba atomica: »Quest’arma si chiama *Propaganda*. Con questa e col bavaglio sulla stampa, suo primo derivato, la menzogna può trasformarsi in verità«.²

Nello specifico, la questione del consenso degli intellettuali non può essere separata rispetto alla più generale partecipazione popolare. Il fascismo ambiva a realizzare una cultura di massa, espressione e garanzia dell’unità di un popolo che si riconosceva nell’immagine indistinta di una nazione guidata da un capo carismatico. Ogni

1 Carlo Lizzani, *Il consenso silenzioso*, in: Cinema italiano sotto il fascismo, a cura di Riccardo Redi, Venezia 1979 (Ricerche 38), pp. 67–71: 70.

2 Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali (1961). Postscriptum*, 29 gennaio 1962, in: id., Parole e musica, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano 1980 (La cultura. Saggi di arte e letteratura 53), pp. 372–382: 381 s.

cittadino poteva collocare la propria identità di individuo e *cives* in un sistema-paese nel quale pubblico e privato si fondevano in un organismo che ricalcava la struttura familiare, sorretto e diretto dal suo *pater familias*, il duce:

La canzone che milioni di giovani voci hanno gettato al vento degli Oceani o intonato combattendo fra le ambe abissine: *Egli è un uomo ardito e fiero* riconosce, nel volto del Capo, il volto del popolo che Egli ha forgiato a Sua immagine e somiglianza. [...] L'unità italiana è stata, anche moralmente, compiuta in pieno dal Duce e dal Fascismo: non vi sono più all'estero né piemontesi né napoletani, né liguri né veneti, ma soltanto degli italiani, fieri di questo magnifico nome e impegnati a difenderlo a costo della vita contro tutto e contro tutti! [...] Quando sei lieto, canta *in italiano*. Quando hai il cuore gonfio, confessati *in italiano* alla persona che più ti è cara. Porta dentro di te la tua lingua e la tua Fede, fiaccole che non si spengono mai.³

Il tentativo di creare un'unità culturale che identificasse il cittadino come appartenente a un sistema di eguali rappresentava una vera e propria mistificazione messa in atto anche mediante l'utilizzo di categorie e concetti propri della sfera religiosa. Il duce rappresentava il condottiero (*dux*) che guidava il suo popolo come un saggio capo tribù e, al contempo, si accattivava ogni strato sociale, adattando »la propria recita al pubblico del momento«.⁴ Questo atteggiamento seducente indusse ogni individuo a sentirsi parte di una vera, coesa e solida identità nazionale, ma si rivelò alla fine »un'illusione [...] straordinariamente effimera. La maggior parte dei musicisti italiani visse questa ventennale frode più o meno allo stesso modo degli altri cittadini, cercando di farsi la propria vita di ogni giorno senza farsi coinvolgere né pro né contro il regime«.⁵ L'appello all'uomo colto, affinché si facesse popolo contro ogni astratto ideale, si fondava proprio sulla concezione che l'intellettuale era un lavoratore come tutti gli altri.

Non bisogna dimenticare mai che, nel Fascismo, non esistono differenze di classe sociale di fronte alla Patria, e che tutti gli uomini onesti e laboriosi che in diverso piano e in diversi ranghi formano la Nazione sono egualmente meritevoli e cari al cuore del Duce. [...] Mussolini ha dato all'Italia, con il prestigio di grande potenza, con la gloria dell'Impero, con la luce di una civiltà superiore, tutti i privilegi e tutti i diritti: siamone consci e siamone fieri. [...] Fermi, misurati e virili in ogni parola e in ogni atto: tali devono essere gli italiani dell'Impero.⁶

Intellettuale e artista alienavano così la propria qualificazione per divenire parte organica di una società fondata sull'operosità. Questa nuova retorica fascista del lavoro era il fulcro di un modello di propaganda molto complesso, senza dubbio meno visibile

³ *Norme di vita fascista all'estero*, a cura della Segreteria Generale dei Fasci all'Estero (Roma), Verona 1937, pp. 10s., 29s., 37.

⁴ Harvey Sachs, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano 1995 (La cultura. Saggi 514), p. 20.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ *Norme di vita fascista all'estero* (vedi nota 3), pp. 18, 25.

di quello di altri regimi, per esempio del nazionalsocialismo tedesco, ma non per questo meno potente e pericoloso:

Si coglie [...] una gerarchia del consenso, che va dalla militanza al fiancheggiamento, alla collaborazione fissa o limitata, alla compromissione episodica, al cosiddetto agnosticismo: in nessun caso, però, si può parlare di una cultura all'opposizione, ma [...] di una sopravvivente (o neonata) cultura d'opposizione. Non ci fu che una limitata politicizzazione degli intellettuali: ma questa, piuttosto che il sintomo di una loro resistenza, fu una precisa scelta di politica culturale del fascismo, formalmente deferente verso la Cultura e l'Arte e in fondo convinta, idealisticamente, della loro »autonomia«.⁷

La politica di controllo degli enti deputati a occuparsi di cultura e istruzione, sotto la diretta vigilanza del duce, ebbe un ruolo di rilievo. Per mezzo di una rete di finanziamenti alle produzioni artistiche, Mussolini si attirava il consenso degli uomini di cultura, in un contesto di diretta corrispondenza tra ricompensa e adulazione, assistenza e corruzione: si andava dalla concessione di un aiuto economico all'assegnazione di un premio letterario, dall'attribuzione di una collaborazione al conferimento di una cattedra universitaria.

Il processo fascista di ristrutturazione delle istituzioni culturali, attuato per mezzo del Ministero dell'Educazione Nazionale, produsse una forte concentrazione del potere sui vertici delle amministrazioni scolastiche della penisola, in particolare quelle universitarie, e diede vita a nuove istituzioni di carattere nazionale (Istituto italiano di studi germanici, Istituto italiano di politica internazionale, Istituto italiano di antropologia, Centro nazionale di studi leopoldiani, manzoniani, alfieriani, e così via). Parallelamente, l'Istituto Fascista di Cultura (IFC), che sotto la guida di Giovanni Gentile aspirava a essere un ente morale di promozione della cultura tipico dell'associazionismo prefascista – costruito sull'idea che »la vera cultura di un popolo non è quella diffusa ma è quella concentrata, è quella delle classi dirigenti, è quella che può considerarsi come una riserva veramente dinamica, efficace, potente per la Nazione«⁸ –, dopo il 1937 fu messo alle dirette dipendenze del Partito Nazionale Fascista, che ne cambiò il nome in Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF), con la prospettiva di attribuire al partito stesso il compito di formare la nuova classe dirigente.⁹

Nell'ottica di un orientamento che attribuiva al partito il ruolo di educatore dell'*homo novus* si iscrive il rapporto tra intellettuali e potere, sintetizzabile con una frase dello stesso Mussolini: »Il fascismo [è] una grande orchestra, dove ognuno suona

⁷ Piero Meldini, *Consenso o cultura dell'opposizione?*, in: Cinema italiano sotto il fascismo (vedi nota 1), pp. 61–66; 63.

⁸ Alessia Pedio, Cesare Maria De Vecchi. Il »quadrumviro scomodo« tra Risorgimento ed educazione nazionale, in: Giornale critico della filosofia italiana 81 (83) (2002), pp. 449–485; 483.

⁹ Sull'argomento si veda Gisella Longo, *L'Istituto Nazionale Fascista di Cultura: da Giovanni Gentile a Camillo Pellizzi (1925–1943). Gli intellettuali tra partito e regime*, presentazione di Francesco Perfetti, Roma 2000 e Fabio Vander, *L'estetizzazione della politica: il fascismo come anti-Italia*, postfazione di Pietro Barcellona, Bari 2001 (Strumenti / scenari 19).

uno strumento diverso».¹⁰ Il fascismo cercò pertanto di assumere il controllo delle attività intellettuali attraverso compromessi che garantissero un graduale e silenzioso allineamento degli uomini di cultura al regime: un'adesione che, seppur in modo difforme, non fu mai del tutto assente. »L'essenza chiave del fascismo è proprio l'interclassismo e il compromesso, il tentativo di aggregare tutti, dagli intellettuali alla piccolo-borghesia. Da Bottai agli ideologi del treno popolare, dai legionari eroici agli agnelli delle mille lire al mese, dal contadino all'operaio. L'essenza del fascismo è di essere movimento demagogico e di massa. Se al fascismo si tolgono le cento facce che lo hanno caratterizzato, si resta con un pugno di mosche«.¹¹

Il governo tese ad attuare una politica di controllo e centralizzazione al fine di contenere lo stato di anarchia e la proliferazione dei centri culturali periferici dislocati lungo tutta la penisola. L'operazione di propaganda culturale non doveva però essere visibile, perché in tal caso il tentativo di orientare l'opinione pubblica avrebbe perso ogni efficacia; la cultura doveva essere l'espressione di un patrimonio comune appartenente al popolo e gli intellettuali, attraverso essa, avevano il compito di educarlo a una concezione fascista del mondo. Intelligenza contro intellettualismo, cultura-azione contro cultura-laboratorio: l'individuo non doveva sentirsi spettatore ma elemento cardine di un sistema. Così gli uomini di cultura, come scrisse Giuseppe Bottai, non dovevano illustrare i «fatti eroici» della dittatura, ma essere parte attiva nella fascistizzazione del paese: »sappiamo che la nostra realtà è anche la sua realtà e vogliamo che l'artista la legga, non nelle pagine dei quotidiani, ma nell'interno della propria anima umana. Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro della vicenda«.¹²

E di attori protagonisti ce ne furono molti ... Nel leggere i documenti dell'epoca, infatti, si comprende come non sia necessario fare molte distinzioni, perché di persone di cultura completamente avulse dal contesto politico ce n'erano veramente poche. Se si sfoglia per esempio *Primato*, la rivista quindicinale di cultura letteraria e arti fondata da Bottai a Roma nel 1940, vi si trova il fior fiore della classe intellettuale

10 Benito Mussolini, *Da provincia rossa a provincia fascista*, in: *Il popolo d'Italia*, 30 marzo 1921, citato da Stefano Biguzzi, *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Torino 2003, p. vii.

11 Lizzani, *Il consenso silenzioso* (vedi nota 1), pp. 70 s.

12 Giuseppe Bottai, *La politica fascista delle arti*, Roma 1941, p. 89. Vedi anche id., *La politica delle arti. Scritti 1918–1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma 1992, p. 173. Come afferma Giovanni Belardelli: »È innegabile che una concezione del genere era in grado di garantire al lavoro dell'artista spazi di autonomia ben maggiori della concezione di chi intendeva che l'arte fascista dovesse essere depurata d'autorità d'ogni influenza straniera [...]. Ma appare del tutto infondata la contrapposizione [...] tra un Bottai protettore dell'arte e un regime impegnato a soffocare ogni manifestazione di creatività artistica.«; Giovanni Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma/Bari 2005, p. 61. Sulla politica contraddittoria del fascismo in ambito culturale e musicale, cfr. anche Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in: *Italian music during the fascist period*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout 2004 (Speculum musicae 10), pp. 97–121.

italiana: Giovanni Gentile, Nicola Abbagnano, Gastone Manacorda, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Mario Luzzi, Renato Guttuso, Cesare Pavese, Carlo Emilio Gadda, Dino Buzzati, Cesare Zavattini, Gianfranco Contini, Giorgio Pasquali, Gianandrea Gavazzeni, Michelangelo Antonioni, Indro Montanelli, Enzo Biagi, e altri.¹³ Tutti costoro, per ragioni diverse, hanno condiviso quella appartenenza al »primo spirituale degli Italiani di Mussolini« di cui si parla nel primo numero della rivista.

Lo stesso dicasì del Premio Bergamo – promosso sempre da Bottai nel 1940 in riposta al Premio Cremona voluto da Roberto Farinacci –, che ebbe quattro edizioni e vide la partecipazione di più di 300 artisti. In prima linea vi furono storici dell'arte come Giulio Carlo Argan, che fece parte anche della giuria del Premio Cremona e difese l'operato di Bottai ancora negli anni a seguire, sostenendo che il gerarca »voleva impedire lo sfascio dei valori culturali e aveva intendimenti di salvaguardia dell'arte«.¹⁴

E persino la musicologia non si tirò indietro negli apprezzamenti al regime. Lodi giunsero da studiosi come Remo Giazotto, che in un articolo pubblicato nel '40 riporta: »Non appena iniziata l'era nuova, quella fascista, l'Italia ha cominciato a sentire il dovere di una funzione di raccoglimento e di divulgazione, di revisione dei valori dello spirito, dettata dalla nova coscienza, dal nuovo concetto di tradizione storica e artistica del Paese. [...] Il secolo di Mussolini è quello della difesa dei valori dello spirito e della terra«.¹⁵

Le adesioni al fascismo di molti intellettuali si limitavano al fatto di non prendere apertamente posizioni antifasciste e nel cercare favori e raccomandazioni fra gli uomini di governo. Per altri, invece, vi furono responsabilità molto più importanti che vennero nondimeno dimenticate rapidamente. È sufficiente ricordare i casi di Gaetano Azzariti – presidente del Tribunale della razza presso il Ministero dell'Interno durante il fascismo, che nel 1943 Badoglio scelse come ministro di Grazia e Giustizia e, dopo la liberazione nel giugno del 1944, riprese servizio normale presso il Ministero di Grazia e Giustizia, diventando nel 1957 Presidente della Corte costituzionale –, o dei dieci scienziati firmatari del manifesto sulla razza – nessuno di loro pagò dopo la caduta della dittatura, mantenendo cattedre e onori presso le università italiane e, nel caso di Sabato Visco, all'interno dell'Istituto Nazionale di Biologia del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR).¹⁶

13 Cfr. *Primo, 1940–1943. Antologia*, a cura di Luisa Mangoni, Bari 1977 (Meditazioni 9), pp. 542–545. Vedi anche Gaspare De Caro e Roberto De Caro, *Del primato morale e civile degli italiani*, in: Hortus musicus 5 (2004), n. 18, pp. 4–14 e Vito Zagarrio, »Primo: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare», Roma 2007 (Politica e storia 58).

14 Emilio R. Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939–1942)*, Milano 1994, p. 38.

15 Remo Giazotto, *Popolo e valutazione artistica. L'arte di Verdi in clima fascista*, in: Musica d'oggi 22 (1940), pp. 233–235; 233s.

16 Cfr. Franco Cuomo, *I dieci: chi erano gli scienziati italiani che firmarono il Manifesto della razza*, Milano 2005 (I saggi 293).

Quale fu lo sfruttamento delle arti in funzione della politica del consenso attuato dal regime fascista? Se stampa e radio suonavano direttamente la tromba della propaganda, le arti figurative, il cinema e la musica furono ampiamente utilizzate in modo assai meno esplicito ma non meno efficace, nel tentativo di accrescere l'egemonia attraverso un'opera di invisibile aggregazione delle masse.

Tra le arti, il cinema era ritenuto dal regime lo strumento più efficace per divulgare la propria ideologia, per consolidare nell'immaginario collettivo l'illusione di uno stato libero, di una civiltà progredita e rinnovata, ma fu anche utile al duce per sostenere il culto della propria persona. Nel capitolo conclusivo del suo libro dal titolo decisamente esplicativo, *Cinema. Arma del tempo nostro* (1939), Vinicio Araldi afferma che il cinema, per le sue ineffabili qualità poetiche, è un'arte degna solo di un popolo che abbia raggiunto un grado altissimo di civiltà e di sensibilità e, dopo avere elogiato i meriti e gli obiettivi del cinema didattico e scientifico, approfondisce la questione del documentario e dei film culturali, tra le finalità dei quali coglie senza dubbio la funzione propagandistica:

Il film di propaganda, inteso in un senso assai vasto, è rappresentato da tutte quelle produzioni che, svolgendosi in un determinato paese, ne esaltano le bellezze naturali od artistiche, i sistemi di vita, la letteratura e le tendenze politiche. Talvolta, per quest'ultimo genere di propaganda, ci si serve dello stesso documentario. [...] È nostro parere che il film propagandistico, per esser veramente efficace, debba esser trattato con metodo ed intuito e non svolto in una forma troppo aperta e sfacciata. *Le idee politiche*, i sistemi dei vari Regimi e le opere da essi compiute, non debbono colpire direttamente il pubblico ed offenderlo nei suoi sentimenti, ma *debbono infiltrarsi lentamente nel suo spirito, quasi inavvertitamente, e compiere una poco palese opera di penetrazione nelle masse*, che non si ferma al singolo tentativo sporadico, ma fa parte di tutto un elaborato metodo di lavorazione.¹⁷

Quanto espresso da Araldi sul rapporto fra cinema e propaganda chiarifica bene la volontà del regime fascista di realizzare una politicizzazione di massa; e a questo scopo si utilizzò anche un'altra arte ampiamente radicata nella cultura popolare: la musica. Presentando il programma dell'Ispettorato del teatro, Nicola De Pirro affermò:

Quando Mussolini dice «fate del teatro per il popolo» effettivamente pensa ad aumentare le possibilità delle masse ad andare a teatro. [...] La Musica è una delle principali ricchezze d'Italia. Se si pensa al largo dominio esercitato dal repertorio lirico italiano in tutti i teatri del mondo, alla ricerca dei nostri artisti da parte di teatri stranieri, al richiamo che ancora esercita l'arte italiana del bel canto, e – cosa tra le più rilevanti alla grande importanza della produzione contemporanea italiana (concertistica e teatrale), tutti comprenderanno come sia naturale che su tutto questo vasto mondo si rivolga lo sguardo dello stato [...]. Per il Teatro lirico si può dire in una parola che si tratta di fascistizzarne la vita: di resuscitarlo a quella importanza dalla quale si era dimesso sotto i colpi del mediatorato, sì da portarlo a contatto del pubblico, dirò meglio di tutto il pubblico.¹⁸

17 Vinicio Araldi, *Cinema. Arma del tempo nostro*, Milano 1939, p. 198 (il corsivo è nostro).

18 Nicola De Pirro, *L'Ispettorato del teatro*, in: *Scenario* 4 (1935), pp. 403s.

Nei confronti dei musicisti il duce adottò una politica meritocratica di tipo clientelare che tendeva a premiare i compositori in maniera indistinta. Un simile atteggiamento faceva parte di un piano consapevole che coinvolse le istituzioni, le associazioni sindacali, i musicisti e il pubblico, fungendo da collante sociale e politico. L'idea di compiacere un po' tutti collimava con l'impegno a non creare eventi che in qualche modo rappresentassero una linea di tendenza, così come è ben sottolineato dalle direttive del MinCulPop per il »Festival Internazionale di Musica di Venezia«, inviate il 20 gennaio 1938 dal Ministro Alfieri all'Ente autonomo del Teatro La Fenice: »La Rassegna, oltre alle sue funzioni internazionali, ha il compito di portare al giudizio del pubblico tutti i musicisti italiani che abbiano una buona reputazione artistica; essa non dovrà mai essere una mostra di tendenza«.¹⁹

Se si scorrono alcune direttive impartite dalla Direzione Generale per il Teatro tra il 1940 e il 1942, è chiaro l'intento del Ministero:

Oggetto: Cartelloni
dell'anno XX.—
Al Soprintendente dell'Ente Autonomo
del Teatro »La Fenice«
VENEZIA

Ho preso visione dei progetti di cartellone per la prossima stagione lirica e, a norma del R. D. L. del 3 febbraio 1936 n. 348 convertito nella legge 4 giugno 1936 n. 1570 nonché in armonia con le disposizioni contenute nella circolare numero 9987 del 19 maggio 1938 di questo Ministero, Vi prego di modificare il cartellone predisposto, curando l'inclusione in esso di un maggior numero di opere eseguite per la prima volta dal 1900 in poi, raggiungendo le percentuali fissate nella predetta circolare.

Infatti, su 7 opere in cartellone, sono comprese solo 2 opere eseguite nell'ultimo ventennio, mentre, secondo la citata circolare, che prescrive la percentuale del 50% per le opere rappresentate per la prima volta dal 1900 in poi, il numero delle opere avrebbe dovuto essere di almeno 3.

Siete pregati di voler assicurare che il cartellone così modificato potrà essere presentato alla Direzione Generale per il Teatro e per la Musica non oltre il 25 c.m.

Pavolini²⁰

Fiamma Nicolodi ha scritto che risultava »più arduo conciliare il teatro per il popolo [...] con l'opera contemporanea, la cui fisionomia [...] si discostava intenzionalmente dai prodotti cari alle masse«;²¹ e anche se ciò risulta in gran parte vero, è tuttavia non scontato che la musica coeva fosse estranea da elementi cari alla propaganda e in grado di avvicinare la gente al teatro. Di fatto al Ministero della Cultura Popolare interessava avere il più ampio consenso possibile e questo significava sia proporre

19 Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia (d'ora in avanti ASTF), Ministero Cultura Popolare, 1937–1941, B 386, fasc. 16, Prot. N. 2063.

20 ASTF, Ministero Cultura Popolare, 1937–1941, B 386, fasc. 20, Prot. 14803.

21 Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984 (Contrappunti 19), p. 18.

prodotti appetibili per il popolo che promuovere le opere contemporanee. A tal proposito è interessante leggere quello che disse, in piena Seconda guerra mondiale, Alfredo Casella a Luigi Dallapiccola in una lettera del 5 luglio 1941: »Da quanto ho saputo in una conversazione con de Pirro stesso, è intendimento di questa «istituzione» di dare opere di un tipo al quale finora i nostri teatri erano praticamente chiusi ed egli mi ha anzi detto che si farà – se non quest'anno, almeno in uno assai prossimo – anche *Wozzeck*.²² Come è noto, la prima italiana del *Wozzeck* andò in scena al Reale Teatro dell'Opera di Roma il 3 novembre 1942, diretta da Tullio Serafin, con Tito Gobbi nel ruolo del protagonista e Gabriella Gatti nel ruolo di Marie, quando in Germania la stessa opera era stata bandita dal nazismo.

Una preoccupazione della classe dirigente era quella di sviluppare un processo di produzione-fruizione che coinvolgesse tutte le classi sociali, in modo da offrir loro la sensazione di far parte di un sistema solido, libero e giusto. Tuttavia, tale concezione non è esplicita nelle espressioni artistiche di regime: il lavoro di costruzione di un apparato sociale che fosse unificato nei valori di una nuova civiltà procedeva in modo sotterraneo per mezzo dei canali dell'apparato produttivo e gerarchico delle istituzioni, piuttosto che tramite la creazione di una vera e propria estetica di regime. Anche se molti compositori accettarono di musicare i miti imposti o riscoperti dal fascismo per ottenere favori, si può affermare che mancarono totalmente i fondamenti di un'estetica di regime – e questo vale non solo per la musica ma anche per la cinematografia: infatti, malgrado vi fossero produzioni isolate quali *Camicia nera* di Forzano o *Scipione l'africano* di Carmine Gallone, l'interesse esclusivo del fascismo fu di mantenere il monopolio dell'informazione tramite la proiezione dei cinegiornali, obbligatori dal 1926 in tutte le sale cinematografiche. Come »per ogni Scipione sbocciarono cento telefoni bianchi«, e non »è perciò paradossale affermare che il vero cinema fascista non è stato quello di propaganda, ma quello di evasione, o anche del «consenso»²³ a maggior ragione con la musica, in virtù della sua natura astrattiva, la propaganda ha teso a lavorare per «sottrazione»; il regime non si curò esclusivamente del repertorio celebrativo di canzonette e inni finalizzato a un tipo di propaganda specificamente di massa, ma lasciò agli intellettuali il fardello di discutere su taluni problemi stilistico-estetici, preoccupandosi altresì di decidere cosa non doveva essere eseguito.

La necessità di produrre musica che esprimesse le glorie e l'identità del popolo italiano, come espresso da molti compositori dell'epoca, favorì senza dubbio la creazione di uno stile che coincise con la »liberazione ultima del suolo italico e coll'esaltazione dello spirito nazionale«²⁴ – secondo le parole di Casella –, e di ciò il regime si servì a suo piacimento. Certamente, però, la politica che soggiaceva alle

22 Lettera di Casella a Dallapiccola del 5 luglio 1941, conservata a Firenze, Fondo Dallapiccola, Archivio A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux.

23 Meldini, *Consenso o cultura dell'opposizione?* (vedi nota 7), p. 64.

24 Carlo Piccardi, *La musica italiana verso il fascismo*, in: Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag, a cura di Norbert Bolin, Christoph von Blumröder, Imke Misch, Colonia 2001, pp. 111–120: 119.

istituzioni non si curava in modo peculiare del dibattito estetico, quanto di fare in modo che, attraverso un'apparente posizione neutrale e libertaria, i protagonisti del mondo musicale partecipassero attivamente e diventassero, in modo silenzioso, parte integrante del sistema gerarchico del regime. Come ebbe a dire Fedele D'Amico, il fascismo si occupò in modo opportunistico non tanto o, perlomeno, non solo della cultura e dell'arte, quanto soprattutto degli intellettuali e degli artisti, al fine di » fornire garanzie di apertura a una categoria sociale in tal modo condescendente al suo sistema di potere«.²⁵

La riscoperta di compositori della tradizione serviva così a rinforzare e glorificare l'illustre passato culturale del popolo italiano, in seno a una politica autarchica confacente al regime. Allo stesso tempo era necessario compiacere i compositori contemporanei, che si ritrovarono protagonisti e attori di un più ampio progetto politico che trasformava, più o meno consapevolmente, i musicisti italiani da artisti indipendenti a funzionari del regime.

Dalle righe seguenti, che la Casa Editrice Giuliana scrisse a Goffredo Petrassi e che quest'ultimo, a sua volta, trasmise al MinCulPop il 1º luglio 1939, emerge un'ulteriore questione, che non riguarda solamente la distinzione tra tradizione e avanguardia, bensì una polemica accesa su quanto il sistema di potere delle associazioni sindacali fosse influente sul panorama della produzione contemporanea.

Il problema di interessare nuovamente il pubblico alle opere nuove eliminando dai cartelloni quelle opere nuove che fanno disertare il teatro è evidentemente di vitale importanza per lo sviluppo futuro del nostro teatro lirico. Le preferenze accordate finora a compositori che per le loro cariche sindacali fanno parte delle varie commissioni chiamate ad approvare i cartelloni o sovvenzionare le stagioni si sono scontate amaramente col creare una prevenzione del pubblico contro le opere nuove. Sappiamo che questi autori – appoggiati alla più potente Casa editrice del mondo – dispongono tuttora di influenze vastissime, tuttavia confidiamo che nella scelta delle opere nuove sarà finalmente adottato il criterio di scegliere soltanto quelle che teatralmente efficaci possono piacere al pubblico, ciò che sosteniamo da anni.²⁶

Come scrive Harvey Sachs, la realtà del sindacato nazionale dei musicisti era presente su tutto il territorio nazionale, »allo scopo di promuovere le attività dei musicisti, proteggere gli interessi morali e materiali degli iscritti e assicurarsi che delle loro attività e capacità si facesse buon uso; coordinare i programmi educativi e costituire un sistema di assicurazione sociale«.²⁷ Il sindacato nazionale, cui facevano capo tutti quelli locali, aveva i propri rappresentanti eletti negli organi politici dello stato: di conseguenza, i principali esponenti dovevano in qualche modo essere allineati con le leggi vigenti e le regole dettate dal regime. Oltre a ciò, l'organo sindacale costituiva la condizione necessaria per partecipare alla vita artistica e musicale del paese, come sottolinea Petrassi in veste di funzionario della Biennale di Venezia:

25 Ivi, p. 118.

26 ASTF, Ministero Cultura Popolare, 1937–1941, B 386, fasc. 17, Prot. 7626.

27 Sachs, *Musica e regime* (vedi nota 4), p. 43.

Venezia, 27 giugno 1939. XVII^o

Caro Cece,

Il Festival Musicale, come sai, è una manifestazione di 3º grado e perciò regolato da certe leggi di natura sindacale etc., il Festival non accoglie composizioni ma invita i compositori a scriverne espressamente, e per i compositori italiani è necessario, prima di poter aspirare a partecipare al Festival, che abbiano partecipato alle Rassegne Nazionali dei compositori indette dal Sindacato. Come vedi, per mille ragioni, mi è proprio impossibile accogliere il tuo desiderio. Augurando ogni successo al tuo lavoro, gradisci molti cari saluti.

Eto Petrassi²⁸

Indicativa del sistema clientelare di selezione proprio delle istituzioni preposte all'organizzazione e alla gestione del panorama musicale, e della relativa indifferenza del regime nei confronti di una musica specificamente di propaganda, è la seguente lettera di Mario Gaudiosi, compositore che, pur compiacente al regime, si trovò a scrivere:

Roma, 9-12-1937

Caro Petrassi,

voglio sperare che abbia sentito il mio concerto, perciò ci terrei a sapere quale impressione le ha suscitato, e in special modo il mio pezzo: »Ritmo ostinato«. Vengo ora a pregarla in nome di quell'antica amicizia che ci lega di volersi gentilmente interessare acciocché qualche mio pezzo di musica venga eseguito al Festival veneziano, e questo con la sua attuale nomina ad Intendente, non dovrebbe riuscirle difficile. So già che lo Statuto dice che bisogna passare le rassegne, ma ciò è per i giovani inesperti e di giovanile età, e non per un autore che già è stato eseguito tanto all'estero che in Italia.

Maggiormente ciò sarebbe escluso qualora lei scegliesse il pezzo da me dedicato ad Hitler, che una commissione di tecnici tedeschi già dichiarò idoneo. Oggi che al posto di comando c'è Lei che rappresenta i musicisti del nostro secolo e gli uomini della rivoluzione fascista, deve stroncare la solita catena lasciando anche a noi lo spazio per respirare e vivere.

Se Lei desidera poi che io scriva espressamente un pezzo per il Festival, può anche accennarmelo. Lei caro Petrassi sa cosa significhi farsi strada da sé, con il proprio sacrificio, sono sicuro che non mi negherà tutto il suo appoggio.

In attesa di un cortese cenno di risposta alla presente missiva, mi creda sempre molto cordialmente: suo amico

Mario Gaudiosi

(Viale Angelico 34)²⁹

Oltre a essere regolata da un sistema di conoscenze e clientele che soggiaceva a un'apparente selezione mediante rassegne, la scelta delle musiche da inserire nella programmazione di festival e teatri fu oggetto di dibattiti sia estetici (soprattutto tra intellettuali e musicisti) che di carattere propriamente amministrativo, in quanto gli enti dovevano rifarsi alle norme dettate dal regime. Gli stessi compositori inseriti nell'apparato burocratico e istituzionale si trovavano spesso non solo a dover scegliere i brani da far eseguire, ma anche a riflettere in merito a questioni di politica interna e

28 Lettera di Petrassi al M° Antonio Cece, direttore della Scuola di Musica Loffredo Cardito (ASTF, Festival 1939, Prot. 7580).

29 Lettera di Mario Gaudiosi a Goffredo Petrassi del 9 dicembre 1937 (ASTF).

internazionale. In lettere come quella riportata di seguito, fra Petrassi e Mario Corti, si può intravedere come il terreno ideologico che il regime stava coltivando avesse fatto breccia nella *forma mentis* dei «funzionari» dello stato:

Venezia, 17 luglio 1939. XVII^o

Caro Corti,

Rispondo telegraficamente alla tua lettera [...].

L'idea di interessare gli Enti Autonomi alla pubblicità dei loro cartelloni non mi sembra felice, poiché a parte il fatto che nessuno ha interesse a questo genere di pubblicità, non si possono pubblicare i cartelloni perché a questa bisogna che provveda ufficialmente il Ministero della Cultura Popolare verso Ottobre, dunque dopo il nostro Festival. Anche per i teatri tedeschi rischiamo di fare un bel buco nell'acqua e poi avremmo troppa pubblicità tedesca nel nostro Festival e non so se ci conviene dal punto di vista internazionale. [...]

È un peccato che, se viene S. E. Bottai, non potrà assistere ad una serata dei Balletti [...] ho fatto presente a Petrocchi i miei dubbi circa l'opportunità che un Ministro Italiano assista in forma quasi ufficiale ad una serata Polacca dati gli attuali rapporti politici con questa nazione [...].³⁰

Il dibattito sull'estetica musicale era perlopiù incentrato sulla contrapposizione tra modernismo e tradizione, tra la valorizzazione dei compositori dell'ultimo ventennio e la riscoperta del passato musicale italiano;³¹ ma lo stato centrale era lontano dal curarsi di certe questioni, se non in ragione di un contingente opportunismo politico. Un tale comportamento è manifesto proprio nell'esercizio di controllo del MinCulPop, che verificava le scelta effettuate e indirizzava gli enti in base alle proprie necessità, come si può osservare dalla seguente lettera relativa al Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia:

Divisione II^a Sez I^a

Prot. N. 24213 / R.A. 76

OGGETTO Festival internazionale di musica contemporanea

Roma, 28 Dic. 1939 Anno XVIII

Al Comitato Organizzatore

del Festival Internazionale

Teatro »La Fenice«

— VENEZIA —

Ho esaminato le proposte inoltrate da codesto Comitato per il Festival dell'anno XVIII e mentre dispongo che si inizi la preparazione della manifestazione, approvo che per l'avvenire venga mutato il nome in quello di »Festa internazionale della musica contemporanea«.

Per quanto riguarda i progettati due concorsi musicali, riservati rispettivamente a musicisti italiani e stranieri, accolgo la proposta del primo concorso, mentre non ritengo opportuno il secondo nell'attuale situazione internazionale.

IL MINISTRO³²

30 Lettera di Petrassi a Mario Corti del 17 luglio 1939 (ASTF, Festival 1939, Prot. N. 7788).

31 Cfr. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (vedi nota 21), p. 17.

32 ASTF, Festival 1939, B 394, fasc. 24, Prot. 9752.

La posizione del Ministero tendeva da un lato a favorire i rapporti politici internazionali e, dall'altro, a rendere tali manifestazioni maggiormente fruibili per le masse; lo scollamento tra regime e intellettuali nella scelta del merito e dei contenuti dei cartelloni era ben evidente per ciò che riguardava la regolamentazione del numero di compositori italiani e stranieri da far eseguire:

Venezia, 11 novembre 1938 – XVII°
On.le Ministro della Cultura Popolare
Direzione Generale per il Teatro
Via Boncompagni
Roma

[...] Il Comitato fa presente inoltre che la percentuale stabilita del 50% di artisti italiani e stranieri non ha dato quei risultati artistici che si speravano in quanto è molto difficile trovare un numero pari di musicisti italiani altrettanto importanti e interessanti di quelli stranieri, per i quali la scelta offre un campo molto più vasto di quello limitato ad una sola nazione. Si riterrebbe dunque opportuno che la percentuale di italiani da invitare al Festival, venisse lievemente ridotta. [...]

Per la Biennale Con osservanza Per il Teatro »La Fenice«
M° Corti M° Goffredo Petrassi³³

Gli intellettuali presenti nell'apparato istituzionale, sebbene non sempre in linea con quanto dettato dalle norme di palazzo, si adeguarono anche quando la situazione internazionale accelerò, dando al panorama geopolitico un assetto più chiaro e definito. L'introduzione delle leggi razziali fu il campo di prova decisivo, ed è chiaro che, in modo consapevole o meno, la maggior parte degli uomini di cultura (anche coloro che oggi apparirebbero insospettabili intellettuali antifascisti), in virtù delle loro funzioni amministrative, si conformarono alle direttive del regime.³⁴

Tralasciando le pratiche più squisitamente burocratiche, in merito all'applicazione delle leggi in vigore sulla razza, si vogliono in questa sede trascrivere, a titolo di esempio, stralci di inedita corrispondenza relativa all'assunzione di cantanti e musicisti e alla gestione dei cartelloni artistici della Biennale di Venezia; dalla lettura dei documenti si evince come i protocolli venivano seguiti anche da compositori come Petrassi »con perfetta osservanza«:

Ministero Cultura Popolare, Prot. 4853
Prot. N. 371 ris
Roma, 16 novembre 1938 Anno XVII
Al Presidente dell'Ente Autonomo
del Teatro »La Fenice« di
VENEZIA

33 ASTF, Ministero Cultura Popolare, 1937–1941, B 393, fasc. 17, Prot. 4662.

34 In merito alla questione sulla razza e le sue connessioni col fascismo, cfr. Roberto Illiano e Massimiliano Sala, *Italian music and racial discourses during the fascist period*, in: *Western music and race*, a cura di Julie Brown, Cambridge 2007, pp. 182–200.

OGGETTO: Personale di razza ebraica

A seguito del provvedimento legislativo in corso con il quale viene fatto divieto agli Enti pubblici in genere di tenere alle proprie dipendenze personale di razza ebraica, Vi comunico, d'Ordine di S. E. il Ministro, ed a scanso di responsabilità di disporre l'immediato allontanamento del servizio del personale di detta razza, che per qualsiasi ragione fosse finora sfuggito al censimento e alla denuncia.

Resto in attesa di pronta assicurazione al riguardo.

IL MINISTRO

* * *

Ministero Cultura Popolare, Prot. 5945

Prot. N. 23397/AR.22

Roma, 30 dicembre 1938 Anno XVII

All'Ente Autonomo del Teatro

›La Fenice‹

VENEZIA

OGGETTO: Scrittura di elementi di razza ebraica

RISERVATA

La Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo ha comunicato che codesto Ente ha scritturato per la prossima stagione l'artista lirica Jole Jacchia, che risulta essere di razza ebraica.

Si prega di sostituire la predetta artista con altra di razza ariana, e si resta in attesa di cortese assicurazione.

IL MINISTRO

* * *

Prot. N. 5945

Venezia, 2 gennaio 1939. XVII^o

On. Ministro della Cultura Popolare

Direzione Generale per il Teatro

Via Boncompagni

Roma

Scrittura elementi di razza ebraica.

In risposta al foglio n. 23397 / AR. 22 del 30 dicembre u.s. relativo all'oggetto a margine ci pregiamo assicurare Codesto On. Ministero che l'artista lirica Jole Jacchia è già stata sostituita sin dal novembre u.s.

Saluti Fascisti

Fto Petrassi

* * *

Prot. N.5081
Venezia, 9 dicembre 1938. XVII^o
Gentile Signora
Jole Jacchia
Via Broletto
Milano

In ossequio alle disposizioni emanate dall'On. Ministero della Cultura Popolare per il regolamento della Legge sulla razza, Vi comunichiamo che il Vostro contratto deve ritenersi annullato.

Saluti fascisti.
F.to Petrassi

* * *

Ministero Cultura Popolare, Prot. N.4955
Prot. N.386 ris
Al Sovraintendente Ente Autonomo
Teatro La Fenice
VENEZIA
OGGETTO: Licenziamento personale
Disposizioni legislative riguardanti gli ebrei.

Facendo seguito alla precorsa corrispondenza ed a chiarimento della nota n.280 ris. si comunica, che le disposizioni di cui all'art. 13 del R. D. L. 17 novembre 1938 / XVII n.1728, riguardante l'esclusione di elementi di razza ebraica da tutte le pubbliche Amministrazioni ed Enti ivi specificati, si riferisce a tutti gli appartenenti alla razza predetta indipendentemente dal rapporto d'impiego o prestazione d'opera incidentale o meno, che possa intercorrere fra essi e gli Enti sopraindicati.

Ne consegue quindi, la necessità di allontanare immediatamente il detto personale che a qualsiasi titolo presti servizio anche se di carattere non continuativo.

IL DIRETTORE GENERALE

* * *

Prot. N.5083
Venezia, 9 dicembre 1938. XVII^o
Spett. Sindacato Orchestrale
Ponte del Rimedio
Venezia

In ossequio a precise disposizioni emanate dall'On. Ministero della Cultura Popolare per il regolamento della Legge sulla razza, Vi comunichiamo che il contratto già da noi stipulato con il Prof. Bruno Polacco è da considerarsi annullato.

Saluti fascisti.
F.to Petrassi

* * *

Prot. N. 4231
Como, il 14 Ottobre 1938 XVI^o
Via Cardina 38
Ill.mo M°. Goffredo Petrassi
Soprintendente della
Fenice

VENEZIA

Alla Vostra gradita del 16 Settembre Vi inviai il giorno 22 dello stesso mese, il preventivo da Voi chiestomi: fino ad oggi sono senza Vostre notizie e me ne chiedo la ragione.

Se essa è il Vostro dubbio sulla mia razza, Vi dichiaro che sono cristiano, figlio di cristiano e che non sono ebreo e Vi prego di chiedermi eventualmente i documenti che possino convalidare il mio asserto. La campagna diffamatoria di colleghi, gelosi del mio talento e invidiosi della mia carriera, campagna della quale io finora ero ignaro, non potrà più continuare a nuocermi, come m'ha già nuociuto ai confronti della più importante scrittura per l'entrante stagione ...

Se la ragione è invece il cambiamento del mio indirizzo, Vi prego di rispedire il Vostro scritto a Como, Cardina 38.

Nell'attesa, ringraziando Vi, Vi invio I miei distinti e deferenti saluti
Carletto Thieben

* * *

Ministero Cultura Popolare, Prot. N. 4183
Prot. N. 17843 / CR. 53
Ai Sovrintendenti degli Enti Autonomi TUTTI
Al Direttore della Federazione
Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
ROMA
OGGETTO: Hermann Karl Hans Scherchen

Si porta a Vostra conoscenza che il Maestro di musica Hermann Scherchen, nato a Berlino il 21-9-1891 cittadino germanico, è un noto comunista.

Si dispone pertanto che egli non sia scritturato da nessuno degli autonomi lirici e da nessuna società di concerti.

IL MINISTRO

* * *

Prot. N. 4853
Venezia, 24 novembre 1938.XVI
On. Ministero della Cultura Popolare
Direzione Generale per il Teatro
Via Boncompagni

Roma

Personale di razza ebraica.

In riferimento al foglio n. 371 ris. si assicura Codesto On. Ministero che le disposizioni circa l'oggetto a margine, saranno scrupolosamente osservate da parte di questo Ente.

Con perfetta osservanza

Fto Petrassi³⁵

Anche quei compositori che, in qualche modo, non sostenevano in modo partigiano la causa del regime si uniformarono allo stato di cose e rimasero in attesa di trovare un lavoro che permetesse loro di allontanarsi da tali responsabilità e di ritornare a questioni più specificamente musicali. Fu così per Goffredo Petrassi, che con decreto del 5 ottobre 1940 terminò l'incarico di Soprintendente del Teatro La Fenice di Venezia (ottenuto nel 1937) per dedicarsi all'insegnamento della composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia a Roma; il suo posto fu preso da Mario Corti. Tuttavia, fino a quella data, in qualità di funzionario dell'Ispettorato del Teatro Petrassi firmò disposizioni antiebraiche ed ebbe una corrispondenza con il Ministero su argomenti politici »scomodi«. In una lettera del 9 aprile 1940, il compositore romano si sfogò con il suo amico Luigi Dallapiccola: »Hai ragione: l'Accademia pesa sulla nostra vita musicale e l'appesta, dove e quando può, con uno strato di compromessi uno più sporco dell'altro – e non parlo solo delle già Eccellenze! – Per me non vedo l'ora di liberarmi da questi legami organizzativi per riprendere la mia libertà d'azione e di idee.«³⁶

Il fascismo non aveva solo minato l'autonomia degli artisti, ma era riuscito anche ad agire sulla loro libertà interiore. Il regime, infatti, controllava tutta la produzione artistica attraverso alcune regole tacite che limitavano l'autonomia dei compositori e li portavano ad autocensurarsi; ed è proprio in questi comportamenti che si coglie il senso più profondo della politica del consenso. Solo a livello privato molti trovarono il coraggio di dire quanto gravosi fossero gli avvenimenti e in che misura influenzassero negativamente sulla creatività. Ancora Petrassi, in due lettere a Dallapiccola del 19 giugno 1940 e del 24 febbraio 1945, ammetteva:

Caro Giggi,

come apprenderai dai giornali e dalla lettera ufficiale che riceverai fra qualche giorno, il festival è stato sospeso. Era l'unica soluzione da prendere in questi momenti. Sarebbe stato possibile portare a termine una manifestazione internazionale al punto in cui siamo? Una vera follia. [...]

Invidia te che puoi seguitare a lavorare. Solo nel lavoro possiamo dimenticare le cose del mondo – è l'unica consolazione. Io non ci riesco. Tutto quello che posso concludere è

35 Tutta la serie di questi documenti è conservata in: ASTF, Ministero Cultura Popolare, 1937–1941, B 386, fasc. 16.

36 Lettera di Petrassi a Dallapiccola del 9 aprile 1940, conservata a Firenze, Fondo Dallapiccola, Archivio A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux.

una pagina al giorno della partitura del »Magnificat«, ma tirata per i denti e nel massimo sconforto. Passo delle giornate senza far nulla e non interessandomi di niente. Sono proprio depresso [...].³⁷

Se tu lotti con la più squallida povertà, sappi che la mia situazione è delle più inquietanti. Sono profondamente depresso, l'avvenire è semplicemente pauroso, neanche il lavoro riesce a darmi una certa consolazione – del resto non scrivo che pochissimo e stentatamente [...].³⁸

La composizione, dunque, rappresentava per molti di loro una sorta di ancora di salvezza dalle vicende politiche. Lo stesso Dallapiccola sfogava il suo interiore desiderio di libertà nella scrittura musicale, non tanto per un'estetica legata all'antifascismo ma come unico strumento di protesta individuale, come mezzo per innalzarsi spiritualmente al di là delle tristezze umane. Tuttavia, col 1945 inizierà lentamente la ripresa, che vedrà proprio la grande ascesa dei giovani compositori, *in primis* Dallapiccola e Petrassi, che esordiranno con le loro opere più mature.

Gli anni in cui il fascismo ha visto la sua parola storica sono stati molto ricchi di eventi e risultano, pertanto, complessi da valutare; ma considerando quanto illustrato fino a questo punto è evidente che il periodo storico in questione ha visto pochi intellettuali dissociarsi in modo netto dal coro tacito di consensi al regime, motivo per cui sarebbe semplicistico, e forse anche sospetto di partigianeria, voler distinguere fra buoni e cattivi (anche alla luce delle quasi scontate posizioni prese nel Dopoguerra da chi aveva aderito al fascismo). Una cosa però la si può affermare con assoluta chiarezza: chi cerca aderenze al fascismo in alcuni compositori sforzandosi di individuarne le tracce nelle opere o nelle dediche delle loro composizioni mostra, quantomeno, di avere una visione limitata della realtà italiana dell'epoca.

37 Lettera di Petrassi a Dallapiccola del 19 giugno 1940 (Firenze, Fondo Dallapiccola).

38 Lettera di Petrassi a Dallapiccola del 24 febbraio 1945 (Firenze, Fondo Dallapiccola).

Il Casella ›neoclassico‹ e la ›vera tradizione‹ italiana tra progresso e regresso

Simone Ciolfi

Risulta sconcertante leggere oggi gli scritti critici di Alfredo Casella. Accanto alle non rare osservazioni acute si reperiscono con una certa facilità contraddizioni e argomentazioni dal significato ambiguo. A una prima lettura viene spontaneo approfondire il taglio intellettuale dei termini e dei concetti, nella speranza di essere caduti in errore nella comprensione di alcuni passi. Spesso, però, l'approfondimento conferma la prima impressione. Il periodo storico in cui si collocano gli scritti in questione, come è noto, invitava a una sfuggente ambiguità di pensiero, se non altro per la necessità di mettersi al riparo da ogni possibile critica, censura o disagio peggiore.¹ Si pensi, per esempio, alle riflessioni sul concetto di ›nazionalismo‹ musicale elaborate da Casella nei *Segreti della giara*. In alcuni passi di questa autobiografia, pubblicata nel 1941, l'autore sostiene allo stesso tempo sia la necessità storica del nazionalismo sia il suo superamento; la costatazione che ci sia un'arte ›nostra‹, italiana, convive con l'osservazione che, negli anni Quaranta, nessuno avrebbe dovuto più curarsi di scrivere musica ›nazionale‹. Nei *Segreti della giara* si trovano costatazioni come questa: »Io ritengo oggi che il problema della cosiddetta ›pregiudiziale‹ del carattere nazionale dell'opera d'arte, debba ormai considerarsi come superato. È un aspetto dell'arte che ha potuto, parecchi anni fa, imporsi come problema alla nostra generazione che ereditava dai predecessori una situazione assai difficile. Ma nessuno di noi si cura oggi di essere ›nazionale‹ quando scrive musica«.² Tale affermazione era stata però preceduta da un passo che si scagliava contro le »seduzioni« del poema sinfonico e di tutto ciò che questa forma (che non è affatto nostra, ma invece franco-nordica) reca con sé di virtuosistico, di ornamentale e soprattutto di estraneo alla musica.³

1 L'ambiguità concettuale degli scritti di Casella, soprattutto di quelli prossimi o contemporanei al fascismo, è specchio di una »[r]ealtà [quella fascista] con la quale di continuo confrontarsi« ma che è »categoria nello stesso tempo confusa«, che »sfuggiva [...] a ogni investigazione critica condotta con gli strumenti della ragione o dell'intuizione.« Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984 [Contrappunti 19], p. 253.

2 Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze 1941, p. 308.

3 Ivi, p. 232.

Tale riflessione era stata seguita invece da queste parole: »Il nazionalismo artistico è dunque un movimento di cui si può discutere l'utilità in sede puramente artistica, ma del quale non è possibile contestare la stretta aderenza al vasto movimento politico e dottrinale che ha guidato l'Europa dapprima e più tardi il mondo intero dall'800 fino a tutt'oggi.«⁴

Se ne deduce che, sebbene non ci si debba più porre la problematica dell'essere compositori di musica »nazionale«, il nazionalismo artistico è in stretta aderenza con il movimento politico che ha guidato il mondo intero »fino a tutt'oggi« e, in più, che ci sono forme extranazionali che non sono accettabili perché non appartengono all'arte »nostra«. Alla luce di queste osservazioni la »pregiudiziale« nazionale non è da ritenersi superata. Infatti, se quello che è in accordo con l'arte »nostra« è bene e ciò che non gli appartiene deve essere rifiutato, l'arte »nostra« fa da discriminante quando si può essere europeisti e quando no. A parte il fatto che nessuno deve più curarsi di essere nazionale quando scrive, anche se il nazionalismo artistico continua a essere una controparte della politica attuale, e, quindi, non è da ritenersi per niente superato.

Inoltre, se il rifiuto dell'afflato romantico aveva necessitato l'approfondimento delle tradizioni italiane che lo precedettero, viene da pensare che non ci si debba più porre il problema dell'essere musicista »nazionale« perché la minaccia del cascamento romantico e melodrammatico è scemata. Questo è forse il motivo per cui Casella giudica il problema della pregiudiziale nazionale come un »aspetto dell'arte« di »parecchi anni fa«. Viene da obbiettare, però, che nella precedente citazione dai *Segreti della giara* egli stesso parla delle »seduzioni« del poema sinfonico (un genere ancora frequentato negli anni Trenta e Quaranta e notoriamente un frutto del maturo Romanticismo) con il verbo al presente (arte che »non è affatto nostra«) e non al passato. Neanche la minaccia del Romanticismo è dunque da ritenersi completamente scemata.⁵

La vaghezza concettuale delle affermazioni di Casella, affermazioni che sembrano contemporaneamente dire e negare il già detto, trova funzionale al suo clima ambiguo l'utilizzazione dei termini di »classicismo« e di »neoclassicismo«. Il motivo primo è sicuramente la loro implicita genericità e astrattezza storica, fattori utilizzabili alla bisogna per sostenere le tesi più varie. Il valore indefinito di richiamo all'ordine di queste etichette estetiche fu caro ai regimi novecenteschi proprio per la loro

4 Ivi, p. 304.

5 Si ha l'impressione che, per Casella, l'incertezza nella definizione della problematica sulla musica nazionale o non nazionale esistesse solo a livello di scritto critico. Come afferma Guido Salvetti, il fatto che a Casella »il problema di una natura italiana della sua musica non [...] passasse neppure per la testa è attestato in modo clamoroso da quel suo voler essere considerato »francescò dai Concerti Lamoureux, ai fini della programmazione delle sue musiche«. Guido Salvetti, *Premessa*, in: Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi (Atti del convegno Venezia 1992), a cura di Giovanni Morelli, Firenze 1994 (Studi di musica veneta 20), p. ix.

ambiguità concettuale.⁶ Riguardo al termine »classicità« le affermazioni di Casella sono molteplici. Se nel 1929 egli sosteneva di non aver mai cercato di »essere classico, e nemmeno neoclassico« (tutt’al più preromantico), anni dopo, nei *Segreti della giara* affermò la necessità di »restaurare nell’arte il senso della classicità«.⁷ O meglio, Casella sosteneva nel 1929 di avvicinarsi alla classicità per indole e per educazione musicale, giudicandola un aspetto adeguato al proprio operare (anche se applicabile a questo solo *a posteriori*), mentre nel 1941 il senso della classicità è un’astratta necessità *a priori* dell’operare creativo. In questo modo egli dà l’impressione di non aver partecipato con convinzione, almeno fino agli anni Trenta, a quello da lui additato anni dopo come un bisogno culturale.⁸ In tutti e due i casi, comunque, Casella pensava di battersi per il »progresso« della musica, solo che mentre nella prima affermazione si registra la volontà di essere considerato »modernista« più che »classico«, nella seconda l’idea di classicità è diventata ormai un feticcio ideologico di primaria importanza per la politica fascista alla quale, come è noto, Casella aderì pienamente.⁹

Riguardo all’acceso dibattito dell’epoca sulle opere »neoclassiche«, risulta inoltre interessante l’affermazione, sempre contenuta nei *Segreti della giara*, secondo cui »troppo sovente si criticano gli artisti sulle loro dichiarazioni anziché sui loro lavori.«¹⁰ L’ammissione riconosce palesemente una divergenza fra l’ambito della saggistica e quello della composizione, senza contare che ci giunge da un compositore che fu autore prolifico di scritti critici, anche sulla propria musica. Il tentativo operato da Casella di dividere i due ambiti, indica come egli individuasse (molto probabilmente in forma inconscia) nel campo della saggistica la minaccia regressiva e patologica di un uso ambiguo delle parole e dei concetti, mentre al fare musica affidasse la vera voce della sua creatività, questa sì costruttiva e progressista.¹¹ Casella stesso invitava

6 Il legame tra l’idea di classicità e la politica dittatoriale novecentesca è analizzato in Raffaele Pozzi, *L’ideologia neoclassica*, in: Enciclopedia della musica, vol. 1: Il Novecento, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino 2001, pp. 444–464, in part. p. 450s.

7 Casella, *I segreti della giara* (vedi nota 2), p. 301. Si veda anche Virgilio Bernardoni, *Classico e neoclassico in Alfredo*, in: Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento, a cura di id., Giorgio Pestelli, Alessandria 2003, pp. 43–59. Il volume contiene anche la trascrizione dell’articolo *Il neoclassicismo mio e altri* di Casella apparso sulla rivista *Pegaso. Rassegna di arti e lettere* nel 1929, da cui è tratta la prima citazione (nel volume a p. 219).

8 Ivi, a p. 44, viene citata un’affermazione di Casella che, come »musicista moderno«, sostiene di essersi »nutrito fin dai primi giorni di classicità e di arditezze.« La frase testimonia una visione che tende a confondere prospettive passatiste e progressiste.

9 Le varie accezioni dei termini »classico« e »neoclassico« in Europa e in Italia sono state analizzate in modo esaustivo da Anna Quaranta, *Neoclassicismo musicale. Termini del dibattito italiano ed europeo*, in: Alfredo Casella e l’Europa (Atti del convegno Siena 2001), a cura di Mila De Santis, Firenze 2003 (Chigiana 44), pp. 93–142.

10 Casella, *I segreti della giara* (vedi nota 2), p. 301.

11 Per l’analisi dei comportamenti ambigui come sintomo di forti disagi sociali e psichici si veda Simona Argentieri, *L’ambiguità*, Torino 2008, p. 3: »l’ambiguità del pensiero [...] consente a livello individuale e collettivo di eludere la fatica delle proprie responsabilità e delle proprie scelte, in una deriva silenziosa ma inarrestabile.«

dunque i lettori a non fidarsi delle »dichiarazioni« e a studiare le partiture, nella speranza che, come egli stesso sostenne, se »i [...] critici [...] si fossero [...] limitati ad esercitare la loro attività [...] sul reale valore delle musiche [...] si sarebbe constatato che la restaurazione dei valori classici era qualcosa di ben più profondo di quanto non si voleva dapprima credere.«¹²

Una breve indagine sugli scritti è, però, necessaria per capire cosa intendesse Casella per »valori classici«. Come appare dalle sue stesse affermazioni, per valori classici egli intendeva il recupero, nell'atto creativo, di un progetto architettonico e l'acquisizione di una più chiara coscienza formale, nonché di una sorta di »serenità artigianale.¹³ Affermazioni, a dire il vero, poco contestualizzate e assai generiche.¹⁴

L'arte della trascrizione venne sicuramente ritenuta da Casella un buon viatico per l'acquisizione di questi elementi. Tuttavia, come spiega Roman Vlad in un saggio di alcuni anni fa, rimane impossibile chiarire cosa sia per Casella una trascrizione: le terminologie sono a ragione assai varie e seguono le necessità del momento.¹⁵ »Arrangiamento«, »interpretazione«, »armonizzazione«, »elaborazione«, »divertimento« su temi tratti da un determinato autore, sono termini che riassumono tecniche che vanno dalla trasformazione di un brano alla semplice realizzazione del basso conti-

12 Casella, *I segreti della giara* (vedi nota 2), p. 302. Fiamma Nicolodi (*Musica e musicisti nel ventennio fascista* [vedi nota 1], p. 251) sottolinea come con un'affermazione molto simile Casella liquidò lo stesso fenomeno dei »ritorni« affermando che questo andava considerato tramontato perché fu »opera di critici piuttosto che proposito deliberato di creatori«. Citato da: Alfredo Casella, *Moda e sostanza nella musica d'oggi*, in: *Pegaso* 5 (1933), pp. 411–421: 419.

13 Osservava Luigi Rognoni su *L'ambrosiano* del 13 settembre 1938: »Il valore della costruttività in Casella, è stato detto più volte, ha un riferimento classicistico; è un »ricorso« a basi architettoniche solidamente fissate (ricercate nella tradizione strumentale classica), sulle quali il musicista può liberamente svolgere il proprio lavoro fantastico«; citato in: *Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1934–1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935–1958)*, a cura di Pietro Misuraca, Lucca 2005, p. 150.

14 Si veda Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (vedi nota 1), p. 244. Il concetto di classicismo possiede una spiccata ambiguità argomentativa nei *Segreti della giara* (vedi nota 2). Si legga la p. 302 nella quale si confondono i termini di classico e romantico, di attualità e tradizione: »Si è ormai rifatta la convinzione [...] che l'idea della classicità non possa essere che la rinascita di un equilibrio superiore nella creazione, una rinascita ad un tempo classica e romantica per la sua pienezza e serenità di forma e come idea soggettiva di una attualità nutrita di tradizione. Nozione che poi corrisponde precisamente al momento politico, il quale persegue sul suo piano analoghi obbiettivi.« Per legittimare il suo concetto di classicità, Casella cita qui Guido Pannain che aveva usato quelle parole per fini differenti ovvero »discutere di classicismo e romanticismo, e dell'equivoco di una loro pretesa opposizione in nome dell'oggettività dell'uno contro la soggettività dell'altro«. Quaranta, *Neoclassicismo musicale* (vedi nota 9), p. 125, dove si trova anche la citazione tratta da Guido Pannain, *L'idea di classicismo nella musica contemporanea II*, in: *La rassegna musicale* 4 (1931), pp. 263–271: 271. Per la polemica antiromantica si veda anche Alfredo Casella, *21 + 26*, Roma 1930, p. 37 s.

15 Roman Vlad, *Il trascrittore*, in: Alfredo Casella, a cura di Fedele D'Amico, Guido M. Gatti, Milano 1958, pp. 115–145, si veda p. 117: »Traendo le somme da questa doverosa esposizione dei principali concetti che Casella aveva sulla trascrizione, diremo subito che non ci sembra possibile enucleare il criterio che andiamo cercando.«

nuo.¹⁶ Con questa riflessione si giunge al nucleo del problema: se dovessimo collocare *Scarlattiana* (1926) nel catalogo di Casella seguendo le sue stesse considerazioni, dovremmo metterla tra le trascrizioni, mentre egli la pose fra le opere originali.¹⁷

Più si procede oltre più si constata che aveva ragione Casella: solo con l'osservazione della singola partitura ci si libera dalle questioni terminologiche e si avvertono le tensioni storiche e sociali che la animano; tanto più che quando Casella comincia a parlare di musica e non di concetti generali il suo argomentare si fa più interessante. È bene, dunque, cercare nella partitura se ci sia un qualche tentativo di restaurare i valori classici in *Scarlattiana*. A tale proposito, l'affermazione reperibile nei *Segreti della giara* secondo la quale »stile e [...] tecnica armonica di Scarlatti [racchiudono] infiniti elementi di «attualità»« è interessante.¹⁸ Le modulazioni repentine e sorprendenti, il gioco delle progressioni, l'inebriante libertà e la fantasia ritmica che la musica di Domenico Scarlatti comunicano, potevano dare una sensazione di apertura sperimentale lontanamente apparentabile a certe esperienze a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Lo stile di Scarlatti rimane lontano, però, dalle caratteristiche di quello che si poteva e si può oggi intendere per »classicismo«.¹⁹ Lo stesso Casella definisce Domenico Scarlatti un »antiaccademico«, in qualche modo una personalità singolare, lontana dal rappresentare una qualche *koiné*.²⁰ È vero che *Scarlattiana*, per quanto ironica e suggestiva, comparve dopo esperienze di trasgressione acustica, come l'espressionismo o la dodecafonia, che avevano dato ben altre scosse al pubblico europeo; alla luce di queste, *Scarlattiana* poteva apparire come un »ritorno a«, una restaurazione formale in odore di classicità. Tuttavia, essa appare oggi all'ascolto principalmente come un *pastiche* sognante e grottesco fatto di aggregati tonali, seppur elegante nel trattamento e nella sapiente alterazione dei temi sonoristici. Sembra poi che nella partitura, soprattutto nel secondo movimento, un certo insistere su formule cadenzali e su una mite

16 Si veda Virgilio Bernardoni, *Trascrivere e assimilare: strategie caselliane di confronto con la musica europea*, in: Alfredo Casella e l'Europa (vedi nota 9), pp. 193–206: 196, dove l'arte della trascrizione in Casella è definita »inclinazione ad assorbire e nello stesso tempo contaminare, trasformare, omologare tratti stilistici e di linguaggio del proprio e di altri tempi, appartenenti alla propria o ad altri tradizioni culturali.«

17 Vlad, *Il trascrittore* (vedi nota 15), p. 120 s.: »stando alla lettura dei suoi scritti citati [cioè quelli di Casella], dovremmo far rientrare nella sfera della trascrizione interi lavori (come *La Giara*, *Scarlattiana* e *Paganiniana*) o parti di lavori (come i finali della rapsodia *Italia* e della *Partita*), in cui Casella conferisce nuove forme musicali a figure sonore preesistenti, mentre, come si sa, lo stesso Casella incluse tali opere [...] nel catalogo delle sue composizioni.«

18 Casella, *I segreti della giara* (vedi nota 2), p. 232.

19 Piero Santi evidenzia come nei primi anni del Novecento la musica di Domenico Scarlatti fosse poco funzionale, per via della sua eccentricità e asimmetria formale, a dimostrare la »priorità italiana nella creazione della forma-sonata, e come invece, negli anni del fascismo, divenne funzionale al concetto di »primitivo italiano della modernità musicale. La fuggevolezza formale di Scarlatti poteva essere inquadrata come »classica« solo in seguito a una forzatura intellettuale. Piero Santi, *Domenico Scarlatti fra i due nazionalismi*, in: Metamorfosi nella musica del Novecento: Bach, Händel, Scarlatti (Atti del convegno Cagliari 1985), a cura di Antonio Trudu, Milano 1987, pp. 37–58: 52 s.

20 Citazione riportata da Vlad, *Il trascrittore* (vedi nota 15), p. 142.

cantabilità acquisiscano una caratura nostalgica.²¹ Vi si avverte che il rapporto di Casella con Scarlatti è di natura affettuosa, è quasi un atto d'amore che esula di per sé dalla tanto decantata oggettività, per appartenere invece alla dimensione del gusto e dell'esperienza personale.²² Il motorismo dei tempi veloci testimonia la valenza intimamente performativa, d'ascendenza francese e legata al balletto, di questo tipo di *pastiche*: non a caso *Scarlattiana*, in una versione integrata, è stata oggetto di varie coreografie (Casella stesso nel 1932 adattò e integrò la partitura per una rappresentazione in forma di balletto a Montecarlo).²³ La partitura non possiede i tratti piccanti e modernisti di Stravinskij, né certo costruttivismo alla Hindemith; tanto meno è musica che dialoga con le sue pure forme, caratterizzata com'è da ammiccamenti e tratti ironici rivolti a chi ascolta.²⁴ Il tono popolare vi compare anch'esso in prospettiva storica, e anch'esso appare come una riflessione affettuosa su materiali del passato.

La molteplicità degli elementi vieta di osservare *Scarlattiana* da un'unica prospettiva: neoclassicismo, oggettività, assenza di coinvolgimento, hanno poco a che fare con questa partitura.²⁵ L'unicità di Scarlatti, il suo stile singolarissimo, non promettono la restaurazione di alcun valore classico, anzi guidano il pensiero verso l'eccezionale e l'irregolare, verso l'elitario e l'aristocratico. Il sospetto che la fratellanza spirituale con un mondo espressivo lontano dalle angosce della civiltà industriale possa configurarsi come un rifugio e un consolatorio regresso, è più che legittimo: non è certo l'amore per Scarlatti il problema, ma l'assurgere di questo amore a progetto culturale in una prospettiva che confonde storicismo e politica.²⁶

21 Cfr. l'osservazione di Carl Dahlhaus: «La seconda esistenza di un pezzo di passato è quasi sempre caratterizzata, soprattutto quando la restaurazione ha un'incidenza anche nella prassi compositiva, da un tratto >sentimentale<. [...] nonostante l'aspirazione a una rigorosa >oggettività<, non si può non coglierne il >tono nostalgico<». Carl Dahlhaus, *Decadimento della tradizione nei secoli XIX e XX* (1973), in: id., »In altri termini«. Saggi sulla musica, a cura di Alberto Fassone, Milano 2009 (Opere documenti orientamenti del Novecento musicale 8), pp. 83–104: 93.

22 L'origine e la dimensione >soggettiva< di questo lavoro è testimoniata in Casella, *I segreti della giara* (vedi nota 2), p. 232: »La difficoltà di lavorare su idee non solamente di un altro compositore ma distanti di due secoli, costituiva infatti un problema insolubile. Il secondo problema poi era quello di fondere le due personalità in una sola e di uno stile unico. Fui guidato verso la soluzione di questi problemi anzitutto dall'*impulso interiore* che mi spinse a scrivere quel lavoro«.

23 Pozzi, *L'ideologia neoclassica* (vedi nota 6), p. 462, colloca *Scarlattiana* »nell'ambito più ironico, parigino e >internazionalista< della cosiddetta >musica al quadrato<.«

24 Per i rapporti tra lo stile di Casella e gli autori contemporanei, soprattutto con Stravinskij, si veda Susanne Starke, *Vom »dubbio tonale« zur »chiarificazione definitiva«. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella*, Kassel 2000 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 207), in part. pp. 177–249.

25 Trovano conferma le parole di Bernardoni secondo cui »pare ovvio [...] che gli aspetti generali della forma, o quelli particolari dell'armonia, non forniscano indici risolutivi circa gli orientamenti classicistici caselliani«. Bernardoni, *Classico e neoclassico in Alfredo* (vedi nota 7), p. 48.

26 È probabile che nell'epoca illuministica e nella sua musica, il Novecento italiano abbia saputo cogliere il lato >totalitario< dell'allora nascente razionalità, lato evidenziato da Adorno: »l'illuminismo è totalitario«, e »l'adattamento alla potenza del progresso – o, al progresso della potenza – implica sempre di nuovo quelle formazioni regressive che convincono il progresso [...] del suo contrario. La maledizione del progresso incessante è l'incessante regressione«. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialectica dell'illuminismo*, traduzione di Renato Solmi, Torino 1980, pp. 14, 43.

Conferma di questa spinta regressiva ci vengono anche dalla considerazione storica che Casella nutriva nei confronti del materiale che egli ritenne adatto a essere trascritto. Non a caso, i primi trent'anni dell'Ottocento non vengono accorpati dal compositore al periodo della degenerazione romantica, proprio perché in essi sopravviveva, al di là dell'intento di valorizzare la civiltà strumentale italiana, lo spirito e l'atmosfera della cultura aristocratica settecentesca, di quel cosmopolitismo espressivo inconsciamente desiderato da Casella mentre si adoperava a professare confusamente credo nazionalistici e curtensi. Poiché a quel periodo appartengono Paganini e la sua musica, questa figura e la sua produzione (di cui il »demonismo« romantico si nutrì per decenni!) possono paradossalmente diventare una fonte ulteriore per la nuova »classicità« italiana e per la scoperta della sua »vera tradizione«. Quanto Romanticismo c'è in questa nuova oggettività di Casella ce lo dicono proprio queste scelte.

Pensata come partitura dallo spiccatto virtuosismo orchestrale, *Paganiniana* fu composta per il centenario dei Wiener Philharmoniker ed eseguita da questa formazione nel marzo del 1942 sotto la direzione di Karl Böhm. Sebbene i suoi ingredienti siano simili a quelli di *Scarlattiana*, con *Paganiniana* Casella aggiorna i principi già applicati nella partitura precedente fuggendo con maggior rigore soluzioni espresive dal sapore romantico. Per questa via egli si orienta verso un principio formalistico accentuato rispetto a *Scarlattiana*. Tuttavia, anche in *Paganiniana* il compositore non persegue certo l'utopia di utilizzare i materiali del passato solamente come strutture di fondazione senza valore espressivo. In *Paganiniana* si riconoscono chiaramente i temi di Paganini, e il disegno di un tema è molto più vincolante di uno schema compositivo o della struttura di un movimento contrappuntistico. In più, Casella non rinnega in questa sua opera conquiste allora recenti: dalla misteriosa magia timbrica del quarto tempo, una Tarantella, traspira l'esperienza sinfonica del tardo Ottocento, a volte anche di Mahler; la percezione che ne risulta diventa spesso retrospettiva, anche se di una retrospezione recente in cui rivivono le stesse esperienze del Casella studente e del compositore poliedrico, sperimentatore di tecniche e stili diversi.²⁷ Nel terzo tempo, una Romanza (Larghetto cantabile, amoroso), trilli, passaggi di bravura, sembrano parodiare diminuzioni da virtuosismo canoro, condiscono con saggia simpatia i temi di Paganini, si fanno burla dei suoi momenti di lirico abbandono. Sebbene per il tramite dell'ironia, il teatro musicale e le sue atmosfere rientrarono dalla finestra proprio quando li si volle estromettere in nome del rinnovamento.²⁸

27 Sulla formazione di Casella e i suoi gusti rimane fondamentale gli scritti di Quirino Principe, *Eredità mahleriana nel pensiero del giovane Casella*, di Colette Robin, *Les Années d'apprentissage d'Alfredo Casella au Conservatoire national de musique de Paris (1896–1902)*, e di Paolo Pinamonti, *Su alcuni contatti tangenziali di Casella al futurismo, via Parigi*, tutti contenuti in: Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi (vedi nota 5), rispettivamente pp. 129–150, pp. 217–227, pp. 277–296. Gran copia di documenti degli anni giovanili di Casella si possono reperire nel prezioso *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di Roberto Calabretto, Firenze 1997 (Studi di musica veneta 25).

28 Colpisce che Guido Turchi osservi in *Paganiniana* sia »l'assenza dell'ironia, normalmente in-

La raffinata ironia che spesso anima queste creazioni testimonia quanto il compositore fosse mosso emotivamente dall'amata musica del passato, ma il meccanismo caricaturale e farsesco svela in cosa consista il maggior piacere di opere come *Scarlattiana* o *Paganiniana*. Infatti, ritrovare ciò che è noto e amato (Scarlatti, Paganini o altri autori) trasfigurato in un'opera contemporanea, evita il dispendio di energia psichica che andrebbe speso per colmare la distanza tra passato e già noto. In sostanza, è lecito osservare che lo stile «classico» o «neoclassico» del pieno Novecento permette all'ascoltatore un certo risparmio psichico grazie al congiungimento di attualità e passato. Ciò accade non certo nel senso che l'ascoltatore o il critico risparmino la fatica intellettuale di approfondire le differenze tra lontane culture musicali, ma nel senso che la tecnica della «musica al quadrato» mette in contatto, in modo puramente tecnico e quantitativo, ambiti lontani dell'espressività musicale con la stessa velocità con cui lo fa un motto di spirito. Il lavoro «arguto» della «musica al quadrato», infatti, è una fonte di piacere perché costituisce un «alleviamento della costrizione della critica»²⁹ e annulla nell'istantaneità la percezione della distanza fra il passato e l'attualità. Il piacere della «condensazione», che è una tecnica dell'ironia ma lo è anche del lavoro onirico, è sempre nel concedere a chi ne gode di risparmiare energia psichica, qualunque siano i meccanismi che lo permettono. L'ironia è dunque solo un mezzo in cui si manifesta il meccanismo della condensazione, un fenomeno che può sussistere anche lì dove l'ironia è assente (mi riferisco qui anche alla musica neoclassica priva di verve ironica) e che rende possibile una prospettiva condensata dell'ascolto che è tipica di tutta la «musica al quadrato». Col suo meccanismo talvolta ironico e sempre finalizzato alla condensazione, tale musica alleviava la tensione psichica di un periodo storico difficile e pericoloso, che negli anni Quaranta presagiva l'avvicinarsi di un nuovo distruttivo conflitto mondiale.

Inoltre, *Scarlattiana* e *Paganiniana*, come molte altre simili partiture, sono l'appendice matura di un problematico rapporto di convivenza tra senso storico e attualità che, per l'epoca moderna, aveva avuto origine più di cento anni prima. Esse tendono a risolvere nella convivenza di stili lontani la tensione generata da un rapporto con

trinseca a questa poetica [cioè a quella della «musica al quadrato»] sia «limpide stille di comica saggezza, a mo' di tenorili e lindoreschi commenti su agitati e donbartoleschi brontolii baritonali: un immaginario ed esilarante «concertato» d'opera buffa», due affermazioni difficilmente conciliabili. Guido Turchi, *Le ultime opere*, in: Alfredo Casella (vedi nota 15), p. 59–68: 66s.

29 Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino 1975, p. 151. Si veda anche p. 145 dove si afferma che nei mezzi tecnici dell'ironia «rileviamo come carattere comune la possibilità offertaci di ritrovare ogni volta un che di noto là dove, invece, ci saremmo magari aspettati qualcosa di nuovo. Questo ritrovamento del già noto è causa di piacere, e anche qui non ci sarà difficile riconoscere in un tal piacere il piacere del risparmio, metterlo in relazione col risparmio di dispendio psichico». Come sottolinea Freud (ivi, p. 143), nell'attività ironica è la tecnica che genera il piacere del risparmio psichico e non il contenuto; tale meccanismo è particolarmente adatto all'arte musicale. Il fenomeno della «condensazione» e dello «spostamento» (mezzi tipici del lavoro onirico e del motto di spirito ma anche, a ben pensare, dello «sviluppo» nella forma-sonata) risparmia alla psiche la fatica di riempire la distanza (semantica, emotiva, linguistica, ecc.) tra dimensioni lontane di significato.

la tradizione che cominciò a diventare difficoltoso già nei primi decenni dell’Ottocento. Alla base di questo difficoltoso rapporto c’è la fatica di far convivere l’esigenza sempre più pressante del nuovo e la venerazione per gli antichi maestri, vissuta, però, al di fuori di una tradizione estetica e didattica condivisa.³⁰ *Paganiniana* è una delle ultime testimonianze del desiderio di conciliare gli impulsi regressivi e progressisti tipici della società industriale ottocentesca e primo-novecentesca. Infatti, se la logica del mercato sclerotizza e celebra personalità e autorità culturali del passato affinché l’importanza della tradizione favorisca la trasformazione dell’oggetto artistico in prodotto di vendita, il pensiero creativo è spinto a tentare la fuga nel nuovo e nell’originale in modo sempre più estremo.³¹ La convivenza fra queste due spinte iniziò a manifestarsi in modo evidente nei primi decenni dell’Ottocento per giungere a maturazione definitiva, in Europa, negli anni Quaranta. L’ambiguità concettuale espressa in campo critico nell’Italia tormentata dalla dittatura fu un mezzo per continuare a sopportare le spinte divergenti e pressanti tra il rispetto per un repertorio sempre più ingombrante e la ricerca dell’originale, del nuovo e del singolare. Un legame tra gli scritti di Casella e le sue partiture dunque c’è, non tanto nei contenuti, quanto nell’ambigua strategia d’approccio alla realtà.

Le fughe nel mondo popolare stilizzato o sublimato appartengono poi a un procedere diffusissimo di questo periodo. Le aspirazioni dicotomiche al nuovo e all’antico, la radice popolare come fonte di verità espressiva sulla natura di un popolo sposata all’afflato europeista, o peggio, colonialista, sono forme di un tormento che appartengono di rango alla modernità. Certo non possiamo confondere l’atteggiamento di Casella con quello di Bartók, se non altro perché il primo recuperò e utilizzò documenti lontani ma appartenenti grosso modo all’ambito colto (il riferimento è sempre a *Scarlattiana* e *Paganiniana*), mentre il secondo lavorò soprattutto su ambiti musicali estranei alla cultura ufficiale.

Scarlattiana e *Paganiniana* instaurano un rapporto ambiguo con il proprio tempo: sebbene utilizzino palesemente gli archetipi della tradizione, intendono di contro costituirsi come opere di rinnovamento. Tale natura bifronte poteva essere funzionale anche a un altro fine: proprio quando il rapporto col grande pubblico si faceva difficile, il recupero del materiale preromantico o protoromantico, anche se nuova-

30 L’argomento è approfondito in Simone Ciolfi, *L’influenza della rivoluzione industriale sul concetto di tradizione: riflessioni sul culto del passato musicale a Londra tra ’700 e ’800*, in: *Instrumental music and the industrial revolution*, a cura di Roberto Illiano, Luca Sala, Bologna 2010 (Ad parnassum studies 5), pp. 69–86.

31 Si veda Carl Dahlhaus, *L’idea del nazionalismo nella musica* (1974), in: id., »In altri termini«. Saggi sulla musica (vedi nota 21), pp. 174–194, in part. p. 191: »Il postulato estetico dominante del XIX secolo [...] era l’idea di originalità: un dogma che costringeva a ricercare sempre il nuovo. [...] (La spiegazione storico-sociale secondo la quale lo sforzo di essere originali sarebbe derivato dalla necessità di affermarsi sul mercato dell’arte per mezzo di prodotti che attirano l’attenzione, affascina per la sua semplicità, difficilmente coglie però la verità nella sua interezza: infatti, nella misura in cui mira a un consumo di massa, il mercato esige, oltre a una radicale originalità, la ripetizione e lo sfruttamento continuo di un pensiero che abbia avuto una volta successo [...]).«

mente interpretato, favoriva forse una comunicazione più agevole. Tuttavia, Piero Santi osserva come »siffatta mentalità [quella neoclassica], sprezzante della cultura musicale reale (che bella o brutta che fosse era in Italia, al momento, quella del melodramma romantico e verista) in nome di una cultura ideale (quella degli antichi, che per bella che fosse era uscita di circolazione, vale a dire semplicemente non era) era stata la meno adatta a promuovere la divulgazione di una musica che nel qualificarsi eletta riluttava, per ciò stesso, a una sua popolarizzazione.«³²

L'origine colta, legata a personalità specifiche e non propriamente sociale della «musica al quadrato» testimonia la sua radice mentalistica, parzialmente regressiva, anche se non si può escludere che tale genere avvantaggiasse la comunicazione tra musica contemporanea e pubblico grazie alla sua solida nervatura di citazioni (cioè solo in virtù del suo lato meno attuale) o al richiamo passatista assai cari ai regimi dell'epoca. Sembra paradossale, ma dobbiamo leggere *Paganiniana* come il punto d'arrivo di un processo iniziato alla fine del Settecento e giunto a conclusione, in Italia, proprio nel momento in cui viene rifiutata la reale tradizione italiana, cioè la cultura popolare del melodramma, per sposare una «vera tradizione» immaginaria, virtuale, puramente intellettuale. È qui che la visione razionale e fattiva sulla realtà, di cui i regimi totalitari e i loro sostenitori spesso si vantaronon, si svela come dominio dell'istintuale e dell'inconscio sul fenomenico e sulla realtà, ovvero come regresso infantile all'«onnipotenza del pensiero».«³³

Tuttavia, il gioco della «musica al quadrato» mantiene di certo una sua affascinante malleabilità, può variabilmente modularsi sulla sensibilità del compositore, dare risultati stilistici variegati. Soprattutto, poi, ha valore perché testimonia anche la facilità con cui ci si appropriava delle partiture del passato attualizzandole, con una libertà che testimonia come la musica non venisse ancora considerata un testo scritto con valore di monumento (come poi farà il secondo Novecento). Ma tale omaggio alla vitalità e all'organicità della musica è un altro elemento che ci vieta di considerare le opere in questione come puramente oggettive o classiche. Questo è anche il motivo per cui composizioni come *Paganiniana* costituiscono l'ultimo tentativo di sottrarsi alla scissione tra conservazione museale e creatività contemporanea così come si manifesterà dopo la seconda guerra mondiale. Lo stesso Casella fu protagonista della tendenza museale già dalla fine degli anni Trenta rinunciando a influire con la propria creatività su musiche che verranno sempre più spesso riprodotte, per quanto possibile, in aderenza al loro dettato scritto (penso, per esempio, alle manifestazioni dedicate a Vivaldi dall'Accademia Chigiana). *Paganiniana* è l'eccezione, l'ultimo tardo tentativo di Casella insieme al balletto *La rosa del sogno* (1942–1943), finalizzato a conciliare la spinta progressiva della modernità con quella regressiva che vedeva nella tradizione (che era, nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta, la cultura

³² Santi, *Domenico Scarlatti fra i due nazionalismi* (vedi nota 19), p. 56.

³³ Sigmund Freud, *Totem e tabù*, in: id., *Totem e tabù e altri scritti 1912–1914*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino 1975 (Opere 7), pp. 4–164: 91.

del Settecento e del primo Ottocento), l'ancora di salvezza a cui appigliarsi per attutire il rovello critico e le difficoltà espressive del Novecento. *Paganiniana* è infatti un'opera «riassuntiva», nella quale si registra anche la presenza del sinfonismo tardoromantico e delle movenze plastiche del modernismo francese *fin de siècle*, manifestazioni culturali che Casella aveva visto con i propri occhi.³⁴

Gli scritti di Casella fanno spesso riferimento ai compositori del passato (Fre-scobaldi, Mozart, Monteverdi, e molti altri). Sicuramente si trattava di un amore autentico, ma anche di un gesto simbolico e liberatorio dalla contingenza e dalla storia, di un gesto finalizzato, soprattutto quando si affermava la validità generale di questi autori per l'attualità, a scegliere i reami della sublimazione e dell'astratto.³⁵ In questa soluzione di compromesso, sempre intima e individuale, sicuramente poco «oggettiva», le laceranti pulsioni nate in periodi politici difficili possono talvolta trovare un equilibrio.

34 Per approfondimenti si veda Roberto Calabretto, *Ansie del nuovo e vagheggiamenti dell'antico nel giovane Casella a Parigi*, in: Alfredo Casella e l'Europa (vedi nota 9), pp. 19–42.

35 Emblematico della relazione nostalgica, compromissoria e paradossalmente ottimistica tra passato e presente è l'articolo di Casella intitolato *Del come un futurista possa amare Rossini*, in: Casella, 21 + 26 (vedi nota 14), pp. 55–59 (si legga soprattutto la p. 59).

Gli anni Quaranta di Luigi Dallapiccola tra ricostruzione ed espressione e la genesi di »Rencesvals« Note di carteggio inedito

Luca Sala

»Ricordatemi al caro Petrobelli¹

Che Dallapiccola rappresentasse »il punto più importante del Festival² internazionale di musica contemporanea del 1939 ce lo rivela Goffredo Petrassi in una lettera inedita a Mario Corti dell'11 novembre 1938, in merito alla possibilità di includere il non ancor terminato *Volo di notte* – e già peraltro formalmente richiesto »per la prima rappresentazione [...] nel teatro di Brunswick³ – all'interno della rassegna settembrina di Venezia. A questa missiva Petrassi acclude anche la richiesta formale al Ministero della Cultura Popolare, firmata da lui e da Corti in qualità di funzionari rispettivamente del Teatro La Fenice e della Biennale:

Il Comitato del Festival Internazionale,

dovendo svolgere il lavoro preparatorio per l'organizzazione del VIIº Festival che avrà luogo a Venezia nel Settembre XVIIº, chiede a Codesto On. Ministero se, tra la manifestazione, se

1 Luigi Dallapiccola in una lettera a Salvatore Martirano (1927–1995) del 28 aprile 1963, conservata presso The Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, Salvatore Martirano Music, Personal Papers, and Sal-Mar Construction, 1927–1999, »Dallapiccola Correspondence 1953–1972«, Series 2, Box 18, Folder 1; cfr. Adriana P. Cuervo, *Preserving the electroacoustic music legacy: a case study of the Sal-Mar Construction at the University of Illinois*, in: Notes 68 (2011), pp. 33–47. Il carteggio con Luigi Dallapiccola, acquisito tra il giugno 2008 e l'aprile 2011, è costituito da 28 pezzi di Luigi e 1 di Laura Dallapiccola ed è, ad oggi, inedito. Ringrazio Adriana P. Cuervo per aver messo a disposizione tale materiale e Anna Libera Dallapiccola per il permesso accordatomi alla consultazione e pubblicazione del materiale, inedito, dei carteggi. Il presente contributo è dedicato alla memoria di Pierluigi Petrobelli, recentemente scomparso.

2 Lettera di Goffredo Petrassi a Mario Corti, Venezia, 11 novembre 1938, conservata all'Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1939, b. 393, fasc. 17, prot. n. 4661.

3 Ivi.

ne possa inserire una di carattere teatrale con l'esecuzione dell'Opera in un atto »VOLO DI NOTTE« di Luigi Dallapiccola e di un balletto di autore straniero. La scelta di tale lavoro è giustificata dall'interesse che questo musicista italiano destà nel mondo musicale internazionale e dalla singolarità del lavoro che avrebbe la sede adatta di esecuzione nella cornice del Festival. L'inclusione di un tale lavoro inoltre verrebbe ad interessare sempre di più a questa manifestazione veneziana una larga cerchia di critici e di cultori di avvenimenti musicali.⁴

Tuttavia *Volo di notte* non fu rappresentato – si dovette aspettare il maggio del 1940 per una prima esecuzione italiana piuttosto controversa⁵ – né fu dato a Brunswick.⁶ In una lettera a Petrassi del 2 febbraio 1939, in fase di verifica definitiva del testo dell'opera⁷ – e in seguito a un rinnovato invito ufficiale da parte della comitato del Festival⁸ –, Dallapiccola riferisce dell'intenzione di aderire alla rassegna con »una composizione novissima [...] che comprenderà il coro oltre agli strumenti.«⁹ Ecco tracciate le prime linee coeve a testimonianza della genesi di un altro lavoro, i *Canti di prigionia*, che avrebbe, all'epoca come oggi, prodotto ulteriori controversie in merito alla sua interpretazione in chiave ›politica‹.¹⁰ Sulla scia della delusione per il rifiuto da parte del Ministero di rappresentare l'opera – sperando che »forse un giorno, in altra terra, si tratterà meglio un lavoro come il mio«, in quanto »è almeno un lavoro scritto in perfetta buona fede«¹¹ –, una congiuntura politica nuova e un carico di responsabilità ›rinnovato‹ spingono Dallapiccola a dedicarsi ai *Canti*, poiché, come sottolinea a lavoro appena abbozzato, »siamo da tempo abituati a certi soprusi [...]. Ora, nel nostro caso, tutto è avvolto nel mistero [...] c'è almeno la consolazione di vedere che, per il momento, non si tratta di ragioni personalì.«¹² All'interno di un contesto politico difficile e frammentato, e pertanto in una condizione emotiva di profonda apprensione, è l'intuizione che si fa in Dallapiccola ideale della ri-costruzione, come vedremo più avanti, totalizzante e centrale nel pensiero

4 Lettera di Goffredo Petrassi e Mario Corti al MinCulPop, Venezia, 11 novembre 1938; ivi, b. 393, fasc. 17, prot. n. 4662.

5 Cfr. Luca Sala, »Allo stato di intuizione. Precisazioni a margine di »Volo di notte« di Luigi Dallapiccola», in: Studi musicali N.S. 2 (2011), pp. 447–490. Prima rappresentazione il 18 maggio 1940 al Teatro della Pergola a Firenze in occasione del »Maggio Musicale Fiorentino«.

6 Vedi lettera di Dallapiccola a Hartmann del 3 aprile 1939, in: *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays, bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann: Katalog*, a cura di Renata Wagner, Monaco di Baviera / Zurigo 1980, p. 168.

7 *Volo di notte* sarebbe stato completato il 18 aprile dello stesso anno.

8 Il 21 gennaio del 1939 Petrassi invita ufficialmente Dallapiccola a prendere parte al Festival con una »inedita composizione sinfonica, la cui durata, per ragioni di programma, dovrebbe mantenersi nel limite massimo di 20 minuti«; lettera di Petrassi a Dallapiccola, Venezia, 21 gennaio 1939, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1939, b. 392, fasc. 12, prot. n. 6271.

9 Lettera di Luigi Dallapiccola a Goffredo Petrassi, Firenze, 2 febbraio 1939; ivi, b. 392, fasc. 12, prot. n. 6416.

10 Cfr. Luigi Dallapiccola, *The genesis of the ›Canti di prigionia‹ and ›Il prigioniero‹: an autobiographical fragment*, in: *The musical quarterly* 39 (1953), pp. 355–372.

11 Lettera a Gian Francesco Malipiero del 13 maggio 1939, conservata al Fondo Dallapiccola, presso l'Archivio A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

12 Ivi.

›drammatico‹ dei *Canti di prigionia* – sia estetico che politico, quale senso di unitarietà del pensiero –, del suo farsi maturo, in correlazione diretta con il nuovo ›prodotto‹ germinativo, ancora *in nuce*. »Piove a dirotto. Ho i nervi in pezzi. Ma da qualche giorno, nonostante tutto, comincia a far più chiaro in me. Probabilmente scriverò presto qualche cosa di nuovo.«¹³ L'origine autoriale profonda del ciclo dei tre *Canti* si pone pertanto nel mezzo di un processo di revisione ›ideologica‹ precisa e in un arco di tempo che vede il sincretismo dei motivi ›socio-ideologici‹ di *Volo di notte* rivelarsi ponte tra un'epoca e l'altra, tra un'era interiore e l'altra, terreno di una nuova critica da riorganizzare e riformulare nella deformazione storica degli eventi che la delicata convergenza politica riversa nell'Italia pre-guerra. Bastano queste poche parole, scritte a Gian Francesco Malipiero il 13 maggio del 1939, per sottolineare che la redazione del primo dei *Canti di prigionia* possa richiamare tra le righe, come riportato successivamente dalla storiografia, un elemento ›ufficialmente‹ protestuale? Certo che no. Christoph Flamm propone l'ipotesi secondo la quale non vi sia una stretta correlazione tra la scrittura dei *Canti di prigionia* e il suo intento programmatico ›di protesta‹: nessun urlo esplicito di adesione e ›solidarietà con Schönberg‹¹⁴ o di deplorazione del »destino degli ebrei dopo il 1933«.¹⁵ Elementi che la ›propaganda‹ culturale del dopoguerra avrebbe espressamente richiamato e fatto propri.

Tuttavia, sia un silenzio ›forzato‹ quanto l'adesione al Partito Nazionale Fascista – di carattere, con tutta probabilità, più prettamente ›carrieristico‹, o semplicemente perché »les musiciens, les poètes vivaient [...] sans s'occuper de ces choses-là, ils menaient une vie tranquille. [...] Mon mari ne s'occupait absolument de rien«¹⁶ – non possono *a priori* escludere un dissenso; va ricordato che l'ebraicità della moglie e il suo successivo licenziamento costituirono motivo di seria preoccupazione per il compositore. »Per tre mesi ancora Laura sarà impiegata alla Biblioteca Nazionale, e resterà ancora la migliore delle impiegate. I provvedimenti non possono togliere l'intelligenza a chi la possiede.«¹⁷ In fondo per chiarire il suo pensiero in merito alla questione ebraica non sarebbe servita una esplicita presa di posizione militante, ma forse un accenno indiretto e meno scomposto, una lettura ›politicamente‹ morale, così come poteva essere sufficiente la prova simbolica del mancato rinnovo della tessera al Partito Nazionale Fascista proprio per l'anno 1939.¹⁸ In modo analogo, la scelta di un testo di Stefan Zweig,¹⁹ ebreo, nonché la scrittura di un'opera utilizzando consapevolmente la tecnica seriale non possono che indicare un cambiamento, laddove

¹³ Ivi.

¹⁴ Christoph Flamm, »Libera« chi? *Alcune domande sul significato dei »Canti di prigionia« di Luigi Dallapiccola*, in: Rivista italiana di musicologia 43–45 (2008–2010), pp. 381–393: 389.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ *Entretiens avec Laura Dallapiccola*, in: Pierre Michel, Luigi Dallapiccola, Parigi 1996, p. 29.

¹⁷ Lettera di Dallapiccola a Gian Francesco Malipiero del 15 novembre 1938 (Fondo Dallapiccola).

¹⁸ Cfr. le due lettere del Partito Nazionale Fascista a Dallapiccola del 26 ottobre 1938 e del 15 febbraio 1939 in merito al rinnovo della tessera (ivi).

¹⁹ Stefan Zweig, *Maria Stuart*, Vienna 1935.

non si può »chiedere alla pagine dei *Canti di prigionia* un'opposizione alla società in termini altri dalle condizioni in cui nacquero, e cioè un'individuazione delle forze che quella rivolta erano chiamate a condurre nei fatti«.²⁰ Fatti e forze, ossia dissenso, come D'Amico ci presenta nel 1945, sottolineando il senso profondo della protesta forse più intima, come momento unico e singolare, quale espressione eccezionale e di portata straordinaria, al di là dell'azione diretta, un »atto umanamente elementare, investito da un riscatto soltanto interiore, religioso. Ma non per questo meno grave e attendibile«.²¹ Un riscatto morale »grave«, ovvero sofferto.

Come noto, per via di una »auto-interpretazione«²² *a posteriori* da parte dello stesso Dallapiccola, l'idea germinale dei *Canti di prigionia* assume forma nell'autunno del 1938,²³ nel momento della proclamazione delle leggi razziali e contemporaneamente alla revisione ultima di *Volo di notte*. Sono infatti i *Canti di prigionia* che aprono un percorso »rinnovato«:²⁴ si trattava di »appliquer ce système à notre représentation musicale«,²⁵ farlo proprio sulla strada della tradizione ormai pulsante, in quanto »pour connaître les divers procédés il faut s'en tenir aux œuvres de Schönberg et Berg«,²⁶ al fine di rinnovarne il contenuto espressivo e simbolico sulla mutata scena della cultura europea. Dunque forse un appoggio »solidale a Schönberg«, e un riscatto estetico laddove proprio l'adesione metodica della tecnica dodecafonica – quale responsabilità di impegno concreto e risoluto – riveste un'importanza quasi corporea e tangibile in tutta la produzione che è a venire, da *Marsia* alle prime bozze del *Prigioniero*, fino al momento quasi »estatico« del *Rencesvals* post-guerra. Quando Flamm sostiene che »se *Volo di notte* non mostra una posizione antifascista evidente, perché siamo sicuri che la *Preghiera di Maria Stuarda*, finita un anno prima dell'opera, lo faccia?«,²⁷ in realtà scivola in errore sulle date di composizione delle due opere. Come già Dallapiccola riferisce a Rognoni nel maggio del 1939,²⁸ e come ci dirà in un ricordo del 1961, in realtà non solo *Volo di notte* viene »rimanipolato« proprio nei sette mesi successivi alle prime bozze »frettolose« della serie della *Preghiera*, ma quest'ultima viene scritta e terminata solo a inizio estate 1939, da maggio a luglio:²⁹ non un anno prima, dunque,

20 Fedele D'Amico, *Canti di prigionia*, in: Società 1 (1945), pp. 95–100: 96.

21 Ivi.

22 Flamm, »Libera« chi? (vedi nota 14), p. 384.

23 Cfr. nota 10.

24 Dietrich Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit – Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Cologne 1984, edizione italiana di Laura Dallapiccola, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Firenze 1985, p. 69.

25 Lettera di Wladimir Vogel a Luigi Dallapiccola del 12 gennaio 1940, in: Luigi Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano 1975, p. 65.

26 Ivi.

27 Flamm, »Libera« chi? (vedi nota 14), p. 386.

28 Lettera di Dallapiccola a Luigi Rognoni del 6 maggio 1939, conservata presso la Sezione Musica del Dipartimento Fieri-Aglaja dell'Università degli Studi di Palermo, segnatura A.Ro. 1-1516.

29 Cfr. *Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco dei corrispondenti*, a cura di Mila De Santis, Firenze 1995 (Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Inventari 5), p. 48, autografi LD. Mus. 42 e LD. Mus. 43.

bensì addirittura qualche mese dopo aver terminato l'opera. »La musica di questo frammento fu abbozzata in pochissimi giorni [...]. Non appena terminata l'orchestrazione di *Volo di notte*, ripresi il frettoloso abbozzo della *Preghiera di Maria Stuarda* e, rielaborandolo, gli diedi forma definitiva, scegliendo un complesso strumentale [...] da cui erano eliminati legni, ottoni e archi. Ciò, nel luglio 1939.«³⁰ Forma definitiva, dunque, e verifica dell'intuizione originaria sono raggiunte solo dopo *Volo di notte*. Fra l'altro già nel febbraio del 1938 Dallapiccola nutre insofferenza per la «questione» italiana, sia dal punto di vista politico che squisitamente culturale:

di molte cose si dovrebbe parlare, anche delle recenti storie; »storie gravi«, a quanto sembra ... Isolato come vivo non sono molto al corrente di ciò che si fa nella capitale e soltanto di quando in quando mi giungono gli echi delle svariatissime majalate che certi nostri buoni colleghi operano.

I »risultati« non so. O meglio ne conosco uno finora, che non è il più edificante: che all'estero ci sfottono allegramente. Ho qui un ritaglio fresco fresco dell'INTRANSIGEANT: LA MUSIQUE DES COMPOSITEURS JUIFS TROUBLE LES MOEURS, dit-on à Rome ET C'EST LE »SACRE DU PRINTEMPS« QUI EST RESPONSABLE DE LA REVOLUTION RUSSE ...³¹

Nondimeno fonti coeve riportano anche come l'organizzazione della struttura tripartita del ciclo ancora informe dei *Canti* si definisca omogeneamente e ancora prima della preventivata rappresentazione settembrina, ossia anteriormente alla compilazione della partitura definitiva della *Preghiera*, lungo la primavera del 1939. Benché i due autografi ad oggi conosciuti, infatti, non menzionino esplicitamente l'intenzione di costruire un ciclo omogeneo, da nuove carte autografe possiamo mostrare che la *Preghiera di Maria Stuarda* nella sua scrittura definitiva non fosse in realtà un brano concepito singolarmente e isolato o estraneo al contesto politico-sociale in cui ebbe origine, ma appartenesse a un gruppo organico, sebbene non ancora definito e non ancora «ideologizzato», ovvero non ancora storiciizzato. Già in questo breve periodo, in piena revisione di *Volo di notte* e ancor prima della stesura dell'autografo della *Preghiera*, prende forma l'intenzione ferma, che ad oggi non era conosciuta,³² di produrre un ciclo. In un lettera del 31 maggio 1939, Dallapiccola confida infatti a Petrassi che »[il] mio lavoro si intitolerà probabilmente »Contemplazioni della morte«. Di questo una sola parte per il momento è a posto. E questa si intitola e si intitolerà »Preghiera di Maria Stuarda«.³³ Quel testo primigenio del

30 Luigi Dallapiccola, *Sulla mia musica corale*, dattiloscritto datato 26 agosto 1961, p. 13, conservato alla New York Public Library, Robert Hines Papers, Box 1, Folder 13, JPB 06-35; scritto tradotto col titolo *My choral music* per il volume *The composer's point of view: essays on twentieth-century choral music by those who wrote it*, a cura di Robert Stephen Hines, Norman / Okla. 1963, pp. 151–177. Tale dattiloscritto riunisce parti dell'articolo sui *Canti di prigionia* già apparso nel 1953 per *Musical quarterly* (vedi nota 10) mentre la sua versione italiana verrà riproposta più tardi in Luigi Dallapiccola, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano 1970, pp. 131–139.

31 Lettera di Dallapiccola a Alfredo Casella del 9 febbraio 1938 (Fondo Dallapiccola).

32 Cfr. ad es. Raymond Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester / NY 2003, p. 53.

33 Lettera di Luigi Dallapiccola a Goffredo Petrassi, Firenze, 31 maggio 1939, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1939, b. 392, fasc. 12, prot. n. 7371.

settembre 1938, nato come sempre sulla scia di un'intuizione, trova il suo posto e il suo «conetto» ancora prima che Dallapiccola termini gli abbozzi – perlomeno quelli ad oggi conosciuti e conservati – di »una sola parte«. Nella primavera del 1939, dunque, l'afflato ispirativo originatosi l'autunno precedente arriva a compimento e si fa maturo nell'arco di una manciata di mesi.

Non credo pertanto che la lettura musicologica del testo operata nel corso del secondo dopoguerra abbia in qualche modo mal compreso l'esegesi possibile dei *Canti*, poiché, come sostiene ancora D'Amico, se la »musica di per sé è moto, azione, divenire; per Dallapiccola vuol essere invece stasi, contemplazione, essere«³⁴ dunque, anche e soprattutto, ri-meditazione e critica formata. E sulla scia di *Volo di notte*, anche i *Canti di prigionia* sono un'opera scritta in »buona fede«,³⁵ la catarsi della trasformazione tra corpo e spirito, nel mezzo esatto della ricollocazione di un sentimento pieno di umanità, sul limitare del ripensamento dell'agitò umano, il senso di rielaborazione della morte, ancora una volta dopo la »luminosa trasfigurazione«³⁶ saint-exupériana, elementi che vengono fortemente rielaborati come prigionia »in potenza«. In fondo è il tema conduttore dei tre *Canti* – ed è in questo primo titolo indicativo che si afferma un primigenio uso »politico« di un dato morale, in anticipo sul *Coro di morti* petrassiano –, laddove ciò che si intende è »un'ascesa di anime purganti a un Empireo«.³⁷ Metafora, contemplazione e estasi, ovvero lo sguardo, tema conduttore della poetica dallapiccoliana, lo stesso »guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare« dell'*'Ulisse* (Prologo) che verrà. Ecco allora la »contemplazione della morte«, l'»esservi« della lettura di D'Amico, quale risorsa ultima di critica sulle cose del mondo, nel valore teologico della rigenerazione che diventa un atto di »rivolta«, una elaborazione sul senso morale della morte, un atto di rivoluzione interna quale ricapitolazione di un istinto al dissenso come possibilità di un rinnovato senso »istituzionale«, benché tra le righe, e di una disposizione, benché sottesa, alla protesta.

Indubbiamente la lettura che il giudizio *a posteriori* ha decretato impone un carattere deformante di velato propagandismo, di piena formulazione ideologica, ciò che ha spinto i critici a riconoscerne »le cri commun a tous les opprimés de tous les pays, de tous les régimes«,³⁸ o a leggere in profondità come »Dallapiccola began work »Il Prigioniero« in 1943 – at a time when the very concept of liberty was being questioned by the appalling political events he was witnessing. He had already expressed his reaction to the growing menace of fascism in his »Canti di prigionia« [...] ; now the notion of freedom was to be further emphasised in »Il Prigioniero««.³⁹ Che nel

34 Fedele D'Amico, *La poetica di Dallapiccola*, in: Convegno su Luigi Dallapiccola, relazioni di Massimo Mila, Fedele D'Amico, Roman Vlad, Trieste 1978, pp. 15–19: 15.

35 Cfr. nota 11.

36 D'Amico, *La poetica di Dallapiccola* (vedi nota 34), p. 17.

37 Ivi.

38 *Le Monde*, 26 novembre 1973, conservato a Washington, Library of Congress, Music Division, Dallapiccola / Dwight Collection, Box 8, Folder 2.

39 Misha Donat, *The week's composer: Luigi Dallapiccola*, in: BBC Radio three (Week 21, Tuesday 22nd May 1984), nr. 0905–1000, ivi, Box 8, Folder 7.

ciclo dei *Canti* non vi fossero indicazioni esplicite e definite in questo senso è certo; tuttavia è chiaro quanto in realtà fosse difficile al compositore stesso, dal punto di vista concettuale, »arrischiare alcun apprezzamento d'indole estetica su d'un'opera così fresca d'inchiostro«, ma con un intento programmatico nondimeno già preciso: »a questo potrò provvedere in seguito e non v'ha dubbio che abbondantemente provvederanno gli altri alla bisogna.«⁴⁰

È lo stesso Dallapiccola che, appena conclusa l'opera, ci manifesta nel 1941 tale significato, in misura da evidenziarne il »profondo significato «morale» alla luce di un passaggio travagliato che prefigura il »silenzio« interiore coltivato negli anni della guerra, la solitudine cercata e desiderata per un »riposo« di discernimento evocativo, nella riscoperta, nell'indagine profonda di un processo rivelativo sui temi stessi della guerra. »Allora non mi resta che il silenzio. Un silenzio fiducioso, che non distrugge affatto l'amicizia, la gratitudine, l'ammirazione. Ma l'obbligo morale del silenzio rimane. E quello del lavoro isolato.«⁴¹ Così peraltro scrive a Alfredo Casella in seguito all'insofferenza per una nuova esecuzione disattesa all'interno delle manifestazioni settembrine del Festival di Venezia del 1941: »Ti pare possibile che io possa rinunciare con un sorriso sulle labbra alla esecuzione della mia opera principale (con »Volo di notte«)? A un'opera che probabilmente per chi sa leggere racchiude anche un profondo significato »morale« al quale tengo altrettanto che non al suo significato musicale?«⁴² Tuttavia quel virgolettato »morale« così pregnante riveste in realtà una molteplicità di significati che non possono che essere ascritti e riverificati all'interno del percorso multiforme dallapiccoliano, nel sincretismo »religioso« – indefinibile tuttavia senza il suo guscio laico – e nell'etica politica, come unica e sola risposta credibile, appunto »morale«, al fascismo – senza che tale *faiblesse* evocasse dell'apologia o, peggio, una mancata adesione al dissenso.

Dallapiccola non protestò dunque in modo acceso, il che non esclude tuttavia una tensione alla geopolitica del suo tempo, e non rende, nonostante le tessere »di convenienza«, i *Canti di prigionia* un'opera »non protestuale«. Senza entrare nel merito dell'esegesi dei *Canti*, anche il presupposto che la *Prehiera* possa essere ragionevolmente recepita come »una manifestazione di fede cristiana cattolica« e non un esplicito »segno di solidarietà agli ebrei«⁴³ – pericoloso in quelle circostanze – non esclude tuttavia *a priori* che tale sofferenza simbolicamente insita nel ciclo delle *Contemplazioni della morte* possa ascriversi a un percorso di protesta il cui principio germinativo fosse, come sempre, »allo stato di intuizione«⁴⁴ e il cui significato religioso fosse multidimensionale: »è l'incarnazione della legge morale per cui la religione di

40 Lettera di Luigi Dallapiccola a Goffredo Petrassi, Firenze, 15 giugno 1939, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1939, b. 392, fasc. 12, prot. n. 7566.

41 Lettera a Casella del 12 febbraio 1941 (Fondo Dallapiccola).

42 Lettera a Casella del 6 giugno 1941 (ivi).

43 Flamm, »Liberà chi? (vedi nota 14), p. 388.

44 Luigi Dallapiccola, *In margine al recente congresso internazionale di musica a Firenze*, in: La rassegna musicale 6 (1939), pp. 288–291: 289.

un popolo diventa religione universale.⁴⁵ Flamm riconduce il messaggio dallapiccoliano dei *Canti*, fra gli altri, all'»interpretazione semantica«⁴⁶ che ne fa Gavazzeni nel 1947.⁴⁷ Tuttavia è proprio nel 1946 che Dallapiccola rifiuta in parte la »troppo abbondante e poco controllata prosa«⁴⁸ dell'analisi che Gavazzeni fa dei *Canti*, in un primissimo abbozzo dello stesso saggio. Se la storiografia *a posteriori* può evocare dei dubbi sulla corretta esegesi di tale opera dallapiccoliana, gli stessi in fondo ne richiama anche quella coeva. Il percorso che si è primariamente strutturato dopo l'impulso giovanile nel concepimento dell'asse poetico, e diremmo simbolico, che percorre il decennio 1938–1948, con *Volo di notte*, *Canti di prigionia* e *Prigioniero*, vive all'interno di una sistematica ricerca di ri-esposizione e di ricomposizione del proprio vissuto sulla guerra, diremmo una sorta di problematico tentativo di ricostruzione interna che non può escludere un connotato »politico«. Scrivereà nel 1946: »Now I'm working on an opera in one act and a prologue, *The Prisoner*, [...]. In it I hope to express the sufferings of Europe during the last years.«⁴⁹ Il periodo compreso tra il 1938 e il 1942 è stato pertanto per Luigi Dallapiccola un coacervo di »traduzioni« serrate di avvenimenti personali in una fucina lavorativa che potesse al meglio veicolare i significati di questa nuova trasposizione artistica lunga tutto un decennio, fino al 1948, anno di compimento del *Prigioniero*. »Vorrei tu pensassi [...] un momento [...] all'inferno che è stata la mia vita dal 1938 in poi. [...] Vedovo che intorno a me tutto si chiudeva, a poco a poco, ma inesorabilmente. E allora mi sono chiuso più che mai in me stesso, cercando soltanto nel lavoro e nella famiglia quello che altrove mi sembrava di non poter trovare.«⁵⁰ In un periodo doloroso di ristrettezze economiche »stavo disperatamente lavorando alla scena del sotterraneo della mia opera, finita di abbozzare ieri notte; frutto di qualche settimana di vacanza che mi sono voluto concedere [...] dagli articoli e dall'occuparmi di cose che almeno vengono pagate quasi a pronta cassa« (Perché, tanto per non fare misteri, almeno con gli amici, ti dirò che noi si lavora in due e che non riusciamo assolutamente a vivere [...]). [...] A questi sogni siamo ridotti! A fare i mestieri più svariati; sopra tutto quelli che non sappiamo fare ... e che sono, paradossalmente, i più ricompensati.«⁵¹

Il »libera me« dallapiccoliano è una invocazione generale non decifrabile se non alla luce di un insieme di elementi costruttivi del pensiero che siano capaci di »totalizzare«, arginare e concretizzare ogni aspetto »protestuale« di carattere morale ed

45 Dante Lattes, *Apologia dell'ebraismo*, Palermo 2011, p. 60.

46 Flamm, »Libera« chi? (vedi nota 14), p. 392.

47 Cfr. Gianandrea Gavazzeni, *Dai >Canti di prigionia< a >Renesvals<* (1947), in: id., *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano 1954, pp. 202–218: 206.

48 Lettera a Massimo Mila del 2 novembre 1946, in: Luigi Dallapiccola e Massimo Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975*, a cura di Livio Aragona, Roma / Milano 2005 (Opere documenti orientamenti del Novecento musicale 5), p. 110. Ci si riferisce ad un primo saggio sui *Canti di prigionia* del 1946, redatto poi nel 1947 e successivamente confluito nel lavoro citato a nota 47.

49 Luigi Dallapiccola, *Italy throws off fascism*, in: *Modern music* 23 (1946), p. 199.

50 Lettera di Dallapiccola a Casella del 31 maggio 1946 (Fondo Dallapiccola).

51 Lettera a Alfredo Casella del 26 agosto 1946 (ivi).

etico, che porti con sé il senso intimo del silenzio coatto, l'isolamento consapevole come »soluzione«,⁵² fino al rischio della depressione morale, in linea, in un certo senso, con la scuola di pensiero che l'esegesi posteriore avrebbe assunto e forse, in qualche modo, più obiettivamente recepito. Come ci ricorda Luigi Nono: »De cette étude, naquit [...] une admiration qui regarde aussi les aspects moraux et humains de ce personnage, que je considère comme fondamental pour la culture italienne [...]. C'est de lui, des *Canti di prigionia*, du *Il prigioniero*, que vient mon grand amour pour les hérétiques et pour les persécutés. A travers ses paroles, je découvrais un témoignage vivant de cette civilisation de la Mitteleuropa pour laquelle je nourrissais une passion sans fin«.⁵³ E su Malipiero e le sue lezioni d'avanguardia durante il periodo difficile della guerra, Nono sottolinea come »[s]es leçons et nos entretiens m'ouvriront à la connaissance et à l'étude de ce courant musical qui était alors, en Italie, condanné à l'ostracisme: Schoenberg, Webern, Dallapiccola, et bien entendu, Monteverdi et la Renaissance musicale.«⁵⁴

Ostracismo, dunque, e ridefinizione nel profondo della »vittima« esposta al processo di un dramma psicologico all'interno del conflitto della modernità istituzionale. Re-visione e plasmatura del nucleo originario del personaggio dallapiccoliano che prende la sua forma prima, maggiormente organizzata e organica fin da *Volo di notte*, fin dai *Canti*. Essa si fa testo di una »poetica« civile, giacché la preghiera sofferta della regina condannata a morte non è dissimile dalla morte interiore che il Rivière di *Volo di notte* opera nella possibilità invece di operare una scelta, la più difficile, quella che lo espone simbolicamente.

Volo di notte fu rappresentato solo nel 1940, e l'anno seguente »proposto dalla prima commissione dell'EIAR per la stagione lirica d'estate [...] il M° Toni bocciò la proposta qualche giorno dopo, trovandosi in qualità di membro della seconda commissione. Ha avuto degli oppositori? E chi? [...] di fronte al Toni, tutti si sono sentiti in dovere di calare le brache, come d'uso.«⁵⁵ Tale arringa polemica vi è qualche mese dopo anche a proposito dell'esecuzione dei *Canti di prigionia*, la cui esecuzione viene proposta nuovamente per il Festival settembrino del 1941 e, come detto, ancora una volta disattesa. In polemica con Alfredo Casella, Mario Corti e Goffredo Petrassi, così si lamenta nuovamente Dallapiccola in merito a ciò che definisce, senza giri di parole, »una delle solite porcate«:⁵⁶ »Credevo e credo tuttora di avere un po' il diritto a tale esecuzione, dato il precedente di due inviti per questo lavoro: al festival

52 »ho veduto un giorno che il silenzio era la migliore delle soluzioni. Un silenzio che non distrugge l'amicizia né la gratitudine né l'ammirazione. [...] l'importante è che se ne veda la giustezza morale«; lettera di Dallapiccola a Alfredo Casella del 15 febbraio 1941 (ivi).

53 [Luigi Nono,] *Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno*, in: Luigi Nono, *Écrits*, riuniti e annotati da Laurent Feneyrou, Parigi 1993, p. 23–129: 105.

54 Luigi Nono, *En souvenir de deux musiciens*, in: id., *Écrits*, pp. 412–414: 412.

55 Lettera di Dallapiccola a Alfredo Casella del 17 marzo 1941 (Fondo Dallapiccola).

56 Lettera di Dallapiccola a Massimo Mila del 8 giugno 1941, in: Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 43.

del 1939 e a quello del 1940.⁵⁷ Già il 6 dicembre 1939 Dallapiccola aveva confidato a Luigi Rognoni parole amare: »per ciò che riguarda la ›Preghiera di Maria Stuarda‹, tu lo sai meglio di me che non è uscita a tutt'oggi. Perché??????«⁵⁸ L'incredulità e la rabbia di Dallapiccola all'impossibilità che le sue opere venissero eseguite percorre in un certo senso un intero decennio, perlomeno dalla metà degli anni Trenta, esprimendo il suo disappunto per »anni di pressioni e di aspettative«,⁵⁹ fino al giugno del 1945, in cui confida a Massimo Mila: »se il cafonismo nostrano vorrà continuare a usar mi il trattamento che mi usava sotto il defunto regime, faccia pure ...«⁶⁰ La polemica con Casella, Corti e Petrassi si insinua entro le righe di una sottile insifferenza alle ›politiche intellettuali e nella ragionevole certezza di una situazione culturale difficile a sbrogliarsi a causa delle circostanze sociopolitiche sempre più in fibrillazione, e di una opposizione direttamente rivolta alle sue opere, o al presunto carattere ›internazionalista‹ delle stesse. Se da una parte per Fernando Previtali »la giustizia è purtroppo una parola ormai vuota di significato«,⁶¹ come riporta lo stesso Dallapiccola a Corti, e dall'altra per Alfredo Casella »non sarà certamente M... che potrà impedirti di far strada«,⁶² Dallapiccola tuttavia ci riferisce che »[i]n quanto ai ›divieti‹ (che tu neghi) ho in casa un ampio materiale che sono riuscito a strappare con una certa astuzia [...]. Del resto queste lettere esistono e te le potrò esibire alla prima occasione. Tu sei accomodante, io intransigente. [...] io subisco l'influenza dell'epoca di Graz«.⁶³ Nonostante le resistenze, i *Canti di prigionia* vennero tuttavia comunque eseguiti, anche se una volta nel dicembre 1941 al Teatro delle Arti, e poi nessun'altra fino al 1946. Un percorso travagliato, al pari di *Volo di notte*, come ci dice ancora nel novembre del 1940:

Tu parli dell'appoggio che danno a questa iniziativa le sfere ufficiali; ebbene a me servirebbe che questo appoggio le sfere ufficiali lo dessero alla mia musica. Quando ci vedremo ti potrò raccontare di come niente fu fatto da parte di questi signori per ›Volo di notte‹ che, con una piccolissima spinta, poteva venir dato a Genova, e che è stato richiesto invano da sei teatri in Germania; il niente che hanno fatto all'Adriano, dove pure l'anno scorso ho avuto un bel successo, e a Venezia, dove, se il pubblico non è ›adatto‹ a capire musica mia, pure è stato

57 Lettera di Luigi Dallapiccola a Goffredo Petrassi, Firenze, 27 maggio 1941, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1941, b. 395, fasc. 26.

58 Lettera conservata presso la Sezione Musica del Dipartimento Fieri-Aglia dell'Università degli Studi di Palermo, segnature A.Ro. 1-1518 e 1-1522.

59 Lettera a Goffredo Petrassi, Firenze, 27 maggio 1941, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1941, b. 395, fasc. 26.

60 Lettera a Massimo Mila del 23 giugno 1945, in: Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 66.

61 Lettera a Mario Corti, Firenze, 7 giugno 1941, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1941, b. 395, fasc. 26.

62 Lettera di Alfredo Casella a Dallapiccola del 2 giugno 1941 (Fondo Dallapiccola).

63 Lettera a Alfredo Casella del 6 giugno 1941 (ivi).

onorato di musica »dissonante« di altri colleghi sicché oggi mi trovo nella paradossale situazione di dover tutta la mia gratitudine all'EIAR, dove per anni non ho avuto che nemici (li avrò ancora?).⁶⁴

Un cammino difficile, come poi ricordò in uno scritto tardivo: »Né io domandai mai il perché di questo oblio. Le risposte che avrei ottenuto sarebbero state fin troppo facilmente prevedibili e, in un certo senso, convincenti ...: che, in periodo di dittatura fascista, insistere su un titolo come *Canti di prigionia* sarebbe stato inopportuno, provocatorio e forse pericoloso«.⁶⁵ E ancora nel 1946 è Gian Francesco Malipiero che ci offre una lettura della prima opera dallapiccoliana lontana da ogni elemento »nazionalistico«, rilevando la »straordinarietà« della musica di *Volo di notte*, nell'attesa della catastrofe, e la simbologia piena della rivelazione apocalittica, in anticipo sui tempi o in netta intuizione sul »progresso« regressivo della macchina; ciò che nel *Volo di notte* si faceva processo di espiazione e di comprensione, identificazione tra la figura umana e la ricomposizione moderna, in una musica »fuori dal tempo« e non »decoratrice«, poiché interna e radicata, nello sguardo, sulle cose del presente. Una lettura che pone in stretta relazione *Volo di notte* e i *Canti di prigionia*, ed è in questo passaggio tra il 1938 e il 1941 che si riassume il valore rivelativo di una rinnovata raffigurazione sociale da parte di Dallapiccola.

Solo nel *Volo di notte* ho constatato che il soggetto modernissimo contrastava con la tua musica »fuori dal tempo« cioè musica non decoratrice. Appunto per questo il contrasto è più evidente. La musica precipita di giorno in giorno, di ora in ora scende più in basso: le fogne, le latrine, le cloache, tutti i ricettacoli di sozzure sono il suo mondo. Il rumore la uccide, ecco perché credo che il mondo reale, inevitabilmente rumoroso (mondo di macchine) non possa mai esserne favorevole. Avrei preferito sentire la tua musica accoppiata a un volo di Icaro interpretato modernamente. Noi andiamo verso l'annientamento (l'apocalisse) non dobbiamo sottolineare l'esistenza di un mondo meccanico, mostruoso.⁶⁶

Memoria *a posteriori* e documenti coevi in realtà definiscono una linea piuttosto coerente e credibile. L'istinto alla sopravvivenza autoriale contro l'opposizione del regime prende forma nel pensiero dallapiccoliano quale forma di protesta piena e, al di là della tautologia ideologica dell'opera stessa, nel suo profilo profondamente »morale«. »Per me la cosa fondamentale è la pubblicazione di un lavoro. Senza una esecuzione in vista, alla pubblicazione di un'opera oggi non si arriva [...]. E di fronte a un'opera come quest'ultima credo di avere il diritto di difenderla. Se non di fronte al presente, almeno di fronte a un avvenire.«⁶⁷ Il suo messaggio è sempre dislocato all'interno di una dinamica di revisione attenta del materiale scrittoriale, in un processo osmotico tra solitudine forzata e ricercata, tra de-formazione estetica,

64 Lettera a Goffredo Petrassi del 25 novembre 1940 (ivi).

65 Dallapiccola, *Sulla mia musica corale* (vedi nota 30), p. 16.

66 Lettera di Gian Francesco Malipiero a Dallapiccola del 24 febbraio 1946 (Fondo Dallapiccola).

67 Lettera a Mario Corti, Firenze, 7 giugno 1941, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Biennale di Venezia 1941, b. 395, fasc. 26.

alla ricerca di una nuova personale identità, e programma ideale, appunto »di fronte a un avvenire«. È anche in questa sede, in questa rivelazione di dipendenza con il proprio pubblico, che Dallapiccola sferra la propria insofferenza ›politica‹ in merito alle manipolazioni del potere già dal marzo del 1938:

questo pubblico, che fino a qualche tempo fa era considerato dalla stampa più mascalzona »giusto giudice, il quale premia il bene e punisce il male«, come Dio, il pubblico, dico, accetta molte cose. E talvolta anche le applaude, almeno in parte. La stampa mascalzona, di cui sopra, oggi sembra non dare più alcuna importanza al pubblico, se questo si comporta soltanto passabilmente. O allora? Il pubblico conta qualche cosa o non conta proprio nulla? O conta soltanto quando fa comodo a certuni??⁶⁸

In tale percorso, che prende forma intorno alla strutturazione di un'opera da donare all'avvenire, nel corso degli anni Quaranta si esprime in modo produttivo la *mise-au-point* di un sistema organico della propria poetica, nonché il tentativo di sondare ogni anfratto delle possibilità scrittorie, sul piano espressivo, della propria estetica germinativa, a cavallo del dopoguerra. È con le *Due liriche del Kalewala* – »Questo breve lavoro del 1930 [...] continuo a considerarlo il mio primo passo verso l'indipendenza«⁶⁹ – che l'autonomia dell'autore lo porta fino alla constatazione piena e drammatica del passaggio storico con il quale una generazione ha dovuto fare i conti per un intero decennio, come Malipiero riassume in maniera efficace: »se io, tu, Casella non siamo stati ammazzati dai vari Lualdi vuol dire che eravamo del tempo fascista, dunque ora siamo liquidati, siamo d'un altro tempo.«⁷⁰ Una messa al bando e una corresponsabilità che Dallapiccola avrebbe fra l'altro denunciato.⁷¹ Fra l'altro sempre nel 1946 Dallapiccola riprende il concetto e riferisce come ancora un'altra opera fosse »il mio primo passo verso l'indipendenza«, il *Divertimento in quattro esercizi* del 1934, che »dappertutto si giudicò« un'»opera ›profondamente italiana nello spirito‹ e ›piena di cuore‹, fuorché in Italia, dove fu generalmente definita ›internazionale di spirito‹.«⁷² Un'attenzione particolare rivolta fin dagli anni Trenta al carattere ›internazionalista‹ del suo lavoro, ovvero eversivo per l'ideologia fascista. Ecco che intorno alla metà degli anni Quaranta si fa chiara la consapevolezza di una identità singolare del proprio lavoro intellettuale, che pone le radici fin dalla giovinezza e predice il luogo della sintesi; i *Canti di prigionia* e *Volo di notte* sarebbero stati la raffigurazione, diremmo, drammaturgica e teorica della responsabilità ideologica e morale di ri-costituzione della memoria artistica e del suo lato fortemente espresivo: »a distanza di dodici anni dalla sua composizione, mi sembra che tale opera

68 Lettera a Alfredo Casella del 21 marzo 1938 (Fondo Dallapiccola).

69 Lettera a Gian Francesco Malipiero del 4 giugno 1937 (ivi).

70 Lettera di Gian Francesco Malipiero a Dallapiccola del 1 maggio 1946 (ivi).

71 Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali*, in: id., Appunti, incontri, meditazioni (vedi nota 30), pp. 131–139: 138s.

72 Lettera del 25 marzo 1946 a Mila, in: Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 92.

[*Divertimento in quattro esercizi*] contenga in embrione vari elementi che più tardi si sono sviluppati.»⁷³

Liquidazione morale? In realtà Dallapiccola si sente »d'un altro tempo«, tanto da poter riverificare le proprie origini in un mutamento radicale, in un passaggio vitale del fine guerra, in quel periodo delicato nel quale diviene drammaticamente ›politica‹ l'esigenza di »vedere, almeno a grandi linee, quali correnti estetiche ed etiche si faranno strada dopo una crisi così spaventosa come quella che da quasi cinque anni sconvolge il mondo. Non v'è dubbio che vedremo spazzate da un ciclone intere correnti estetiche«.⁷⁴ In un certo senso, la coscienza di una ›liquidazione generazionale era ben presente nel *work in progress* dallapiccoliano dei primi anni Quaranta; al di fuori di una gerarchia di potere che voleva da una parte cercare di farne l'apologia dell'opera in una sorta di ›propaganda‹ preconfezionata, e dall'altra cercare di ridimensionarne il ruolo ›politico‹. Dunque due parole chiave, estetica ed etica, mai disgiunte⁷⁵ nella parabola del lavoro dallapiccoliano che al ›dramma‹ ha dedicato l'intero percorso artistico, in un ponte di connessione tra le giovanili *Due liriche del Kalewala* e l'*Ulisse* della tarda maturità, laddove »i testi rari che Dallapiccola scopriva negli scrittori antichi e moderni, nei libri sacri o negli eretici del Rinascimento, non erano semplici preziosità letterarie, bensì elementi costitutivi della sua personalità«.⁷⁶ Etica, dunque, ma non scindibile dall'elemento espressivo, che porta Dallapiccola a con-formare il senso di un'espressione rinnovata e continua della propria personale ›protesta‹, che ha luogo, come rimarcherà nel 1959, »entre deux générations«, e che si fa per tale motivo parola comune a due generazioni: »Si plus tard la vérité semble avoir été remplacée par l'ideologie; si plus tard la culture semble avoir été trop souvent remplacée par l'information; si ma façon de penser et d'exposer mes points-de-vue a attiré sur moi l'accusation de ›brandish cultural credit cards‹ de la part d'un critique musical, démontre seulement le change qu'il y a eu entre deux générations.«⁷⁷

Ecco perché il particolare, il dettaglio in Dallapiccola non può desumersi che dal contesto generalmente rivissuto in un coacervo di livelli polisemici nel legame forte tra opera e ascoltatore, sempre attento all'esecuzione della propria e dell'altrui opera, per evitare quella »indicibile impossibilità di partecipazione [...] tanto tutto era ›razionale‹ e ›oggettivo‹« che leggiamo in una critica severa del 1964 in merito all'esecuzione del *Wozzeck* di Berg diretto da Pierre Boulez: »le note c'erano tutte: e, considerando che sono molte, questo è un motivo di ammirazione. Ma la musica

⁷³ Ivi.

⁷⁴ Lettera di Dallapiccola a Alfredo Casella del 14 maggio 1944 (Fondo Dallapiccola).

⁷⁵ Cfr. Gavazzeni, *Dai ›Canti di prigionia‹ a ›Rencesvals‹* (vedi nota 47).

⁷⁶ Massimo Mila, *La missione teatrale di Luigi Dallapiccola*, in: Convegno su Luigi Dallapiccola (vedi nota 34), pp. 7–13: 8.

⁷⁷ Luigi Dallapiccola, (*A fragment:*). *Comments on the Goethe Lieder, Greek songs, Prisoner*, bozza autografa (f.B) di un programma da concerto del 13 dicembre 1959 tenutosi alla New School for Social Research, conservato alla Library of Congress, Dallapiccola/Dwight Collection, Box 10, Folder 4.

non c'era, né c'era l'Opera. Un gelo, dalla prima all'ultima nota⁷⁸ Totalità del suono e della sua compartecipazione emotiva, della sua possibilità comunicativa. Comunicazione come altro presupposto della condizione «etica», in un processo di relazione feconda con il proprio pubblico: »dopo aver udito troppe mediocri esecuzioni di quel lavoro [i *Cinque canti*] [...], mi avrebbe fatto piacere almeno una volta sentire tutto quello che ho scritto. Fra le esecuzioni di cui sopra [...] colloco quella diretta dal Boulez, uomo al quale manca la possibilità di immaginare che qualche volta due strumenti possano suonare *insieme* e non secondo sincopi più o meno difficili da annotarsi.«⁷⁹

Dallapiccola starà ben lontano dalle «nuove» estetiche «politiche» post-moderniste, per cui il 28 aprile del 1963 scrive sarcasticamente a proposito del *Zyklus* di Stockhausen: »Lo conoscevo per averlo udito alla radio: ma mi sono accorto che non lo conoscevo. Perché – onde misurare certi abissi di idiozia – un senso solo è poco. All'udito deve aggiungersi la vista.«⁸⁰ Lontano dalle *performances* «addobbate» stilisticamente, il severo senso critico di Dallapiccola svela in fondo il nucleo del messaggio «reincarnato» di continuità «politica» del suo ipertesto, quella rivoluzione *in nuce* che non si attesta sulla parodia, sulla disposizione ideologica o «ecclesiastica», bensì diviene sentimento puro dell'ascolto, intimità del pensiero rivelatore, l'»orecchio«, lungo un percorso assodato e puro della memoria, in piena critica delle avanguardie: »è così che dovetti domandarmi una volta di più in che cosa consista la cosiddetta rivoluzione per certa gente. Probabilmente si tratta di gente che non ha orecchio. Questi preti della «purezza di stile» [...]. Per non parlare di altri atteggiamenti da bambino viziato. E probabilmente l'infantilismo fondamentale di questi atteggiamenti che ha fatto ritornare a galla, da chissà quali profondità della mia memoria, qualche cosa che credevo di aver dimenticato.«⁸¹ Una critica rigorosa alle nuove correnti del prodotto culturale, paragonate ironicamente alla stregua di un burattinesco »suonatore ambulante: grancassa e piatto attaccato, sulla schien[a], il tutto azionato a pedale: nelle mani vari arnesi a percussione.«⁸² È tagliente in queste frasi Dallapiccola, come si evince ancora in qualche passo del carteggio inedito con Salvatore Martirano:

Circa Darmstadt non so nemmeno io se tu perda molto o poco a non esserci. [...] venne fuori una registrazione del «Quaderno musicale di Annalibera». Che io avessi scritto quella musica andava al di là delle mie possibilità di immaginazione. Battute e battute assolutamente «inventate»; errori di tempi, etc. etc. [...] Ma allora, dove va a finire la serietà di Darm-

78 Lettera a Salvatore Martirano del 21 aprile 1964, conservato nella »Dallapiccola Correspondence 1953–1972« (vedi nota 1).

79 Lettera a Massimo Mila del 25 febbraio 1959, in: Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 220.

80 Lettera a Salvatore Martirano del 28 aprile 1963, conservato nella »Dallapiccola Correspondence 1953–1972« (vedi nota 1).

81 Ivi.

82 Ivi.

stadt? Aggiungerò che il *'Quaderno'* aveva avuto alcune buone critiche ... ma quale musica è stata giudicata? La mia non di sicuro.⁸³

Troppi scimmotti ci sono, oggi, che credono di aver trovato la panacéa [...] in una formuletta di natura tecnica. E, mi sembra, che all'indipendenza oggi l'artista debba tenere sopra ogni altra cosa, coûte que coûte; nel caso concreto a costo di una maggiore difficoltà a fare la cosiddetta carriera.⁸⁴

Gli anni Quaranta sono stati un nido di sperimentazioni espressive, il ricettacolo delle verifiche, sia nella strutturazione della musica vocale che nell'approfondimento del teatro d'opera, passando attraverso il lavoro per il balletto e stratificando l'indagine sulla piena riverifica della musica strumentale e sulla musica per film. Quando Dallapiccola ci racconta della genesi dell'*'Ulisse'*, ci dice anche di quel lavoro la cui »prima «intuizione« germinativa risale al »dicembre 1943 (dico: quarantatré – perché non crediate a un errore di macchina!)«.⁸⁵ Ci riferisce di un processo intimo di revisione vigorosa posteriore, dove »revisione« e ri-procreazione sono indivisibili nella *mise-en-page* dell'opera – o, attraverso quello che lui stesso definisce »ri-lavoro«, del pensiero fondativo espressivo: »a un determinato momento, mi sono trovato a concludere che quanto avevo fatto dell'*'Ulisse'* avrebbe molto guadagnato attraverso una revisione – che, nel caso mio, ha preso la forma di un ri-lavoro«.⁸⁶ »Ho riscritto tutto. Mi sono convinto, una volta di più, che – se il migliorare un dettaglio (in un'Opera sopra tutto) può confinare con la pedanteria, il migliorarne cento fa salire in modo incredibile il livello generale del lavoro.«⁸⁷ Ancora dettagli. Come visto, gli anni Quaranta partono con una presa forte di posizione sia *'politica'* che espressiva, uno studio attento sui modi della rappresentazione musicale in seno a un percorso coerente che avrebbe portato, come noto,⁸⁸ a un'adozione articolata, seppur personale, del sistema dodecafónico sul limitare dei primi anni Cinquanta, con la stesura dei lavori che dal *Quaderno musicale di Annalibera* giunsero sino ai *Canti di liberazione*, il terzo tassello di un ben definito ciclo *'protestuale'*. Come ribadisce ancora lo stesso compositore nel maggio del 1946: »About my own work [...]. I was the first in Italy to study and apply the principles of the twelve-tone system. In *Night Flight* (1940) a melodic series appeared; in the three cycles of Greeks Lyrics it is applied integrally.«⁸⁹ E come sintetizzerà in modo puntuale la ricezione postuma: »sa quête personnelles le conduisit [...] vers le choix de sujets souvent puises à la poésie antique, propres à supporter une obsession de liberté qui débouche sur une certaine forme de spiritualité.«⁹⁰ Gli anni Quaranta

⁸³ Ivi, lettera del 15 luglio 1957.

⁸⁴ Ivi, lettera del 10 maggio 1959.

⁸⁵ Ivi, lettera del 18 dicembre 1958.

⁸⁶ Ivi, lettera del 21 aprile 1964.

⁸⁷ Ivi.

⁸⁸ Cfr. Luigi Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia*, in: id., Appunti, incontri, meditazioni (vedi nota 30), pp. 157–168.

⁸⁹ Dallapiccola, *Italy throws off fascism* (vedi nota 49), p. 199.

⁹⁰ Da un programma di sala del concerto *Ulisse* del 6 maggio 1975 trasmesso da Radio France e firmato F.-Y. B., conservato alla Library of Congress, Dallapiccola / Dwight Collection, Box 8, Folder 3.

sono stati pertanto il luogo dell’«inquietudine» neo-germinativa, del travaglio compositivo, della ricostruzione interiore profonda e della formazione, del concepimento di opere che sarebbero state compiute nel decennio successivo sempre in continuità con il substrato profondo della propria intuizione, quale dignità al riconoscimento della propria identità. In merito alla nascita dei *Canti di liberazione* ancora una volta Dallapiccola pone l’accento sul significato taumaturgico dell’intuizione, che sovente ama definire un »determinato momento«,⁹¹ quale spazio della rievocazione, come sistema creativo »molto complesso«: »si sa come infinite particelle, a un dato momento, tendano a convergere verso un solo punto, per poi unirsi.«⁹² In una lunga lettera inedita a Martirano del primo maggio 1955, allorché è in fase di conclusione dell’opera, avendo iniziato da poco il terzo brano sulle righe del testo agostiniano, Dallapiccola ci rivela la genesi dei *Canti di liberazione*, fino ad oggi sconosciuta; »concludere un’opera è sempre molto difficile«,⁹³ poiché come nel caso dei *Canti di prigionia* il processo risolutivo deve essere anche »conclusivo«, tuttavia fortemente liberatorio. Ecco un procedimento sinergico, l’istante della creazione come elaborazione entropica di un pensiero intuitivo. Sintonico, perché questo ultimo pezzo riproducesse l’origine di quel pensiero, »la «cellula germinale»,⁹⁴ tuttavia »in rottura« con la tecnica stessa: »(non la serie! Ma qualche cosa di assai differente: e i problemi »seriali« erano stati già risolti da tempo!)«⁹⁵ Ecco il senso preciso della risoluzione all’intuizione, ecco il tentativo di andare oltre la serie quale momento esplicativo, quale momento di regolamentazione di un’»idea« primaria; un impulso attrattivo più forte che non il ritorno alle origini, nel momento della nascita, nuovamente un percorso, un passaggio che porta con sé il presentimento raffigurativo, l’attimo di concessione delle »profondità« della memoria. Ecco allora i *Canti di liberazione* verificare la propria genesi nel gennaio del 1945.

Tutta l’opera è nata assai prima del 1952; assai prima della scoperta di una serie che mi occupò e mi preoccupò per tre anni. Tutto è nato nel gennaio 1945; ma allora non lo sapevo. Annalibera, che aveva 38 giorni, stava per morire ed era stata ricoverata all’ospedale dei bambini. Io, in giro per la città, disperato a fare il turno in farmacia, alla vana ricerca di certe iniezioni che avrebbero dovuto far venire il latte a Laura. Nevicava; ma io, per quanto avessi l’ombrellino sul braccio non l’avevo aperto e realizzai che nevicava soltanto quando mi accorsi che ero tutto coperto di neve. Il dolore mi aveva reso insensibile. Però non tanto insensibile da non aver sentito qualche cosa nei paraggi della Piazza Dalmazia. Qualche cosa, sì. Ma qualche cosa di assai difficile a definirsi. E su un pezzo di carta da musica vagante per le mie tasche scrissi alcune note e qualche ritmo e qualche combinazione metrica. »Vocasti, et clamasti«⁹⁶

91 Lettere a Salvatore Martirano del 1 maggio 1955, del 28 aprile 1963 e del 21 aprile 1964, conservato nella »Dallapiccola Correspondence 1953–1972« (vedi nota 1).

92 Luigi Dallapiccola, *L’arte figurativa e le altre arti*, in: id., Parole e musica, a cura di Fiamma Niccolodi, Milano 1980 (La cultura. Saggi di arte e di letteratura 53), pp. 160–165: 162.

93 Lettera a Salvatore Martirano del 1 maggio 1955 (vedi nota 91).

94 Ivi.

95 Ivi.

96 Ivi.

Qualche cosa difficile da definire; eppure resa nella traduzione immaginativa già in ritmo, scansione, pulsione melodica e discernimento testuale (come la prima intuizione della *Preghiera di Maria Stuarda*). »Per quanto io abbia ›cambiato‹ in dieci anni, pur oso credere che una certa coerenza in fondo mi sia rimasta. Perché, con tutta facilità, abbozzai ›Fragrasti, et duxi spiritum ...‹ senza di che la composizione non avrebbe potuto arrivare alla conclusione. E ti assicuro che lo schema ritmico era quasi lo stesso di quello abbozzato nel 1945.«⁹⁷ Nuovamente l'intuizione e ancora riprodotto lo schema della genesi dei *Canti di prigionia*, l'abbozzo sistematico del modello intuitivo che si forgia. Ecco perché non si può ritenere che le strutture dallapiccoliane siano avulse dalla relazione coerente tra etica e morale, quale principio ›politico‹ di un pensiero collettivo sul ruolo dell'espressione musicale: espressione come parola e manifestazione *in principio* e *in fieri*, paradigma e celebrazione dell'intuizione, di ciò che ancora »non sa«, di ciò che sta »a un determinato momento«, e viene fuori »da chissà quali profondità della memoria«⁹⁸ per ridarsi in ultimo quale istinto che »absolves his music from any apparent cerebration, because it is all done in the service of genuine expression.«⁹⁹ Gli anni Quaranta sono stati perciò un momento cardine di riorganizzazione di un pensiero in divenire e sempre coerente, benché eterogeneo, tra ricostruzione profonda ed espressione rinnovata dell'oggetto d'arte riposizionato all'interno di una ›funzione‹ di critica accesa ai fatti della guerra. Anche in questo si può e si deve rileggere la formulazione del senso morale e protestuale della memoria, già abbozzato nei *Canti di prigionia*. Anni avanti lo stesso compositore riferirà ancora lucidamente di tale significato della memoria e della relazione stretta con la tradizione classica:

En 1942, un an après avoir accompli les ›Songs from Captivity‹ j'étais en train de commencer des études préparatoires pour le libretto de l'Opéra ›Le Prisonnier‹. Cela a signifié la lecture d'une dizaine de livres sur Philippe II, une étude assez approfondie sur cette période de l'histoire nommée la période des ›Guerres de Religion‹, etc. J'ai eu la sensation que, pour maintenir mon équilibre intérieur, il me fallait me plonger dans le monde classique. Ceux qui, comme moi, ont vécu les années de la guerre, ceux qui ont été persécutés sont en état de me comprendre.¹⁰⁰

Una fucina di esperimenti su più dimensioni, tra la riabilitazione ›istituzionale‹ e la verifica continua sulle forme della dodecafonia in una somma di sperimentazioni espessive, tra le quali la scrittura di un'opera tra le più importanti, il *Rencesvals* (1946) – di cui si riporta di seguito materiale inedito –, nella quale per la prima volta Dallapiccola si cimenta in un lavoro per pianoforte e canto, un nuovo grado di espressione sonora, una rinnovata tensione all'esegesi timbrica, al di là della commissione dell'opera e dell'opportunismo lavorativo. In realtà l'approccio ai tre frammenti

⁹⁷ Ivi.

⁹⁸ Ivi, lettera del 28 aprile 1963.

⁹⁹ Roman Vlad, *Luigi Dallapiccola*, Milano 1957, p. 54.

¹⁰⁰ Dallapiccola, (A fragment) *Comments on the Goethe Lieder, Greek songs, Prisoner* (vedi nota 77), f. A.

della *Chanson de Roland* confluiti nel *Rencesvals* ha il senso di un ritorno, nuovamente germinativo, ai temi della *Rapsodia* lasciati nel 1932, sia per riproporre »un rinnovato incontro con un poema, con un poeta, anche a distanza di molti anni«¹⁰¹ che per ripresentare tale incontro sotto una luce nuova, in un contesto ancora spezzato e dilaniato, in un periodo ancora volto alla difficoltà economica. »Ces voyages lourds et fatigants pour gagner des sommes qui n'ont d'autre part rien de considérable me tuent et m'otent la possibilité de travailler avec la concentration dont j'ai besoin.«¹⁰² Un ritorno dunque all'esperienza della guerra, tra memoria e classicità, tra espressione »rinnovata« e ricomposizione, in un filo diretto mai disatteso con i *Canti di prigionia* e con *Volo di notte*, come ci ricorderà il compositore nel 1975: »Nel gennaio 1946 [...] in luogo di Michelangelo scelsi tre frammenti di ›La Ch. De Roland, desiderando che, dopo l'orrenda parentesi della guerra, [...] questo primo lavoro che mi veniva richiesto dall'estero potesse avere un significato di pace riconquistata.«¹⁰³ Pace riavuta, all'esterno e all'interno.

La genesi di »Rencesvals«: i documenti Job 89-6a e Job 89-6b della New York Public Library

Alla New York Public Library sono conservati sette documenti autografi di Luigi Dallapiccola, ad oggi inediti, relativi a *Rencesvals* (1946): cinque lettere, una partitura completa a matita e un dattiloscritto con la trascrizione delle liriche, custoditi presso il dipartimento di Performing Arts.¹⁰⁴ Ciò che ad oggi è risaputo in merito alla commissione da parte del baritono francese Pierre Bernac lo si legge in modo frammentario nella letteratura di base, per cui Bernac »gli chiede una serie di pezzi per canto e pianoforte da eseguire nei suoi concerti con Francis Poulenc.«¹⁰⁵ Il compositore stesso scrive così a Massimo Mila il 16 dicembre 1945: »Che cosa farò nella nuova casa non so. Potrò finalmente attaccare un'altra scena del *Prigioniero* o mi metterò a scrivere le liriche per canto & p[iano]forte [...] che Poulenc e Bernac mi hanno invitato a scrivere per loro? A costo di ritardare l'opera vorrei poter fare qualche cosa di ›degno‹ per P. & B., non foss'altro che per manifestare loro la mia

¹⁰¹ Dallapiccola, *Prime composizioni corali* (vedi nota 71), p. 137.

¹⁰² Lettera a Pierre Bernac del 29 dicembre 1945 (Appendice n. 2).

¹⁰³ Testo manoscritto relativo al *Rencesvals* conservato al Fondo Dallapiccola, LD. liv. 28.

¹⁰⁴ Job 89-6a, cinque pezzi (»Correspondence concerning Rencesvals: Firenze, to Pierre Bernac, Paris, 1945–1946«), e Job 89-6b, due pezzi (partitura musicale a matita e dattiloscritto: *Rencesvals: trois fragments de la Chanson de Roland: pour chant et piano / Luigi Dallapiccola*), conservati presso il dipartimento di Performing Arts Research Collections – Music alla New York Public Library. Le cinque lettere sono trascritte in Appendice al presente articolo.

¹⁰⁵ Kämper, *Luigi Dallapiccola* (vedi nota 24), p. 134. Si veda anche Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola* (vedi nota 32), p. 110.

gratitudine per aver essi pensato a me e non agli altri scegliendo l'autore italiano per le loro tournées internazionali».¹⁰⁶

La lettera n.1 del faldone Job 89-6a, risalente al 10 dicembre 1945, ci rivela anzitutto la data esatta di tale commissione, ovvero il 21 novembre dello stesso anno, e il fatto che Dallapiccola aveva intenzione di accettare l'offerta di scrivere qualcosa di nuovo, »un ouvrage pour chant & piano«, proprio perché »en effet seulement à l'étranger je jouis d'une certaine considération!«.¹⁰⁷ Come già ricordato *supra*, a guerra appena finita Dallapiccola rimarca la difficoltà di approvazione che le sue opere nutrono in Italia. In una lettera del 24 novembre a Francis Poulenc, Dallapiccola ebbe a dire: »je vous remercie de votre bonne disposition vis-à-vis de mon œuvre et je comprends très bien que c'est en grande partie grâce à vous que mes amis de France m'écrivent avec tant de sympathie. Tout ça me donne beaucoup de courage et me fait rire si je lis le programme du festival de Rome, dans lequel mon nom est exclu avec le plus grand soin!«.¹⁰⁸ Dallapiccola annuncia pertanto la sua »intention d'écrire [...] une série de trois morceaux sur des fragments de ›La chanson de Roland‹«, il cui titolo »peut-être: il sera Rencesvals«.¹⁰⁹ e anche in una missiva a Mila del 10 gennaio conferma che le liriche »saranno tre e fra giorni la seconda potrebbe essere finita«.¹¹⁰ La partitura definitiva è compiuta il 28 gennaio 1946,¹¹¹ e il primo abbozzo è terminato già il 20 gennaio: »Ieri sera ho finito il primo abbozzo delle liriche [...]. Non potendo mandarti la musica ti mando il testo. [...] Credo che questo recente lavoro abbia un carattere di ›immediatezza‹.«.¹¹²

La lettera n.3 del 29 gennaio precisa un'altra volta la data di completamento dell'opera e restituiscce fra l'altro una serie di elementi già definitivi della partitura: »hier j'ai achevé l'ouvrage que vous et M. Poulenc m'avez demandé. Le titre du dit ouvrage est Rencesvals [...]. Les trois morceaux sont enchainés; 110 m[e]sures; durée d'exécution: huit minutes.«.¹¹³ Tuttavia essa riferisce un dettaglio ancora più importante, ossia che l'autografo conservato nella collezione newyorkese (segnatura Job 89-6b) è, con tutta probabilità, il testimone non inviato a Massimo Mila: »Je compte travailler encore quelques jours à la mise-au-point de certains détails; ensuite je vous enverrai le manuscrit au crayon (mais parfaitement clair) [...]. Comme je garde une copie du manuscrit veuillez me donner vos conseils sur la prosodie dans

¹⁰⁶ Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 83.

¹⁰⁷ Lettera del 10 dicembre 1945 (Appendice n. 1).

¹⁰⁸ Lettera del 24 novembre 1945, conservata presso il Département de la musique della Bibliothèque nationale de France, segnatura NLA-37 (262).

¹⁰⁹ Lettera del 29 dicembre 1945 (Appendice n. 2).

¹¹⁰ Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 85.

¹¹¹ Riferirà ancora a Casella il 24 gennaio: »ho lavorato assai per finire un ciclo di liriche per canto e pianoforte, che mi è stato chiesto da Poulenc e Bernac«; lettera conservata al Fondo Dallapiccola.

¹¹² Lettera a Massimo Mila del 21 gennaio 1946, in: Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 88.

¹¹³ Lettera del 29 gennaio 1946 (Appendice n. 3).

les endroits où vous pensez qu'elle n'est pas parfaite».¹¹⁴ Il manoscritto indirizzato a Bernac, infatti, fu fatto portare a Parigi entro marzo, »je vais le confier aux soin de M. le Consul de France à Florence et vous aurez seulement l'ennui d'aller le retirer au Ministère des Affaires Étrangers (Quai d'Orsay).«¹¹⁵ Come è rimarcato anche in una lettera del 4 marzo allo stesso Mila: »Ho trovato modo di far portare a Parigi la copia di *Rencesvals*.¹¹⁶ Tale ipotesi trova riscontro nelle modifiche e nelle interpolazioni riscontrabili nella partitura e dovute ad altra mano. È un testimone molto curato, benché riporti alcune abrasioni in merito ai pochi emendamenti apportati alla prosodia, come vedremo, e una incollatura al foglio 7^v, per i quali differisce dalla prima edizione e lascia presupporre essere l'autografo della versione definitiva:¹¹⁷ si notano sostanzialmente modifiche all'agogica, che confermano l'attenzione al dettaglio e all'espressività che Dallapiccola apportava in sede di revisione definitiva per le bozze di stampa. Si prenda ad esempio la dilatazione del ritardando finale che, limitato a due misure nel manoscritto (bb. 100 s.), troviamo largamente ampliato in sede definitiva a sette battute (bb. 95–101).¹¹⁸ Si possono osservare nondimeno interpolazioni in merito alle alterazioni di rinforzo e alla ritmica, probabilmente dovute allo studio del manoscritto da parte di Pierre Bernac. L'autografo conservato a New York resta, ad oggi, l'unico esemplare autografo conosciuto di *Rencesvals*, uno dei due che sono stati sicuramente vergati.

Tale lettera del 29 gennaio ci informa fra l'altro che l'opera, benché terminata il 28 di gennaio, era ancora in fase di revisione e necessitava di aggiustamenti in merito all'interpretazione del testo – elemento non riportato nella bibliografia relativa all'opera –; inoltre chiarisce in modo inequivocabile la nota che Dallapiccola fa apporre sul verso n. 6 della trascrizione delle liriche nella prima edizione della partitura.¹¹⁹ In merito alla questione, Dallapiccola invia a Bernac il dattiloscritto autografo (Job 89–6b)¹²⁰ dei testi dei tre frammenti secondo l'edizione di Joseph Bédier (»ci-joint je vous envoie les textes et l'interprétation de Bédier«¹²¹) e ne sottolinea le problematiche connesse:

¹¹⁴ Ivi.

¹¹⁵ Ivi.

¹¹⁶ Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 91.

¹¹⁷ *Rencesvals, tre frammenti dalla >Chanson de Roland<*, 1946, per baritono e pianoforte, Milano 1946, cfr. *Fondo Luigi Dallapiccola* (vedi nota 29), n. 307 (LD. MusS. 44, p. 92). Il testimone consultato è Vmg 43476 conservato alla Bibliothèque nationale de France, con dedica sulla seconda di copertina: »à mon cher ami Frédéric Goldbeck – avec le[s] voeux pour le 1947 – de son Luigi Dallapiccola«.

¹¹⁸ »Ritardando insensibilmente ma gradatamente sino alla [semiminima] 48« della versione a stampa, in luogo di »rall. alla [semiminima] 48«, presente nell'autografo.

¹¹⁹ »Restituzione suggeritami dall'amico prof. Luigi Foscolo Benedetto«, in: *Rencesvals, tre frammenti dalla >Chanson de Roland<* (vedi nota 117), p. 2.

¹²⁰ In calce a tale documento si legge il riferimento al volume dal quale è stato estratto il testo: »LA CHANSON DE ROLAND, publiée d'après | le manuscrit d'Oxford par Joseph Bédier: | L'édition d'art H. Piazza, 19, rue Bonaparte | Paris«.

¹²¹ Lettera del 29 gennaio 1946 (Appendice n. 3).

Quant au problème >comment on lisait le français en Angleterre< l'époque de la naissance et du développement du grand épos français vous savez infiniment mieux que moi que les opinions des spécialistes sont très différentes. Il y a treize ans j'ai eu des renseignements de M. le prof. Mario Casella, de l'Université de Florence, et tout récemment j'ai parlé beaucoup avec Mlle Grégory – qui connaît très bien le milieu musical de Paris et qui est liée de bonne amitié avec MM. Auric, Milhaud, Desormières etc. –: je vois que aujourd'hui, en général, l'on croit que la lecture était très semblable au mot écrit. Je vous serai en tout cas bien reconnaissant si vous voulez interroger à ce sujet des philologues de la Sorbonne.¹²²

Problematiche del resto già presenti ancor prima che iniziasse la partitura musicale, come è esposto nella lettera del 29 dicembre, un mese esatto prima: »C'est probable que – pour la mise-au-point définitive du texte – j'aurai besoin de vos conseils pour certains détails concernant la prosodie.«¹²³ Alcuni importanti dettagli su un passo controverso del testo francese, sui quali attengono le lettere nn. 4 e 5, sarebbero dunque stati fonte di preoccupazione fino a marzo inoltrato del 1946, e nello specifico »un vers très discuté de >la Chanson de Roland<. Le vers 711«¹²⁴ verso che resta incompleto sia nell'edizione di Bédier che nel manoscritto di Oxford, consultati dal compositore. Il problema che preoccupa Dallapiccola è l'adesione alla lezione più corretta da mettere in musica, secondo gli studi più recenti in merito all'esegesi filologica del testo francese. I due dattiloscritti oggi conosciuti con la trascrizione delle liriche – il testimone di New York inviato a Bernac e quello inviato a Mila, conservato alla Paul Sacher Stiftung di Basilea¹²⁵ –, e riconducibili entrambi ancora al gennaio 1946, riportano ancora la lezione di Bédier e sono piuttosto simili: il finale del verso recita »*bien fermez* (o *fermetz*)«, pertanto ambedue sono ancora provvisori. Tale lezione è riportata ugualmente al foglio 1^v della partitura autografa: »Halbercs vestuz e très bien [fermetz]«.¹²⁶ Tuttavia il 13 marzo, dopo l'invio della partitura, Dallapiccola scrive a Bernac perché possa »corriger le manuscrit [...] aux endroits suivants: M[e]s. 22–23. >Halbercs vestuz e brunies bien fermées<. (Ce texte s'accorde avec le vers 711 du manuscrit de Venise: ce même vers, dans le manuscrit d'Oxford, est incomplet)«.¹²⁷ Il compositore modifica dunque la versione incompleta con quella offerta dal manoscritto di Venezia, come si evince anche dalla lettera n. 5 del 28 di marzo: »Le vers 711, dans l'édition de M. Bédier, est: >Halbercs vestuz e très bien< (la photographie du manuscrit d'Oxford, que j'ai pu examiner à la Bibliothèque Nationale de Florence, s'accorde exactement avec Bédier.) Le manuscrit de Venise donne: >Halbercs vestuz e brunies bien fermées«.¹²⁸ E il baritono francese probabilmente modifica le due misure come riportato nell'esempio musicale 1

¹²² Ivi.

¹²³ Lettera del 29 dicembre 1945 (Appendice n. 2).

¹²⁴ Lettera del 28 marzo 1946 (Appendice n. 5).

¹²⁵ Dallapiccola e Mila, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933–1975* (vedi nota 48), p. 89, nota alla lettera del 21 gennaio 1946 (cfr. nota 112).

¹²⁶ Vedi Job 89–6b, partitura, f. 1^v.

¹²⁷ Lettera del 29 gennaio 1946 (Appendice n. 3).

¹²⁸ Lettera del 28 marzo 1946 (Appendice n. 5).

della lettera n. 4. In merito ai consigli ricevuti dal professore Luigi Foscolo Benedetto, critico e filologo italiano dell’Università di Firenze,¹²⁹ Dallapiccola giunge in ultimo alla versione definitiva delle due misure in questione: »mon ami le Prof. Luigi Foscolo Benedetto me conseille: ›Halbercs vestuz e bronies bien dublees‹. Veuillez donc corriger les m[e]sures 22–23 de la façon suivante [...]. Cette correction est définitive. (Au moins j’ose l’espérer).«¹³⁰ E invia un secondo frammento (esempio musicale 4, lettera n. 5) perché possa essere modificato in autografo. Come si arguisce dal manoscritto, Bernac apporta le dovute correzioni sostituendo la lezione »bronies bien fermees« in »bronies bien dublees« e modificando la notazione in partitura.¹³¹

In conclusione, tali documenti sono molto importanti per documentare la genesi del lavoro, e rivelatori in merito alle difficoltà riscontrate sulla limatura delle tre liriche e alla conferma dell’usuale *modus operandi* dallapiccoliano nel trattamento del testo messo in musica, sempre in primo piano e mai trascurato nella concezione globale della redazione della partitura musicale, come avrebbe tardivamente affermato lo stesso Bernac: »C’est toujours [...] la musique qui doit servir la première. On doit jamais sacrifier la musique ou l’interprétation du poème, ce qui pose quelques fois des problèmes, mais enfin ça c’est une règle absolue, puisque en somme ce qu’un chanteur doit interpréter c’est la conception musicale d’un certain compositeur, d’un certain poème«.¹³²

129 Cfr. *Benedetto, Luigi Foscolo*, in: Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, a cura dell’Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 6, Roma 1949, p. 616.

130 Lettera del 28 marzo 1946 (Appendice n. 5).

131 Si vedano le cancellature e le interpolazioni di mano differente al foglio 4^r, bb. 22–24, riferibili agli esempi riportati nelle lettere. Un particolare conferma il processo di interpolazione: la lezione dell’esempio musicale n. 1 riporta un la bemolle croma sul terzo tempo della misura 23 che non viene modificata sull’autografo newyorkese, probabilmente per dimenticanza, il quale non riporta pertanto il sol diesis della lezione definitiva testimoniata dall’esempio musicale n. 4 e presente nell’edizione a stampa.

132 Pierre Bernac, intervista con Francine Bloch del 20 giugno 1975 (1996), Bibliothèque nationale de France, Notice FRBNF38332916 (supporto digitale NUMAV 485818).

Appendix

Lettera n.1

Firenze, le 10. déc. 1945

Adresse:

CONSERVATORIO DI MUSICA
›LUIGI CHERUBINI
FIRENZE

Mon très cher ami Bernac,

Veuillez m'excuser si j'ai attendu cinq jours à répondre à votre aimable lettre du 21 nov. d. p. Mais il paraît qu'enfin, après des recherches inouïes, il nous sera possible de changer de maison ... et vous savez quoi que [c]ela signifie.

Poulenc vous aura dit mon admiration pour vous pour votre attitude vis-à-vis des nazis pendant quatre longues années: je ne me doutais point de ça. [C]ela me semble très naturel pour vous car, comme j'écoute très bien la musique et j'observe des choses même au-delà de la musique, je me souviens de votre expression physique au moment de commencer: «Si vous me disiez que la terre» Expression chevaleresque (prière de lire ce mot en français ancien).

Vous savez que, en dépit de très no[m]breuses tentatives, je n'ai été jamais capable d'écrire un ouvrage pour chant & piano. Mais ce que vous me proposez est si gentil et au même temps si flottant (en effet seulement à l'étranger je jouis d'une certaine considération!) que je vais essayer de réussir cette fois. Je ne peux rien vous promettre de définitif – ce soir. Mais veuillez bien m'accorder un délai de trois semaines environ; à la fin de l'année je vous enverrai mes vœux pour 1946 et, j'espère, une parole qui m'engage envers vous et M. Poulenc. J'espère que vous n'avez des difficultés à m'accorder ce que je vous demande. Merci encore pour le bon souvenir que vous gardez de moi et croyez à l'amitié toujours vive et sincère de votre

Luigi Dallapiccola

* * *

Lettera n.2

Carte postale de
Conservatorio di musica
›Luigi Cherubini
Firenze

Exp. Luigi Dallapiccola
Firenze.—
NOUVELLE ADRESSE:
55, VIA BOLOGNESE;
FIRENZE.—
Monsieur
Pierre Bernac
18, Av. de la Motte-Picquet
Paris, VII

=FRANCIA=

Gênes, le 29. déc. 1945.

Mon cher ami Bernac.

Avec mes vœux pour la nouvelle année je vous annonce mon intention d'écrire pour vous et pour Poulenc une série de trois morceaux sur des fragments de «La chanson de Roland.». Son titre définitif n'est pas encore trouvé: peut-être il sera: Rencesvals. C'est probable que – pour la mise-au-point définitive du texte – j'aurai besoin de vos conseils pour certains détails concernant la prosodie. Quand je vous pourrai annoncer la fin de mon travail? Voilà ce que je ne sais pas. Ces voyages lourds et fatigants pour gagner des sommes qui n'ont d'autre part rien de considérable me tuent et m'ôtent la possibilité de travailler avec la concentration dont j'ai besoin. En tout cas veuillez me dire quand vous voudriez avoir mon manuscrit. Bonne année à vous et à votre cher Poulenc et croyez-moi votre toujours bien dévoué

Luigi Dallapiccola

* * *

Lettera n. 3

Firenze, le 29. Janvier 1946.

55, via Bolognese.

Mon cher ami Bernac,

Merci pour votre lettre du 20. courant. Et tout d'abord je suis heureux de vous annoncer que hier j'ai achevé l'ouvrage que vous et M. Poulenc m'avez demandé. Le titre du dit ouvrage est Rencesvals; ci-joint je vous envoie les textes et l'interprétation de Bédier. Les trois morceaux sont enchainés; 110 m[e]sures; durée d'exécution: huit minutes.

Quant au problème »comment on lisait le français en Angleterre« l'époque de la naissance et du développement du grand epos français vous savez infiniment mieux que moi que les opinions des spécialistes sont très différentes. Il y a treize ans j'ai eu des renseignements de M. le prof. Mario Casella,¹³³ de l'Université de Florence, et tout récemment j'ai parlé beaucoup avec Mlle Grégory – qui connaît très bien le milieu musical de Paris et qui est liée de bonne amitié avec MM. Auric, Milhaud, Desormières etc. – je vois que aujourd'hui, en général, l'on croit que la lecture était très semblable au mot écrit.

Je vous serai en tout cas bien reconnaissant si vous voulez interroger à ce sujet des philologues de la Sorbonne.

Le travail a marché d'une façon relativement rapide et je pense que son effet est »immédiat« en dépit de la technique des douze tons

Je vous envie en songeant à votre tournée en Suisse, avec Poulenc, et je regrette de ne pas avoir appris d'avance de cette tournée pour vous prier de trouver le moyen de m'envoyer de la Suisse un peu de café

Je compte travailler encore quelques jours à la mise-au-point de certains détails; ensuite je vous enverrai le manuscrit au crayon (mais parfaitement clair): je vais le confier aux soins de M. le Consul de France à Florence et vous aurez seulement l'ennui d'aller le retirer au Ministère des

¹³³ Cattedratico e filologo italiano; cfr. *Casella, Mario*, in: Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti (vedi nota 129), Appendice 2, vol. 1, Roma 1948, p. 528.

Affaires Étrangers (Quai d'Orsay). Comme je garde une copie du manuscrit veuillez me donner vos conseils sur la prosodie dans les endroits où vous pensez qu'elle n'est pas parfaite, et accepter d'avance mes remerciements. Je ne sais pas encore où je ferai paraître Rencesvals: peut-être chez l'Universal-Ed., qui va publier en février-mars mon avant-dernier ouvrage (Chaconne, Intermezzo & Adagio pour violoncelle-solo) et qui me demande d'autres œuvres: je voudrais pourtant, avant d'envoyer le manuscrit, de lire vos observations et vos corrections. Quant à l'exécution ça n'a pas grande importance si elle peut avoir lieu au printemps ou bien en automne: mon vœu secret est qu'elle ait lieu à Paris

Veuillez saluer infiniment de ma part M. Poulenc et croyez à l'amitié de votre très dévoué

Luigi Dallapiccola

* * *

Lettera n. 4

Conservatorio di musica

›Luigi Cherubini‹

Firenze

Firenze, le 13. Mars 1946.

55, via Bolognese.

Mon cher ami,

Je profite du court séjour à Paris de M. Gaspar Cassadò pour vous donner de mes nouvelles. Il va vous apporter deux de mes ›vient-de-paraitre‹ pour Poulenc, avec cette lettre.

Tout d'abord je vous prie de vouloir corriger le manuscrit de ›Rencesvals‹ aux endroits suivants:

M[e]s. 22–23:

(Ce texte s'accorde avec le vers 711 du manuscrit de Venise: ce même vers, dans le manuscrit d'Oxford, est incomplet).

M[e]s. 24

M[e]s. 91.

(le do dièse lié est une croche, suivie
d'une pause de croche)

Entre temps j'ai appris qu'on syllabe: »es-pees«, »des-treiz«, »ves-tuz« etc. et j'ai déjà corrigé mon manuscrit en ce sens. Dès que vous serez rentré de Suisse veuillez m'envoyer toutes vos observations.

Peut-être vous pouvez arranger une audition pour vous et pour M. Poulenc de mon ouvrage pour violoncelle-solo que j'ai écrit sur demande de M. Cassadò? J'en serai ravi.

En attendant de vos nouvelles, croyez-moi votre très dévoué

Luigi Dallapiccola

* * *

Lettera n. 5

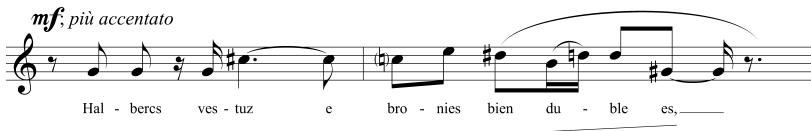
Firenze, le 28. Mars 1946.

55, via Bolognese.—

Mon bien cher ami,

Le 13. courant j'ai prié M. Cassadò, de passage à Paris pour partir en avion pour Copenhagen, de vous apporter une grande enveloppe qui contenait mes deux vient-de-parâtre (Sex Carmina Alcaei et Due Liriche di Anacreonte) pour Poulenc et une courte lettre pour vous.¹³⁴

J'ai écrit cette lettre en hâte; c'est à dire sans contrôler une chose de la plus grande importance: un vers très discuté de «la Chanson de Roland». Le vers 711, dans l'édition de M. Bédier, est: »Halbercs vestuz e très bien« (la photographie du manuscrit d'Oxford, que j'ai pu examiner à la Bibliothèque Nationale de Florence, s'accorde exactement avec Bédier.) Le manuscrit de Venise donne: »Halbercs vestuz e brunies bien fermees«; or mon ami le Prof. Luigi Foscolo Benedetto¹³⁵ me conseille: »Halbercs vestuz e bronies bien dublees«. Veuillez donc corriger les m[e]sures 22–23 de la façon suivante:



Cette correction est définitive. (Au moins j'ose l'espérer).

Merci pour votre aimable lettre de Rotterdam; j'espère que votre tournée ait été un nouveau triomphe!

Je lis avec très grand plaisir que vous avez l'intention de donner mon RENCESVALS en novembre prochain.¹³⁶ Ne voyez-vous de difficultés si mon ouvrage paraît avant cette exécution? J'attends de vos nouvelles et de Poulenc aussi.

Amitiés de la part de ma femme et croyez-moi votre très dévoué

Luigi Dallapiccola

¹³⁴ Probabilmente la lettera del 13 marzo.

¹³⁵ Vedi nota 129.

¹³⁶ Come noto la prima esecuzione fu radiofonica, trasmessa il 19 dicembre 1946 presso il National Instituut voor Radio-Omroep di Bruxelles, mentre la prima esecuzione pubblica ebbe luogo l'anno successivo, il 7 maggio 1947, a Parigi.

Anni di guerra, tempo d'esilio

La musica di Ennio Porrino nell'Italia tra la fine della monarchia e l'avvento della Repubblica Italiana

Myriam Quaquero

Il crollo dell'Italia fascista

Nell'estate del 1943, con i primi bombardamenti di Roma da parte dei bimotori americani, si apre per l'Italia un periodo di enorme instabilità politica. Fatti gravissimi si accavallano convulsamente tra il 25 luglio e il 23 settembre di quell'anno: la destituzione e l'arresto di Mussolini, la dichiarazione di Roma »città aperta«, l'annuncio dell'armistizio, la fuga del re Vittorio Emanuele III a Brindisi, l'invasione tedesca della Capitale, l'arrivo delle armate alleate a Taranto e a Salerno, la creazione della Repubblica Sociale Italiana con sede a Salò. Il compositore Ennio Porrino, che all'epoca ha 33 anni, insegna al Conservatorio Santa Cecilia, è tenuto in grande considerazione negli ambienti fascisti più prestigiosi e si è contraddistinto per i numerosi successi professionali – si ferma. Il suo esordio era avvenuto una decina d'anni prima nella Capitale quando, reduce da studi musicali svolti in privato, si era finalmente iscritto al Corso di perfezionamento in Composizione tenuto da Ottorino Respighi e si era fatto soprattutto apprezzare, tra il 1933 e il 1934, con il poema sinfonico *Sardegna*, destinato a rappresentare nel tempo la sua composizione più eseguita in Italia e all'estero.¹

1 Dopo gli studi con Giuseppe Mulè e il perfezionamento con Ottorino Respighi al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, Ennio Porrino (*1910 a Cagliari, †1959 a Roma) era stato protagonista di una sfoglorante carriera, diventando nel 1939 titolare della cattedra di Composizione nel Conservatorio di Roma e membro effettivo dell'Accademia di Santa Cecilia. Prima di attraversare la sofferta esperienza della guerra si mette alla prova nei generi compositivi più diversi, come la musica per la radio, il cinema e il balletto, affrontando anche l'opera con *Gli Orazi* (1939, prima esecuzione 1941) e con una prima stesura de *I Shardana* (1939–1947, prima esecuzione 1959). Ritinerà in Sardegna, dove era nato, nel novembre del 1956, in qualità di Direttore del Conservatorio G. Pierluigi da Palestrina di Cagliari e Direttore Artistico dell'Ente Lirico e dell'Istituzione dei Concerti della città. Sulla figura e sull'opera del compositore, cfr. Myriam Quaquero, *Ennio Porrino*, Sassari 2010. Il presente testo riassume contenuti già esposti dall'autrice nella monografia.

Nei due mesi più cruciali della storia dell’Italia novecentesca Porrino vive a Roma, come la quasi totalità dei funzionari e dei dipendenti pubblici, intrappolati nella Capitale conquistata dai nazisti. Alla fine del 1943, con un provvedimento urgente, il Governo Badoglio emana un primo decreto di epurazione, secondo il quale apposite Commissioni devono giudicare i personaggi sospetti.² Porrino avverte di essere entrato nel mirino degli accusatori e si sente in una situazione rischiosa; con l’inizio del 1944, quando gli viene recapitata l’assegnazione presso il Conservatorio di Venezia da parte del ministro dell’Educazione Nazionale Carlo Alberto Biggini, decide di partire per la città lagunare.

Quali sono le effettive ragioni per cui Porrino all’inizio del 1944 accetta la convocazione del ministro dell’Educazione della Repubblica Sociale Italiana e lascia Roma per andare incontro a quello che lui stesso in seguito definirà nelle sue lettere »un esilio?« Sebbene incontrasse Mussolini e fosse da lui molto stimato, fino a quel momento Porrino non aveva mai avuto alcuna responsabilità di rilievo né nel partito fascista, né nel Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, per il quale si era limitato a prender parte a commissioni giudicatrici e congressi sindacali, senza ricoprire alcun incarico ufficiale; non aveva avuto nomine speciali o conseguito avanzamenti per il favore di qualche ministro: la sua designazione al Conservatorio di Roma »per chiara fama« del 1939, non era stata voluta dal ministro dell’Educazione Nazionale Giuseppe Bottai³ e la sua nomina a titolare della cattedra di Contrappunto, Fuga e Composizione al Conservatorio di Palermo era il risultato di un concorso pubblico; il suo allontanamento forzato da Roma era già stato decretato all’inizio dell’autunno del 1943 per un trasferimento al Conservatorio di Napoli, quindi ben prima della sua partenza per Venezia. Infine, il compositore parla nelle sue lettere del tempo trascorso a Venezia come di un periodo triste e solitario, lontano dagli affetti e dalle cose più care, mai assumendo il tono del fascista entusiasta che è corso di buon grado in sostegno del duce.⁴

Nel caso di Porrino la permanenza a Venezia va dunque intesa come un confino o un esilio, in cui il compositore convive con una sconosciuta condizione di proscritto, nella convinzione ormai elaborata da diversi anni di essere preso di mira per le proprie posizioni estetiche di stampo conservatore. Con le leggi razziali del 1938, infatti, in Italia anche la musica era piombata in una situazione drammatica: Mussolini si era adeguato progressivamente alle indicazioni del Reich e, in campo

2 Cfr. R. Decreto legge 28 dicembre 1943, n. 29 / B, *Defascistizzazione delle amministrazioni dello Stato, degli enti locali e parastatali, degli enti sottoposti a vigilanza o tutela dello Stato e delle aziende private esercenti pubblici servizi o d’interesse nazionale* (pubblicato sulla *Gazzetta ufficiale* n. 6 del 29 dicembre 1943).

3 Cfr. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Fiesole 1984 (Contrappunti 19), p. 285.

4 Cfr. Lettera di Ennio Porrino a Mario Rinaldi del 9 maggio 1944, tratta da Mario Rinaldi, *Ennio Porrino*, Cagliari 1965, p. 30; cfr. *Epistolario Porrino* (attualmente conservato dalla moglie del compositore), lettere anni 1943–1945.

musicale, si era rafforzata l'ala più grettamente nazionalista, nell'ambito della quale era inquadrato Porrino. In occasione del »Terzo Congresso del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti«, che si era svolto a Cagliari nel 1937, il compositore aveva tenuto un discorso molto veemente contro Alfredo Casella e l'internazionalismo artistico, così diventando il paladino di una musica genuinamente italiana, in assonanza con le istanze più bieche del regime.

Il periodo veneziano diventa così un essenziale punto di svolta della vita di Porrino: una testimonianza significativa e certamente drammatica del modo in cui un musicista italiano valente, toccato molto presto dal successo e perciò molto grato a Mussolini e alle più alte gerarchie fasciste, abbia voluto essere coerente fino all'ultimo con gli ideali maturati negli anni giovanili e abbia avuto una percezione della situazione istituzionale, e più in particolare della catastrofe bellica, fortemente mistificata dalla propaganda del regime. È in questo contesto che Porrino partecipa alla richiesta, diffusa nel 1944 dalla Confederazione Fascista dei Professionisti e Artisti, di creare un inno destinato all'Italia fascista repubblichina. L'inno doveva essere »solenne, severo, quasi religioso ... un modello di quello germanico«.⁵ Tra i tanti pezzi riciclati o rielaborati per l'occasione, svetta la *Marcia del volontario* di Ennio Porrino: un'altisonante Allegro in $\frac{2}{4}$ nella tonalità di Mi bemolle maggiore che procura al musicista la fama di energico propugnatore della Repubblica Sociale Italiana.⁶

»I canti dell'esilio«

Il soggiorno a Venezia è molto duro per Porrino, che non insegnava al Conservatorio, chiuso in quei mesi, ma è direttamente impegnato presso la Direzione Generale per il Teatro del Ministero della Cultura Popolare e scrive musica per i film prodotti nella Repubblica Sociale Italiana. È probabilmente questo nuovo clima esistenziale, oscuro e complicato, a ispirare a Porrino i *Canti dell'esilio*, scritti tra il gennaio 1945 e il novembre dello stesso anno.⁷ Una breve didascalia, in calce alla partitura, spiega il significato del titolo: »Oggi, ogni terra è un esilio. Rievocare musicalmente la poesia europea, dai lirici greci ai trovatori, dal '200 al '700 italiano, sino agli ultimi tre canti, scritti per fissare uno specifico stato d'animo, è come ritrovare la propria patria nel campo dello spirito.«

Il ciclo di quindici liriche, concepito per soprano o per tenore e piccola orchestra, è articolato in due sezioni; nella prima sono presenti tre testi poetici greci, tre

⁵ Citato da: Rubens Tedeschi, *La musica negli anni del fascismo*, in: Arte e fascismo in Italia e in Germania, a cura di Enrico Crispolti, Berthold Hinz, Zeno Birolli, Milano 1974, p. 176–181; 180.

⁶ *Marcia del volontario*, per canto e pianoforte, a cura dell'Associazione Nazionale Volontari di Guerra, Milano 1944. Non è specificato l'autore del testo.

⁷ *I canti dell'esilio*, Ciclo di quindici liriche per soprano o tenore e piccola orchestra, Venezia/Roma 1945, in deposito a Milano 1945. Prima esecuzione: Roma, RAI, 1948, direttore: Carlo Maria Giulini.

trobadorici e una prima serie di tre liriche italiane, che si snodano dal Duecento al Quattrocento; la seconda parte della silloge, invece, ha inizio con un’ulteriore serie di tre testi poetici italiani, compresi tra il Cinquecento e il Settecento, per terminare con tre componimenti in versi dello stesso Porrino. Le prime sei liriche e le ultime tre sono state composte a Venezia, mentre le restanti sei (tutte le liriche italiane) sono state poste in musica da Porrino a Roma, dove rientra nel giugno del 1945, dopo il tracollo della Repubblica Sociale.

prima parte

<i>E di te nel tempo</i>	Saffo
<i>Alla foce dell’Ebro</i>	Alceo
<i>Lamento di Danae</i>	Simonide di Ceo
<i>Ce fut en mai</i>	pastorella francese
<i>Dû bist mîn</i>	Minnesang del XII secolo
<i>Romance del prisionero</i>	dal <i>Romancero viejo</i>
<i>La donna da gradire</i>	Francesco da Barberino
<i>Ne li occhi porta</i>	Dante Alighieri
<i>Lauda spirituale</i>	Giovanni Dominici

seconda parte

<i>Lode dell’aver moglie</i>	Francesco Berni
<i>Il ruscello</i>	Girolamo Fontanella
<i>L’angelo sterminatore</i>	Carlo Innocenzo Frugoni
<i>Alla donna lontana</i>	Ennio Porrino
<i>Alla madre lontana</i>	Ennio Porrino
<i>La preghiera dell’esule</i>	Ennio Porrino

Le »Tre liriche greche«, che Porrino musica su testi tradotti appena qualche mese prima da Salvatore Quasimodo,⁸ adottano una scrittura molto essenziale, di grande efficacia e trasparenza. La prima lirica, *E di te nel tempo* (frammento 58), è di Saffo.

⁸ I testi delle tre liriche (composte a Venezia, rispettivamente il 5 gennaio, il 10 gennaio e il 18 febbraio 1945) sono tratte da *Lirici greci*, tradotti da Salvatore Quasimodo, Milano 1944.

Tu morta, finirai lì.
Né mai di te
si avrà memoria;
e di te nel tempo
mai ad alcuno nascerà amore,
poi che non godi le rose della Pieria.
E sconosciuta anche nelle case dell'Ade,
andrai qua e là fra oscuri
morti, svolazzando.

Con le sue ventisei battute per due minuti scarsi di musica, *E di te nel tempo* è intenzionalmente spietata e scorticante. Concepita in una tonalità oscillante tra Fa minore e maggiore, la lirica ha una forma aforistica, frammentata in tre brevi sezioni: ruvidamente diatonica la prima, in cui la morte sfiora terrea l'autore; contraddistinta da accordi costruiti con l'aggregazione di quinte e quarte (sia giuste, che cromaticamente alterate) la seconda, che allude a un embrionale anelito alla vita; scarnificata l'ultima, che riporta nella tenebra, con movimenti paralleli di quinte e ottave, in un clima arcaico e grecizzante sottolineato dall'accordo conclusivo di quinte sovrapposte. La seconda lirica, *Alla foce dell'Ebro* (Alceo), è al contrario un Andante calmo e scorrevole in La bemolle maggiore, costruito su un ritmo cullante, in una forma ternaria, che si svolge con scioltezza. Qualche breve inclusione dei legni, ideata per sfiorare un'atmosfera bucolica, imprime un impulso appena sensuale nella sezione centrale del brano, prima della limpida ripresa.

Un dolore incommensurabile, invece, è al centro del *Lamento di Danae* (Simoneide di Ceo), in Si bemolle minore, il brano più lungo dei tre ispirati al mondo greco, aperto da un movimento di marcia funebre e una linea melodica che, avvalendosi di note ribattute, si protende verso il registro acuto. Nel momento in cui Danae invoca Perseo, il figlio morto, irrompe un senso tragicamente fatale, tradotto da Porrino con un accompagnamento pietrificato, che impiega quasi solo ottave vuote, in una progressiva discesa cromatica, simmetrica alla salita precedente. La terza parte, chiusa dai versi »E l'onda lunga dell'acqua che passa sul tuo capo, non odi; né il rombo dell'aria ...« è ancora più enigmatica, sordamente intensificata da un accompagnamento che sprigiona una scrittura per ampi arpeggi e una linea vocale cromatica, con soluzioni dissonanti in cui l'armonia tonale, pur presente come sfondo, è continuamente messa in dubbio.

In pieno contrasto con la sezione precedente, le »Tre liriche trobadoriche« (su testi anonimi in lingua antica originale, rispettivamente francese, tedesca, spagnola) sono piuttosto variegate e policrome.⁹ *Ce fut en mai* (Avvenne in maggio) è il rifa-

⁹ Il titolo di questa seconda sezione dei *Canti dell'esilio*, dal punto di vista strettamente filologico, è inesatto: nessuna delle tre liriche, infatti, appartiene all'antico repertorio musicale del Sud della Francia. Il riferimento alla produzione dei *Trobadours*, in questo caso, è da intendersi come generico richiamo al mondo medievale. Le tre liriche sono state composte a Venezia, rispettivamente il 10 aprile, il 12 maggio e il 24 marzo 1945.

cimento di una *pastourelle* del troviere Moniot d'Arras (ca.1213 – 1239). Con *Dū bist mīn* (Tu sei mia, un *Minnesang* reperito in un codice latino nel monastero bavarese di Tegernsee), in Mi minore, Porrino passa al repertorio del canto amoroso tedesco del XII secolo, rispettandone la *Barform* originaria (AAB). La *Romance del prisonero* (Romanza del prigioniero, tratta dal *Romancero viejo*), scritto in un cangiante Re maggiore, è un poema che, composto nel Medioevo, è ancora vivo nella tradizione spagnola.

Con un nuovo e dinamico slancio, la prima parte dei *Canti dell'esilio* è chiusa dalle »Tre liriche italiane«, che includono componimenti in versi scritti tra il Duecento e il Quattrocento.¹⁰ L'iniziale *La donna da gradire* (tratta dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino), in Si minore, è una forma strofica pervasa da un ritmo allegro, brillante, in $\frac{3}{4}$, che asseconda il suo rapido e ironico svolgimento, in una condizione di spirito addirittura briosa, scanzonata. Un tratto decisamente più meditativo è, piuttosto, quello della seconda lirica, *Ne li occhi porta*, tratta dalla *Vita nuova*: l'Andante moderato si apre in un rarefatto Fa diesis maggiore, innestato in un ritmo mobile che alterna $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$, scompaginando il regolare ritmo del testo poetico dantesco. Dolcemente prende corpo la linea del canto, che si plasma sulla poesia con un morbido disegno ondulato; anche qui Porrino, come già nel *Lamento di Danae*, interpreta la complessità del sonetto destabilizzando l'armonia tonale, peraltro sempre presente, e creando un nuovo sfondo sonoro per ciascuna quartina e terzina. Dalla simmetria delle prime battute, infatti, il compositore si distacca gradualmente, con grappoli sonori in cui sovrappone quarte e quinte (giuste e diminuite), per spostarsi a tonalità lontane (una sfuggente Do maggiore – minore, poi Fa minore) prima di riportarsi all'ambiente armonico dell'inizio, quasi immediatamente contraddetto da una chiusa a sorpresa.

È interessante notare come in questo caso Porrino abbia risolto la correlazione tra i versi di Dante e la realizzazione musicale privilegiando una melodia sinuosa, che si modella sul testo senza mai ripetersi, e un accompagnamento molto dilatato, che abbraccia un ambito esteso per più battute, garantendo un respiro musicale che corrisponde a ciascuna quartina e terzina. Anche l'agogica e la dinamica, molto reattive (le precisazioni »piano dolcissimo«, »più piano«, »crescendo«, »diminuendo e poco ritmato« si susseguono nell'arco di poche note), tendono a caratterizzare ciascun breve episodio poetico-musicale, contribuendo tuttavia alla percezione dell'arco formale complessivo, con un'intensificazione nella seconda quartina e una distensione nell'ultima terzina. Ancor più scabro è il tessuto musicale della *Lauda spirituale* successiva, in Mi maggiore, su testo di Giovanni Dominici, che nel suo Lentamente, con semplicità si configura come una rispettosa reinterpretazione delle melodie delle *Laudi* del Codice cortonese 91, prudentemente animata dall'immissione di un Andantino sereno alla maniera pastorale, che ne movimenta un poco l'andamento severo.

10 Le tre liriche sono state composte a Roma, il 25 agosto (la prima) e il 2 settembre 1945 (la seconda e la terza).

La seconda parte dei *Canti dell'esilio* si apre con la nuova serie di componimenti poetici italiani, ora ispirati a testi dal XVI al XVIII secolo.¹¹ *Lode dell'aver moglie* su testo di Francesco Berni, in La bemolle maggiore, riprende la *verve* de *La donna da gradire*. Il brano, caratterizzato dall'ossessiva scansione ritmica della voce e dell'orchestra, ha la giocosa dimensione del *divertissement* spavaldo e divertente, che si interrompe bruscamente con l'irrompere del flusso misterioso e ininterrotto della lirica successiva, *Il ruscello*, su testo di Girolamo Fontanella. In questo brano, un Andantino calmo in Mi bemolle minore, Porrino non abbandona del tutto il suo stile descrittivo, già ampiamente collaudato, ma lo trasforma con sicurezza, evitando qualsiasi meccanico accostamento tra il testo e la musica e impreziosendo la melodia di arcaismi e il tessuto armonico di accordi indefiniti. Decisamente solenne e roboante, all'opposto, *L'angelo sterminatore* (su testo di Carlo Innocenzo Frugoni), una poesia di argomento drammatico che si snoda in un Largo e solenne in $\frac{3}{2}$ nella tonalità di Fa minore, sottolineato da un ostinato movimento accordale dell'orchestra. Un brano in cui riemerge, più che altrove in questi *Canti*, uno spiccatissimo istinto teatrale, confermato, nella sezione centrale, da un intermezzo »recitativo«.

I veri e propri *Canti dell'esilio*, quindi, sono gli ultimi tre brani della raccolta, composti a Venezia da Porrino anche per la parte testuale, tutti costruiti in ambiti tonali volutamente molto indeterminati.¹² È impregnata di un'acuta nostalgia la prima delle tre liriche, *Alla donna lontana*, un Andante sostenuto in $\frac{3}{4}$, che si muove molto liberamente dall'area tonale di La minore con un declamato spigoloso, mitigato soltanto nel finale sulle parole »due piccoli sassi son l'animo nostro, lambiti dall'acqua di un fiume che scorre«. Chiarezza ed essenzialità sono il segno prevalente anche del brano successivo, *Alla madre lontana*, un Andante calmo in $\frac{4}{4}$ che si apre nella tonalità di Mi bemolle minore, in cui riemergono frammenti del passato, ricordi infantili, timori per un'attesa del ritorno che appare interminabile e minacciosa. Anche l'ultima lirica ripercorre lo stesso iter stilistico: *La preghiera dell'esule*, un altro Andante calmo in $\frac{4}{4}$, è infatti un'invocazione a Dio e un'aspirazione alla purificazione umana e artistica, che lascia da parte ogni atteggiamento descrittivo per lasciar posto a un'atmosfera pensosa e dolente. Una spiritualità sofferente, ma fiduciosa nel perdono, che si risolve con luminosa convinzione nella tonalità di Do minore sul verso »Fà ch'io mi dissolva in luce, o Padre nostro che nei Cieli regni«. Con questa implorazione Porrino conclude il ciclo dei *Canti dell'esilio*.

Dall'analisi complessiva di queste composizioni scaturiscono alcune considerazioni generali. Ciascuno dei *Canti dell'esilio*, infatti, ha una propria specificità e, pur nell'ordine cronologico dei testi che Porrino ha prescelto per ordinarli (dalle liriche greche a quelle del suo tempo), la raccolta sfugge a qualsiasi monotonia perché

¹¹ Le tre liriche sono state composte a Venezia e Roma il 2 ottobre (la prima) e a Roma, il 23 ottobre e il 16 novembre 1945 (la seconda e la terza).

¹² Le tre liriche sono state composte nella città lagunare rispettivamente il 14 maggio, il 22 luglio e il 13 giugno 1945.

non tutti i brani sono malinconici o dolorosi o, addirittura, ribelli verso un destino avverso. Al contrario, Porrino si sforza di realizzare un disegno d'insieme in cui sia presente una certa varietà di contrasti. I *Canti dell'esilio* si configurano, dunque, come un'opera caleidoscopica, che può essere osservata da molteplici punti di vista. Prospettive diverse, infatti, consentono di esaminare i *Canti* guardando alle diverse declinazioni formali realizzabili di un pezzo breve o all'alternanza degli stati d'animo nella sfera affettiva dell'autore, alle numerose espressioni possibili della vocalità quanto alla raffinata capacità di Porrino di muoversi in ambientazioni tonali eterogenee: capacità, quest'ultima, che nell'ambito delle quindici liriche lo porta a esaurire, con poche ripetizioni, quasi per intero il totale cromatico.

Le musiche per film

Di taglio completamente diverso, invece, sono le musiche per film che Porrino ha scritto nel periodo bellico. La ricerca del compositore, imperniata sulla creazione di una musica capace di esistere come tessuto connettivo del film e già ampiamente collaudata nella seconda metà degli anni Trenta, prosegue nei mesi veneziani tra mille difficoltà. Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale aveva aperto molte crepe nella produzione cinematografica italiana: basti pensare che, tra il 1942 e il 1943, il numero dei film prodotti a Cinecittà era crollato da cinquantanove a venticinque e i circa milleduecento dipendenti degli *Studios* erano stati licenziati. Dopo l'8 settembre 1943, a Cinecittà erano arrivati i tedeschi che avevano cominciato a spedire in Germania quanto di meglio trovavano della tecnologia cinematografica fascista. Il vertice dell'industria del cinema italiano viene quindi depredato a piene mani, ma, prima che tutto spariscia, l'ex gerarca e Direttore Generale dello Spettacolo Luigi Freddi decide di trasferire a Venezia i materiali che riesce rocambolescamente a salvare, con l'intento di dar vita a una cinematografia della Repubblica Sociale Italiana.

Il Cinevillaggio sulla laguna, inaugurato in un baleno dallo stesso Freddi e da Fernando Mezzasoma (ministro della Cultura Popolare della Repubblica Sociale Italiana), sorge alla Giudecca, alle spalle della chiesa della Salute, dove vengono sistemati i capannoni per girare gli interni; per gli esterni le *troupes* devono invece spostarsi tra i giardini di Sant'Elena, la Piazza d'Armi e i padiglioni della Biennale. Sebbene abbiano dato il loro appoggio alcune tra le principali case di produzione italiane, i mezzi a disposizione per girare sono scarsi, spesso manca l'energia elettrica e le maestranze sono state messe insieme alla meglio. Negli annali del cinema, dei sedici film prodotti in quel periodo, è rimasta solo una pallida memoria: le pellicole, infatti, sono stati proiettate, bombardamenti permettendo, esclusivamente nelle città del Nord Italia, mentre al Sud nessuno li ha mai viste.¹³

13 Per tutte le informazioni relative all'attività di Porrino nell'ambito della musica per film, cfr. Giuseppe Podda, *Ennio Porrino a commento delle immagini*, in: Sardegna fieristica 31(1992), s. p.

Ennio Porrino partecipa con le sue musiche alla produzione di otto pellicole nell'ambito dell'attività cinematografica della Repubblica Sociale Italiana: *Ogni giorno è domenica*, *Peccatori*, *Senza famiglia*, *Ritorno al Nido*, *Posto di blocco*, *I figli della laguna*, *La vita semplice* e, mentre la guerra era ormai alla fine, *Fatto di cronaca*.¹⁴ Non si tratta, in ogni caso, di bellicosi film di propaganda; anzi, a un attento esame si coglie nella trama di queste pellicole l'attesa inquieta di un futuro che – all'ombra della laguna brumosa – appare sempre più nebuloso e incerto. Il tema centrale di *Ogni giorno è domenica*, per esempio, è la guerra, che questa volta è vista come una tragedia che inevitabilmente travolge le esistenze della gente, in un'ambientazione veneziana non turistica, tutta ritrovata nelle calli abitate da operai e da pescatori, da artigiani e piccoli borghesi. Un'approfondita ricerca di questi film, ormai introvabili, consentirebbe di studiare le musiche cinematografiche di Porrino con esiti quasi certamente sorprendenti.¹⁵

Nessuna traccia è rimasta di un nono film a cui il compositore ha collaborato, *Fiori d'arancio*, versione veneta di una commedia francese, in lavorazione alla Giudecca una settimana prima della cessazione delle ostilità.¹⁶ Alla fine della primavera del 1945, quando si sta passando al montaggio del materiale girato e Porrino ha appena terminato di comporre le musiche, i capannoni della Giudecca chiudono. Dopo l'arresto di Freddi e l'esecuzione di Mezzasoma, tutti – regista, attori, tecnici, musicista – rinunciano al doppiaggio della pellicola e lasciano precipitosamente Venezia.

»I Shardana«

Nel tempo dell'esilio veneziano e della permanenza a Roma prende forma anche un altro importante lavoro di Porrino, l'opera *I Shardana*, che va considerata come una creazione strategica nella maturazione musicale del compositore. I primi abbozzi del lavoro risalgono alla metà degli anni Trenta, quando Porrino – grazie al suo maestro Respighi – aveva conosciuto il dannunziano Claudio Guastalla.¹⁷ Il rapporto tra Por-

¹⁴ *Ogni giorno è domenica*, regia di Mario Baffico, con Roberto Bossi e Giuliana Pinelli; *Peccatori*, regia di Flavio Calzavara, con Elena Zareschi e Nino Crisman; *Senza famiglia* e *Ritorno al Nido*, primo e secondo episodio del romanzo di Malot, regia di Giorgio Ferroni, con Luciano De Ambrosis, Bianca Doria, Erminio Spalla; *Posto di blocco*, regia di Ferruccio Cerio, con Leon Bert e Nada Fiorelli; *I figli della laguna* di Francesco De Robertis, con Carlo Micheluzzi, Luciano De Ambrosis e Anna Bianchi; *La vita semplice*, soggetto di Corrado Pavolini e regia di Francesco De Robertis, con Maurizio D'Ancora e Silvia Manto; *Fatto di cronaca*, regia di Piero Ballerini, con Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, giustiziati il 27 luglio 1945 alla periferia di Milano.

¹⁵ Cfr. Podda, *Ennio Porrino a commento delle immagini* (vedi nota 13).

¹⁶ *Fiori d'arancio*, regia di Dino Hobbes Cecchini, con il celebre soprano Toti Dal Monte, Gino Cavalieri, Laura Caro, Tonino Micheluzzi, Luigi Tosi.

¹⁷ La morte aveva colto Ottorino Respighi prima che potesse terminare la sua ultima fatica teatrale, la *Lurezia*, per il cui testo si era rivolto a Guastalla (che si era ispirato alla vicenda narrata da

rino e il librettista ebreo era poi divenuto più intenso quando i due avevano preso in considerazione l'ipotesi di scrivere un'opera ambientata nella Sardegna medievale e intitolata *I re pastori*.¹⁸ Per documentarsi sull'argomento dell'opera, Guastalla si era certamente rifatto alla *Storia di Sardegna* dello storico Giuseppe Manno,¹⁹ che cita i nomi dei giudici di Torres del quinto e del sesto secolo – »un Gonnario o Gianuario« e »un Comita« – da cui Guastalla trae ispirazione per la trama.

Accantonato questo progetto per musicare *Gli Orazi*,²⁰ Porrino decide di rimaneggiare completamente il progetto de *I re pastori*, retrodatando la vicenda alla preistoria isolana. Il compositore abbozza lo schema del libretto e poi si immerge nella realizzazione di un nuovo lavoro teatrale, incentrato sulla vita dei sardi al tempo dei nuraghi, che peraltro conosce pochissimo. Ma in quel tempo Porrino è un uomo giovane e di successo, pieno di interessi culturali e testardamente motivato a trovare, come aveva scritto a Guastalla, »nella nostra razza e nel sangue della nostra gente una sorgente sana d'arte e non arte paesana«.²¹ Uno dei primi esiti di questo impegno è lo spartito manoscritto *Hutalabì – Antico grido dei cavalieri sardi*, che porta la didascalia »Dramma in tre atti di Ennio Porrino, Sezze Romano (Littoria) Agosto 1940«. Il progetto appassiona molto Porrino che, nel marzo del 1942, chiede di essere ricevuto da Mussolini (che lo aveva elogiato pubblicamente a più riprese), per potergli consegnare di persona lo spartito de *Gli Orazi*.²² In una delle lettere successive all'incontro con il duce, che ha assegnato al compositore un aiuto economico per consentirgli di comporre l'opera »sarda« con maggiore serenità, Porrino scrive: »Duce, [...] Permettetemi di esprimerVi tutta la mia gloria per le entusiastiche accoglienze che la mia terra di Sardegna Vi ha tributato, nelle Vostre recenti visite, preannunciatrici di gloria e di vittoria. Avrete, ancora una volta, visto la forte, sana e fedele gente dell'Isola e le aspre terre libere nel mare nostro: a ciò mi ispiro per la mia opera, alla quale sto lavorando con ardore.«²³

Livio e poi ripresa da Shakespeare), con cui aveva concordato delle scelte dense di riferimenti alla classicità. Sulla base degli appunti della *Lucrezia*, l'opera viene conclusa dalla moglie del compositore, Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo dallo stesso Ennio Porrino, che completa le ultime 29 pagine della partitura.

18 L'idea di scrivere un lavoro per il teatro musicale nasce in Porrino tra il 1934 e il 1935. Il suo primo interlocutore è Guastalla, che all'epoca è già stato anche coautore con Grazia Deledda del libretto del »dramma pastorale« *La grazia*. Cfr. *Epistolario Porrino*, lettere di Claudio Guastalla a Ennio Porrino del 24 agosto 1937 e del 12 settembre 1935.

19 Giuseppe Manno, *Storia di Sardegna*, 4 voll., Torino 1825–1827, ristampa anastatica: Nuoro 1996, vol. 2, pp. 146–149.

20 *Gli Orazi*, istoria in un atto, libretto di Claudio Guastalla, musiche di Ennio Porrino, Masarè di Alleghe – Capri – Roma, 23 febbraio 1939, Milano 1939. Prima esecuzione: Milano, Teatro Alla Scala, 1 febbraio 1941, direttore: Antonio Guarneri.

21 *Epistolario Porrino*, lettera di Ennio Porrino a Claudio Guastalla, senza data (ma scritta presumibilmente tra il 1934 e 1935).

22 Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista* (vedi nota 3), pp. 444–446.

23 La lettera di Ennio Porrino a Benito Mussolini del 3 luglio 1942 è riportata integralmente ivi, p. 445 s.

Dopo l'inizio dell'epoca densa di incognite e preoccupazioni, che lo aveva portato a scoprirsì abbastanza isolato nel mondo musicale, Porrino continua a lavorare alla sua opera; nel novembre 1943, ha già orchestrato tutto l'atto I²⁴ e nel 1944 ha già concluso quasi tutta l'opera,²⁵ anche se non è molto soddisfatto del finale, al quale rimette mano a più riprese negli anni successivi. Nonostante il lavoro sia probabilmente completato in ogni sua parte fin dal 1947, Porrino non riesce a vederlo realizzato fino al compimento di una riduzione radiofonica (che inserisce qualche elemento di attualizzazione nel dramma) a cura di Giovanni Battista Angioletti, intitolata *Hutalabi*, effettuata dalla Rai di Roma e mandata in onda il 4 aprile 1956. Qualche anno ancora e l'opera, con il titolo definitivo de *I Shardana*, viene finalmente allestita per il Teatro San Carlo di Napoli, dove va in scena il 21 marzo 1959 diretta dall'autore.²⁶ Dopo qualche mese il compositore improvvisamente muore.

Il dramma di Porrino evoca una civiltà intatta, incontaminata, alle origini della cultura europea: *Hutalabi*, infatti, è il primitivo richiamo dei nuragici e l'opera rimanda ai tempi in cui – come Porrino precisa nella partitura – i pastori erano guerrieri e giudici, »quando l'uomo non credeva in un solo Dio, ma nella potenza degli astri e professava il culto dei morti e delle acque«. *I Shardana*, dunque, parla di una Sardegna libera, di un'isola in cui vigono severe leggi di giustizia e il popolo non tollera né invasioni territoriali, né inquinamenti spirituali.

Il libretto dell'opera, articolato in tre atti, racconta le lotte per l'indipendenza combattute dal popolo dei Shardana. Questa la trama: nell'atto I il capo Gonnario riconosce solennemente ai suoi due figli, Torbeno e Orzocco, l'onore di poter partecipare alla guerra, incitandoli con il grido di vittoria dei Shardana, »Hutalabi«. Sulla scena appare anche Nibatta, la sposa di Gonnario, che palpita per la sorte dei figli. L'azione è interrotta dall'arrivo dal mare di Norace, il capo delle navi, che incita i Shardana a muover guerra ai barbari, così vendicando gli eroi dell'Isola libera. Mentre il popolo si allontana, nell'ombra traspaiono le figure di Torbeno, il giovane guerriero appena consacrato, e Bèrbera Jonia, giunta al seguito degli invasori orientali. Tra loro si svolge una scena d'amore.

L'atto II è ambientato nella notte che precede la battaglia, quando la nostalgia assale Torbeno, che ricorda i bei momenti con Bèrbera Jonia. Questa compare dal buio e lo convince a passare nel campo nemico, lasciandogli intravedere le possibilità di una perfetta unione tra i Shardana e gli invasori, che nominerebbero Torbeno loro

24 Nella partitura de *I Shardana*, al termine dell'atto I, a p. 212 Porrino scrive: »Roma, 18 novembre 1943«.

25 Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista* (vedi nota 3), p. 445.

26 *I Shardana*, dramma musicale in tre atti, parole e musica di Ennio Porrino (1939–1947), Milano 1960. Prima esecuzione in forma scenica: Napoli, Teatro San Carlo, 21 marzo 1959, direttore: Ennio Porrino. Regia di Marcella Govoni, scene di Carlo Maria Cristini, costumi di Mâlgari Onnis, coreografie di Bianca Gallizia. Prima esecuzione in forma oratoriale: Roma, Auditorium del Foro Italico, 24 settembre 1960, direttore: Armando La Rosa Parodi. Esiste anche una suite sinfonica dall'opera curata dallo stesso Porrino nel 1949 (Milano 1960).

capo. La fuga dei due amanti dal campo sardo induce Gonnario a passare dall'assedio alla guerra aperta. L'atto si conclude con la proclamata vittoria dei Shardana e la denuncia del tradimento di Torbeno.

Nell'atto III, dopo aver esaltate le gesta di Norace, Gonnario chiede la punizione del figlio Torbeno e dell'amante. Il traditore è condannato a morte, mentre Bèrbera è uccisa da Orzocco. Gonnario in una commossa scena evocativa implora la morte, mentre le ombre dei due amanti invocano il perdono e la madre Nibatta esprime il suo strazio e vuole che tutto il mondo condivida nel pianto il suo dolore. L'opera si conclude nel momento in cui Gonnario cede a Norace il comando supremo e lo esorta alla pace, invita il popolo a levare alto il canto di gloria e d'intangibile libertà dell'isola.

Secondo Porrino, l'opera moderna deve necessariamente essere di vaste proporzioni, »soprattutto per intensità e potenza di concezione, deve essere nobile, dinamica e rifuggire da falsi drammoni«.²⁷ Perciò, ne *I Shardana*, Porrino impiega un'orchestra composita e versatile: tre flauti, tre oboi, tre clarinetti, tre fagotti; quattro corni, tre trombe, tre tromboni e una tuba; timpani, percussioni, glockenspiel, xilofono, celesta, arpa, pianoforte e archi. Il tessuto armonico è saldamente tradizionale, ma non privo di sezioni di sospensione tonale e di sovrapposizioni politonali. L'atto I racchiude gran parte del materiale tematico di tutta l'opera, con una funzione quasi di grande esposizione, che trova riscontro nella volontà del compositore di rendere via via familiari le melodie, con lo svolgersi della vicenda.

I Shardana si apre con un Preludio, ambientato nel porto di Nora, davanti alla Fonte Sacra. Nel pomeriggio che sconfina nella sera echeggia il richiamo del corno (il vero *Leitmotiv* dell'opera),

Andante calmo $\text{♩} = 69$

Corno

subito imitato dal clarinetto. Ad essi risponde un intervento melismatico dell'oboe (usato nell'opera, con il clarinetto, per alludere alle *launeddas*, lo strumento più caratteristico della cultura popolare sarda), sostenuto da una misteriosa apparizione degli archi gravi. Questo motivo, dolce ed eloquente, rappresenta il secondo elemento tematico:

27 *Epistolario Porrino*, lettera di Ennio Porrino a Claudio Guastalla, senza data (ma scritta presumibilmente tra il 1934 e 1935).

Inizia quindi l'atto I, con una festosa melodia che precede l'entrata degli Uomini e Donne della Terra, impegnati nell'onorare il loro capo: »Vita a Gonnario!« Dal coro una voce esorta Perdu, il guerriero cantore, a salutare il condottiero sardo in maniera adeguata. Si leva perciò in La bemolle maggiore la *Prima canzone di Perdu* (che ripercorre modalità esecutive proprie del repertorio popolare isolano) e del coro in lode a Gonnario, che li interrompe per riconoscere solennemente ai suoi due figli, Torbeno e Orzocco, l'onore di poter partecipare alla guerra.

Gonnario

Hu - ta - la - bi! _____ Hu - ta - la - bi! _____

Accanto a loro avanza Nibatta, la moglie di Gonnario. Dal punto di vista della vocalità qui Porrino si uniforma ai dettami della consuetudine melodrammatica italiana più consolidata: così come Gonnario, capo e padre, è autorevolmente impersonato da un basso, allo stesso modo Nibatta, sposa straziata e »Madre d'ogni cuore«, è interpretata dalla voce scura, a tratti aspra, di mezzosoprano, di cui il compositore sfrutta tutte le sfumature veriste.

Un po' liberamente

Nibatta

Chi po - te - rà l'u - li - vo e il tral - cio d'o - ro?
Chi da - rà dun - que il far - ro?

L'atmosfera di angoscia viene interrotta dal recitativo di Gonnario, che dichiara l'inizio della festa e del rito della consacrazione dei figli. Il ritmo di $\frac{7}{8}$ riprende nella *Danza nuragica*, in Mi bemolle maggiore – minore, e contribuisce a creare un clima di ebbrezza violenta, vertiginosa, concretizzato con un gigantesco fugato: un episodio stravinskiano molto interessante, sia per la vocalità del coro, volutamente materica, che per la concertazione orchestrale accuratissima, in cui Porrino sfoggia tutta la sua esperienza respighiana.²⁸ L'atto si conclude con una clandestina scena d'amore tra Bèrbera Jonia e Torbeno, appena consacrato guerriero.

Nella prima fase della guerra che apre l'atto II, i Shardana puntano alla riconquista della patria di Gonnario, caduta in mani nemiche. Nella notte che precede la battaglia, la nostalgia prevale in un'atmosfera estatica e sospesa, creata dallo sforzato delle arpe, dai trilli degli archi, dal frullato del flauto, dall'apparizione velata dell'oboë, dalle sonorità liquide dello xilofono, dal penetrante intervento del clarinetto. Anche Perdu, il guerriero cantore, si abbandona alla malinconia, in un

28 Questa prima parte dell'opera, come si può leggere in partitura, è stata terminata il 29 ottobre 1943.

intenso episodio sostenuto solo dal gruppo dei guerrieri che, come prescrive Porrino, dovrà essere diviso in due semicori: uno in scena e l'altro esterno: uno vocalizzerà lentamente, »con molta mestizia«, mentre l'altro canterà solo a bocca chiusa. Anche la *Seconda canzone di Perdu* ripercorre formule espressive tipiche del repertorio popolare isolano, ma in modo allusivo, con inflessioni volutamente trascolorate.

Ma la nostalgia assale anche Torbeno, che ricorda i bei momenti con Bèrbera Jonia in un'aria che attinge liberamente agli stilemi del linguaggio pucciniano e si svolge spaziando in zone armoniche talvolta molto distanti, mentre Bèrbera inaspettatamente avanza nel buio. Il dialogo tra i due amanti avrà come epilogo la fuga di Torbeno verso il campo nemico, avvistata da Gonnario, che scatena lo scontro tra i Guerrieri Sardi e i Nemici. Qui Porrino inserisce una travolgente scena di battaglia, un Allegro agitato convulso molto ben costruito, nel quale vengono ulteriormente rielaborati i materiali sonori esposti in precedenza e adottate soluzioni politonali che creano un substrato armonico molto mobile e dinamico.

L'atto III si apre con un dialogo a più voci ma, con pochissime digressioni, l'intera scena converge drammaticamente sugli istanti in cui Gonnario denuncia il figlio infedele, che viene giustiziato. In un'atmosfera sonora resa improvvisamente livida, dal golfo mistico – a imitazione di una tragedia greca – si leva il *Primo commento* delle Tre Doloranti, che chiosano la morte di Torbeno con una linea di canto spoglia eieratica. Dal punto di vista dell'orchestrazione, qui Porrino agisce per sottrazione, diradando progressivamente il tessuto strumentale per giungere, con l'inserimento dei timpani che evocano un andamento funebre, all'Andante sostenuto che apre il secondo quadro, in cui Gonnario, immobile nella visione del figlio ucciso, implora la morte. Da questo punto parte una lenta, ma possente sintesi degli elementi musicali precedentemente esposti, che porta a una violenta esplosione sonora, commisurata agli spaventosi incubi di Gonnario.

Si apre quindi la sezione più interessante dell'atto III; in un'ambientazione armonica sospesa e irreale realizzata dai legni, dalla celesta, dall'arpa e dai violini, appare l'ombra di Torbeno, che raccomanda al padre di raggiungere la pace e ne chiede il perdono. Sull'invocazione di Torbeno si innesta la pagina maggiormente drammatica de *I Shardana*, la *Ninna nanna della madre*; il tamburo indiano – la cui sonorità, come raccomanda Porrino nella partitura, deve emergere ben in rilievo su tutti gli altri strumenti – introduce con il suo ritmo martellante il canto primordiale di Nibatta, inizialmente costruito su un ambito intervallare di quinta diminuita, che poi si espande, arricchendosi di brevi glissandi, senza però mai rinunciare alla propria identità musicale tormentosa e lacerata.

Ricalcando per la seconda volta la struttura della tragedia greca, Porrino inserisce in questo punto il *Secondo commento*, ovvero la *Trenodia*, eseguita dalle Voci dell'Universo, che ricalca la linea melodica dell'*Aria di Nibatta* del atto I. E' questo grandioso Lento doloroso il culmine espressivo e il reale epilogo de *I Shardana*, che compendia molti materiali accumulati fino a questo momento: il cromatismo orchestrale, l'ossessione ritmica, la tendenza del coro a esprimere l'apice drammatico con

una vocalità decolorata, indefinita, immateriale. La conclusione formale del dramma è invece consegnata al riapparire della scena e dei motivi dell'atto I; Gonnario però qui saluta il Popolo cedendo a Norace il comando supremo, lo esorta alla pace e invita tutti a levare alto il canto di gloria e d'intangibile libertà della Sardegna. La prevedibile citazione dell'*Inno dell'isola* immette nella *Terza canzone di Perdu*, un canto d'amore alla sua terra, immerso in un'atmosfera rassicurante e gioiosa, sostenuto dal Popolo che intona il suo canto di vittoria e di pace.

Tracciando a grandi linee il percorso scelto da Porrino nell'ideazione de *I Shardana*, si può agevolmente osservare che il compositore – che pure in altri lavori, precedenti e successivi a questo, mostra una viva curiosità verso esperienze musicali non usuali – decide in questa circostanza creativa di attenersi agli schemi melodrammatici in uso in Italia fin dai primi anni del Novecento. Il suo progetto di un'opera epica sulla Sardegna, di un autentico inno alle remote gesta e agli antichi amori dell'Isola, prevede infatti una struttura drammaturgica sostanzialmente tradizionale, senz'altro mutuata dal teatro ottocentesco. Le caratteristiche di questa scelta portano Porrino all'adozione di massima delle unità di tempo e di luogo; all'uso di scene piuttosto estese e dense di articolazioni interne ben circoscritte; a una distribuzione delle parti che mette a fuoco pochi personaggi e li irrigidisce in vocalità predefinite molto nette; all'uso, ancorché ingegnoso, di una tavolozza orchestrale di proporzioni decisamente massicce.

Un altro aspetto dominante dell'opera, che la inserisce strategicamente in un contesto teatrale di segno conservatore, è che la sua ambientazione in un passato protostorico consente al musicista di sfruttare un linguaggio genericamente folklorico, ma di forte valore barbarico e anticlassico, basato su un ristretto numero di stilemi riguardanti la melodia (piccoli intervalli come formanti, insistente presenza dell'intervallo di seconda minore, scrittura melismatica); l'armonia (frequente alternanza fra modo maggiore e minore, vasto sfruttamento della politonalità, presenza di note-pedale, unisoni); il ritmo (formule ritmiche ricorrenti, impiego di schemi metrici ostinati); l'orchestrazione (massiccio uso delle percussioni, marcata predilezione per il timbro nasale delle ance). Un atteggiamento che riproduce la nostalgia di orizzonti sconosciuti delle opere «esotiche» del primo Novecento italiano e in particolare della *Butterfly*, in cui Puccini adotta il colore orientale per consentire allo spettatore di identificare anche nella musica, oltre che nelle scene, il Giappone. Ma le sperimentazioni di Puccini nel campo dell'esotismo si saldano a un autonomo e originale codice drammaturgico e musicale, mentre ne *I Shardana*, Porrino elude quasi ogni sperimentazione, realizzando piuttosto – soprattutto nell'atto III – un sofisticato meccanismo di piani narrativi sovrapposti.

Non convenzionali sono invece altri due aspetti de *I Shardana* che devono essere legittimamente messi in luce. Il primo è il nuovo vigore delle parti corali del dramma, trattate con invenzione moderna e talentuosa maestria, con lucidissimi effetti di colore e di sonorità, specie nella drammatica *Trenodia*. L'altro elemento importante è il senso stesso e ultimo de *I Shardana*. Si dice sempre, quando se ne

parla, che si tratta di un'opera dedicata alla Sardegna, anche perché è questo ciò che ne scrive lo stesso autore. Dalla filigrana della trama dell'opera, tuttavia, traspaiono anche altri significati ineludibili: l'affermazione perentoria del valore della fedeltà alla parola data a costo del sacrificio personale; il forte desiderio di identità di Porrino in un popolo antico che ama la terra, il mare, la vita semplice ma, soprattutto, la giustizia, la coerenza e la libertà; un acuto e assoluto desiderio di pace. Questi valori, che racchiudono anche diversi e importanti retaggi romantici (peraltro non del tutto superflui), non sono forse capaci, da soli, di elevare *I Shardana* al rango di capolavoro del Novecento, ma rendono quest'opera vicina a noi.

Con questo lavoro, concepito alla fine degli anni Trenta e per la maggior parte concluso proprio negli anni di guerra e di esilio, Porrino conferma la sua vocazione di compositore fondamentalmente avulso dalle tensioni ideologiche del suo tempo. *I Shardana*, infatti, erano certamente già inattuali negli anni della loro elaborazione, nel momento più alto del regime fascista – e lo stesso argomento dell'opera la confina di fatto in un contesto molto distante dalla prassi del teatro musicale – e lo sono senz'altro apparsi nelle rappresentazioni degli anni Cinquanta, al di là del successo che hanno poi riscosso presso la critica e il pubblico.

Così come il compositore – prima, durante e dopo gli anni di guerra e di esilio – è obiettivamente distante da quanto accade intorno a lui e non riesce a cogliere le trasformazioni in atto nella cultura italiana, allo stesso modo *I Shardana* sono estranei alla storia musicale dell'epoca. Porrino inventa con tanta convinzione la Sardegna preistorica, e ne rivive così profondamente il mito, da restituire a un pubblico stupeito, ma interessato, un passato isolano molto idealizzato e tuttavia verosimile. L'idea di Sardegna che sprigiona da *I Shardana* intreccia evocazioni epiche e reminiscenze letterarie, melodramma verista e primitivismo ruvidissimo. Se, come ha affermato l'etnomusicologo Pietro Sassu, la Sardegna deve essere grata a Porrino perché con lui è entrata come mito nella storia della musica,²⁹ è altrettanto vero che Porrino ha dimostrato la sua riconoscenza alla Sardegna, perché l'isola è stata un'innegabile fonte di ispirazione.

La fine dell'esilio

Il rientro di Porrino da Venezia a Roma, com'era facile intuire, non è privo di conseguenze. Un anno prima la Capitale era stata liberata dalla Quinta Armata degli Stati uniti; il re aveva nominato suo figlio Luogotenente del Regno e si era ritirato a vita privata; Umberto si era insediato al Quirinale e, su proposta del Comitato di Liberazione Nazionale aveva affidato l'incarico di formare il nuovo governo ad Ivanoe Bonomi, l'anziano leader politico già Presidente del Consiglio prima dell'avvento di Mussolini. Con l'immediata promulgazione delle *Sanzioni contro il fascismo* era

²⁹ Pietro Sassu, *I meriti di Porrino*, in: *Tuttoquotidiano*, 23 marzo 1975.

ufficialmente iniziata quella radicale epurazione dell'amministrazione pubblica che aveva spinto Porrino a non allontanarsi da Venezia prima della fine della guerra.³⁰ Secondo le *Sanzioni*, infatti, dovevano essere perseguiti tutti coloro che avevano partecipato attivamente alla vita politica del fascismo; tra questi, sarebbero stati certamente rimossi i dipendenti della Pubblica Amministrazione che, dopo l'8 settembre 1943, erano rimasti fedeli al Governo della Repubblica Sociale Italiana.

Era questo il caso di Porrino che, al suo rientro nella Capitale, è dispensato dal servizio e, dopo qualche mese, vede annullata con effetto retroattivo la sua nomina al Conservatorio Santa Cecilia.³¹ Il rigore dell'epurazione nei confronti di Porrino stupisce non poco, soprattutto se si considera la situazione della musica in Italia dopo il 25 aprile 1945 che, come ha acutamente osservato Guido Salvetti, è caratterizzata da un'impressionante continuità con il passato.³² Pizzetti, Casella e Malipiero, che durante il fascismo avevano ricoperto ruoli di grande spicco, sono ancora considerati con grandissima venerazione; compositori, direttori d'orchestra, musicisti, musicologi e critici musicali che, con diversa convinzione, avevano costantemente lavorato nel Ventennio (come Vincenzo Davico, Giorgio Federico Ghedini, Lodovico Rocca, Mario Labroca, Antonio Veretti, ma anche Barbara Giuranna, Renzo Rossellini, Carlo Alberto Pizzini), proseguono il loro percorso professionale senza scosse, così come Guido M. Gatti, Francesco Siciliani e Renato Fasano. Neppure musicisti vicinissimi a Mussolini, come Alceo Toni, Adriano Lualdi e Giuseppe Mulè, devono affrontare contraccolpi particolarmente pesanti e non subisce alcuna onta neanche la carriera di Rito Selvaggi, quello che nel suo *Poema rivoluzionario* »28 ottobre 1922« faceva scattare in piedi gli orchestrali per declamare come un sol uomo: »Duce! Duce! Duce!« Tra gli oppositori a Mussolini, solo Massimo Mila (incarcerato dal regime e poi partigiano nella guerra di Liberazione) e Arturo Toscanini (emigrato negli Usa per ragioni politiche) si segnalano tra coloro che ritornano in Italia dopo la fine della guerra, forse perché tutti gli altri nomi di rilievo della musica nazionale non si erano mai mossi dal Paese. Il fenomeno sociale del continuismo è esteso anche agli assetti ufficiali della musica italiana, e gli enti autonomi, le maggiori associazioni concertistiche, i festival di prestigio, le istituzioni didattiche, sono le stesse strutture organizzate dal fascismo nel corso degli anni Trenta.

30 Il 27 luglio 1944 aveva visto la luce il Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 159, *Sanzioni contro il fascismo*, emanato per regolare l'epurazione della Pubblica Amministrazione; l'articolo 40 del Decreto istituiva l'*Alto Commissariato per le Sanzioni contro il Fascismo*, da cui dipendevano le Delegazioni Provinciali.

31 Archivio del Conservatorio di musica G. Pierluigi da Palestrina di Cagliari, fascicolo personale Porrino Ennio. Il 15 febbraio 1946 la nomina di Porrino »per chiara fama« del 1939 viene annullata da un apposito Decreto Ministeriale con effetto retroattivo all'8 giugno 1945.

32 Guido Salvetti, *Politica, cultura, musica*, in: Italia millenovecentocinquanta, a cura di id., Bianca Maria Antolini, Milano 1998 (Musica nel 900 italiano 1), pp. 13–28. Nello stesso volume, la questione è affrontata anche da Marcello Ruggieri, *L'assetto istituzionale e il sistema produttivo*, pp. 31–64; Bianca Maria Antolini, *L'attività concertistica*, pp. 97–116; Roberto Giuliani, *La musica alla Rai*, pp. 175–210.

Porrino, considerato a ragione un sostenitore della Repubblica Sociale Italiana, è obbligato ad attendere l'ideazione e la promulgazione dell'amnistia Togliatti prima di essere reinserito nel suo posto di lavoro.³³ A quasi un anno dal suo ritorno a Roma, il 18 maggio del 1946 il ministro della Pubblica Istruzione Enrico Molè (primo governo De Gasperi) prende atto del decesso nel campo di Mauthausen di Ugo Sesini, bibliotecario del Conservatorio di Napoli e, in attesa di provvedere con pubblico concorso a nominare il nuovo titolare, ne affida la supplenza a Ennio Porrino, precisando che il compositore dovrà occuparsi soltanto dell'ordinario funzionamento della Biblioteca. Porrino si trasferirà dunque a Napoli, dove svolgerà anche attività di critico musicale presso il *Corriere di Napoli*; dovrà comunque trascorrere ancora un altro anno prima che il compositore possa riottenere il suo ruolo di titolare della cattedra di Contrappunto, Fuga e Composizione a Roma, concludendo così la sua parentesi nella biblioteca del Conservatorio partenopeo e mettendo definitivamente fine agli anni d'esilio.

33 Il provvedimento di condono proposto dal ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti fu approvato dal Governo italiano e promulgato con il Decreto del Presidente della Repubblica del 22 giugno 1946, n. 4.

Dogmen, Polemiken, Konversionen Aspekte der Zwölftonmusik in Italien in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre

Stefan König

Im August 1945 notierte der Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller Gianandrea Gavazzeni in sein *Quaderno del musicista*:

Sento l'amico Riccardo Malipiero parlare alla radio e di nuovo, nonostante la mia tenace volontà d'intesa, la frattura con gli atonalisti sembra irrimediabile. [...] Senonché gli atonalisti (e mi si passi il modo di circoscriverli e definirli: quasi si trattasse di un raggruppamento politico; ma sono appunto i loro atteggiamenti a giustificare tale condotta), sostenuti da una cieca convinzione nella disgregazione definitiva del fatto tonale, convinti sino al fanatismo nel superamento d'ogni aggregato armonico consonante: vivificati sino alla petulanza dalla sicurezza nei valori assoluti delle loro musiche, ad una tattica conciliativa che sembrava di tanto in tanto riattivare la speranza nel mantenimento di quei punti comuni d'intesa, opposerò una frattura sempre maggiore a segnare la separazione altezzosa da qualunque diverso mezzo espressivo adoperato ancor oggi da altri musicisti. Il sistema dodecafónico poi, adottato rigidamente quasi per ricostituire una qualunque convenzione alle tante eliminate, ebbe tutta l'aria di fornire una chiave, la sola che rimanesse per introdurre nel regno della musica. [...] Ma Riccardo Malipiero non ha ancor capito – e molti altri con lui – che un totalitarismo atonale è altrettanto assurdo come qualunque altro totalitarismo politico o civile.¹

Eigentlich waren Gavazzeni und Malipiero Weggefährten: 1942 hatte Gavazzeni Malipieros Oper *Minnie la candida* im Teatro Regio in Parma aus der Taufe gehoben, 15 Jahre später sollte er auch die Premiere von *La donna è mobile* in der Piccola Scala leiten; die Ereignisse am Tag der Befreiung, dem 25. April 1945, erlebten beide gemeinsam auf der Dachterrasse von Gavazzenis Mutter in Mailand.² Doch spätestens in jenen letzten Kriegstagen gehörten der 1909 geborene Sohn eines Rechtsanwalts aus Bergamo und der fünf Jahre jüngere Neffe Gian Francesco Malipieros, der als Kommandant der bewaffneten Truppen des *Partito Liberale nelle Valli bergamasche*

¹ Gianandrea Gavazzeni, *Quaderno del musicista*, Bergamo 1952, Nachdruck Pordenone 1988 (L'arte della fuga 11), S. 160–162.

² Vgl. Gianandrea Gavazzeni, *Scena e retroscena*, Mailand 1994, S. 45 bzw. 87.

auf Gavazzenis Balkon stand, bereits zwei verschiedenen musikalischen Welten an. Auf der einen Seite der große Interpret der Opern Bellinis, Donizettis und Verdis sowie Schüler Ildebrando Pizzettis, der – wie sein von ihm verehrter Lehrer – zu den Avantgarden in Italiens Nachkriegszeit keinen Zugang mehr finden konnte,³ auf der anderen Seite der bekennende Verächter des bürgerlichen Melodramma⁴ und Apologet der Zwölftonmusik, der zusammen mit Wladimir Vogel den ersten Zwölftonkongress 1949 in Mailand organisieren sollte.

Die vehementen Diskussionen um die Zwölftonmusik waren das zentrale Ereignis in der italienischen Musikkultur der Nachkriegsjahre – und von Anfang an ging es dabei um mehr als nur um die Entdeckung einer Kompositionstechnik. »Aesthetic changes occur in any musical generation«, schreibt Peter Roderick, »but serialism was different: it was a whole new way of going about the process of composition, and offered utopian dreams of freedom and unity. Previously styles had altered over time, but serialism offered a totally new *linguaggio musicale*.⁵ Die Anknüpfung an die Musik der Zweiten Wiener Schule, in Konjunkturzeiten des italienischen Vorkriegs-Nationalismus marginalisiert, im faschistischen »ventennio« – mit Ausnahme der *Wozzeck*-Aufführungen von 1942 – totgeschwiegen,⁶ bot ein ersehntes, da unbelastetes Feld des kulturellen und nicht zuletzt moralischen Neuanfangs. Auf diesem Feld entzündeten sich die Richtungskämpfe um die »musica impegnata«, die engagierte Musik. Sie wurden daher bevorzugt radikal ideologisch, dogmatisch und immer auch politisch ausgetragen. Die Inhalte dieser Richtungskämpfe und ihre Auswirkungen auf die Profilierung einer italienischen Nachkriegsavantgarde, die ihrerseits schon früh konzeptionell über die Zwölftonmusik hinauswies,⁷ sind in der Musikforschung oft thematisiert worden. Insbesondere zur geistigen Welt von Luigi Dallapiccola, der mit den *Canti di prigionia* (Uraufführung 1941 in Rom, Wiederaufnahme 1946 in Venedig) und der Oper *Il prigioniero* (szenische Urauffüh-

3 Vgl. ebd., S. 178–180.

4 »Melodramma, maledetto melodramma, sempre melodramma!«, soll Malipiero auf Gavazzenis Balkon ausgerufen haben, als die Berichterstattung der politischen Ereignisse vom 25. April 1945 im Radio von Arien aus *Norma* flankiert wurde (vgl. ebd., S. 87).

5 Peter Roderick, *Rebuilding a culture: studies in Italian music after fascism, 1943–1953*, Diss. University of York 2010 (online verfügbar auf etheses.whiterose.ac.uk/997/1/Thesis_Submission.pdf; zuletzt eingesehen am 11. Februar 2012), S. 345.

6 Einen umfassenden Überblick über die Rezeption der Zwölftonmusik in Italien vor 1945, die von Pauschalurteilen und nationalistischer Abgrenzung geprägt war, liefert Luca Conti, *La scuola di Vienna e la dodecafonia nella pubblicistica italiana (1911–1945)*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 37 (2003), S. 155–196.

7 Im Rahmen des »IX. Festival internazionale di musica contemporanea« 1946 in Venedig wurde am 21. September ein »Concerto della giovane scuola italiana« unter der Leitung von Bruno Maderna ausgerichtet, bei dem Werke von Maderna, Riccardo Malipiero, Valentino Bucchi, Guido Turchi und Camillo Togni zur Aufführung kamen. Ein Teil dieser Werke, unter anderem Madernas *Serenata per 11 strumenti* (1946), hatte das zwölftönige Erbe bereits weiterentwickelt. Auf diese kompositorischen Strömungen der jüngsten Generation, die nach 1945 ebenso bereits aktiv war, wird hier jedoch nicht weiter eingegangen.

rung 1950 in Florenz) Schlüssel- und Referenzwerke der italienischen Musikkultur nach 1945 geschaffen hat, existieren tief gehende Darstellungen.⁸ Humanistische Ideale der antifaschistischen Resistenza und existentialistisches Gedankengut wirken unter anderem in Dallapiccolas Werk hinein, das »Gefangenschaft und Freiheit«⁹ als Grunderfahrungen menschlicher Existenz in Beziehung setzt und exemplarisch ist für eine vielfältig kontextualisierte Musica impegnata. Die historischen, ästhetischen, politischen und philosophischen Kontexte hat Peter Roderick unlängst in seiner bereits zitierten Studie *Rebuilding a culture: studies in Italian music after fascism, 1943–1953* ausführlich herausgearbeitet; eine auf diese Kontexte bezogene Geschichte der Zwölftonmusik in Italien wird Minari Bochmann in nächster Zeit vorlegen.¹⁰

Die folgenden aspektorientierten Betrachtungen hingegen lenken einen Seitenblick an den maßgeblichen Wegbereitern und Protagonisten der italienischen Avantgarde vorbei auf die Musiker, die noch mit mindestens einem Bein in der Musikkultur der Vorkriegszeit standen und sich – wie Gavazzeni – mit der Zwölftonmusik als dem neuen Leitdiskurs nach 1945 konfrontiert sahen bzw. von ihr herausgefordert fühlten. Viele, darunter Gavazzeni, hielten sich von der Neuen Musik insgesamt fern, andere, wie dessen Lehrer Ildebrando Pizzetti und Adriano Lualdi, beide bereits über 60 Jahre alt, stritten um 1945 noch immer ebenso aktiv und lautstark für die Tonalität wie ihre oftmals bis zu 40 Jahre jüngeren Gegner für ein neues musikalisches Vokabular. Doch es gab auch zahlreiche und nicht selten bereits etwas in die Jahre gekommene Komponisten, die gerade in den musikkulturell so erhitzen späten 1940er-Jahren noch einen entscheidenden Richtungswechsel hin zur Zwölftonmusik unternahmen: Carlo Jachino (1887–1971), mit seiner Oper *Giocondo e il suo re* (1922) einst in der Puccini-Nachfolge stehend, schrieb 1948 den ersten italienischen Zwölfton-Traktat,¹¹ Gino Contilli (1907–1978), vor dem Zweiten Weltkrieg Autor neoklassizistisch-sperriger Werke wie der *Sinfonia italiana* (1939), vollzog mit den *Otto studietti dodecafónici* und den expressiven *Canti di morte* (beide von 1949) sowohl kompositionstechnische als auch ästhetische Kehrtwenden, und Antonio Veretti (1900–1978), zuvor ein eher unauffälliger Vertreter des italieni-

8 Aus der reichhaltigen Literatur über Dallapiccola sei hier nur der jüngste maßgebliche Beitrag genannt: Christoph Flamm, »Liberia« chi? *Alcune domande sul significato dei »Canti di prigionia« di Luigi Dallapiccola*, in: *Rivista italiana di musicologia* 48–50 (2008–2010), S. 381–393.

9 Vgl. Dietrich Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln 1984.

10 Bochmann formuliert dabei unter anderem folgende Zielsetzung: »Die Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit eine solche politisch-humanistische Aneignung der Zwölftontechnik, wie sie bei Dallapiccola vollzogen wurde, zur Verbreitung dieser Methode in Italien beitrug, kann einen wichtigen Teil des musikästhetischen und soziologischen Kontextes der Nachkriegsgeschichte Italiens ergänzen.« Minari Bochmann, *Musik und Politik im faschistischen Italien. Musica impegnata und die Verbreitung der Reihenkomposition in Italien*, in: *Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende* 1 (2009), S. 29–47: 41 (online verfügbar auf: <http://wissens-werk.de/index.php/arbeitstitel/article/viewFile/27/17>; zuletzt eingesehen am 11. Februar 2012).

11 Carlo Jachino, *Tecnica dodecafónica. Trattato pratico*, Mailand 1948.

schen Neoklassizismus / Neobarock in der Nachfolge Alfredo Casellas, gelangte in schrittweisen stilistischen Metamorphosen über eine sporadisch angewendete dodekaphonische Strukturbildung in seinem *Concerto per pianoforte e orchestra* (1949) zur strengen Serialität in *I sette peccati* für Ballett, Chor und Orchester (1954). Entschiedene Gegenpositionen und späte Positionswechsel, die bisweilen mit Kompromissen einhergehen konnten, bisweilen echten Zwölfton-Konversionen gleichkamen, sind Gegenstand dieser kurzen Betrachtungen: In den Fokus rücken die italienische Rezeption des musikpublizistischen Werkes von René Leibowitz, die »Congressi di musica« der Nachkriegszeit, die 1948 und 1949 im Rahmen des »Maggio musicale fiorentino« stattfanden und Gegenwarts- und Zukunftsfragen behandelten, sowie schließlich der eben angedeutete kompositorische Entwicklungsweg von Antonio Veretti nach 1945.

Die Leibowitz-Rezeption

1947 erschien die Monographie *Schoenberg et son école* des 1913 geborenen und in Paris wirkenden polnischen Komponisten und Dirigenten René Leibowitz.¹² Leibowitz, der sich ab ca. 1936 zunächst autodidaktisch in der Zwölftonmusik gebildet hatte und erst im Herbst 1945 mit Schönberg im Exil in Los Angeles brieflichen Kontakt aufnehmen konnte, sorgte mit seinen absoluten Wertungen international für Aufsehen: Nur die Musik Schönbergs, Bergs und Webers, die nach ihrem Verbot im nationalsozialistischen Deutschland gerade wieder aus der Versenkung auftauchte, ließ er als gleichsam »musikgeschichtliche Notwendigkeit«¹³ für das 20. Jahrhundert gelten, andere kompositorische Tendenzen hielt er dementsprechend für historisch nicht folgerichtig. Leibowitz fasste dabei die Zwölftontechnik – vergleichbar der These vom »Stand des Materials« seines Freundes Theodor W. Adorno – als so strenges Dogma auf, dass er sich sogar berechtigt fühlte, bereits bei der ersten Kontaktaufnahme mit seinem verehrten Vorbild Schönberg Kritik an einigen Oktavverdopplungen in dessen letzten Werken zu üben – und sich einen energischen Konter einhandelte.¹⁴

Die Monographie von Leibowitz wurde in Italien, wo er sich zuvor bereits mit seinem Aufsatz *Le leggi strutturali della tecnica di 12 suoni* bekannt gemacht hatte,¹⁵ sogleich flächendeckend rezensiert; erste Besprechungen erschienen noch 1947. Der Zeitpunkt, mit seinen orthodoxen Thesen auch in Italien die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, war günstig: 1946 hatte in Venedig erstmals nach dem Zweiten

12 René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'Étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947.

13 Sabine Meine, *Ein Zwölftöniger in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 10), S. 140.

14 Vgl. im Einzelnen ebd., S. 163–166.

15 *Musica* (1947), Heft 5–6, S. 212–214.

Weltkrieg das »Festival internazionale di musica contemporanea« stattgefunden, bei dem unter anderem Werke von Dallapiccola und Maderna gespielt wurden, ein Jahr später kam es zur Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* sowie der *Ode an Napoleon* op. 41 in der Accademia Filarmonica Romana. Wie einst 1924, bei der von der Corporazione delle Nuove Musiche auf maßgebliche Initiative von Alfredo Casella organisierten *Pierrot*-Tournee von Schönberg selbst, schlossen sich weitere Darbietungen im Inland (Mailand, Florenz, Turin etc.), diesmal aber auch im Ausland (London, Brüssel, Paris) an – die Richtungsdebatten um die Dodekaphonie waren eröffnet.¹⁶ Die Ereignisse in Venedig fasste Goffredo Petrassi ironisch zusammen: »la grande protagonista è stata la dodecafonia e come in tutte le polemiche vi erano i misticci-martiri dei dodici suoni; gli oppositori violenti e chi osservava sorridendo gli scalmanati delle due fazioni.«¹⁷ »Questa facenda degli ›atonali‹ e ›dodecafonic‹ sta diventando una leggenda, un mito«, schrieb ferner Luigi Rognoni nach einer Radiodiskussion mit seinem Freund Luigi Cortese: »Ciò che mi appare strano in tutta questa campagna atonale è il fatto che nessuno si prenda la modesta briga di spiegare un po' all'attonito pubblico che cosa sia questa benedetta musica atonale.«¹⁸ Rognoni, der zu jenem Zeitpunkt selbst einige Radiobeiträge zur Geschichte und Ästhetik der Dodekaphonie vorbereitete, war dann neben Leibowitz tatsächlich einer der ersten in Italien, der mit seinen Schriften Licht in ein terminologisches Dunkel bloßer Schlagwortdebatten brachte, in denen selbst die von Schönberg so heftig abgelehnte Gleichsetzung von Dodekaphonie und Atonalität noch Konjunktur haben konnte. Eine erste Bilanz der Dodekaphonie-Debatten, die Massimo Mila 1952 in seinem Artikel *La dodecafonia e la sua offensiva* zog, fiel dementsprechend deutlich aus. »C'è in loro la convinzione – appena mascherata dalla cortesia o dalla prudenza – che la musica »o sarà dodecafonica o non sarà«, so Mila über die orthodoxen Dodekaphoniker, »la polemica pro o contro la dodecafonia assume toni passionali e violenti da guerra di religione.«¹⁹

Mila, einer der produktivsten italienischen Intellektuellen der Nachkriegszeit, hatte sich schon früh mit den Schriften von Leibowitz auseinandergesetzt und 1947 in *Belfagor* seinen Aufsatz *Il caso Leibowitz* veröffentlicht. Das Erscheinen dieses Aufsatzes in einer interdisziplinären Zeitschrift unterstrich die gesamtkulturelle Relevanz, die Mila dem Diskussionsstoff zumaß. Wie Gavazzeni, so zog auch Mila, selbst Redakteur der kommunistischen Tageszeitung *L'unità*, politische Parallelen: »con le sinistre al potere, egli conduce un'opposizione di sinistra«,²⁰ lautete seine gene-

¹⁶ Vgl. Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, 3 Bde., Busto Arsizio 1985 (Musica italiana da Sant'Ambrogio a noi), Bd. 2, S. 1 127.

¹⁷ Goffredo Petrassi, *Corrispondenza da Venezia*, in: Mercurio, numero speciale (1946); zitiert nach: Zanetti, *La musica italiana*, Bd. 2, S. 1 140.

¹⁸ Brief von Luigi Rognoni an Luigi Cortese, 25. September 1946, in: *Luigi Rognoni intellettuale europeo. Carteggi*, hrsg. von Pietro Misuraca, Palermo 2010, S. 123f.

¹⁹ Massimo Mila, *La dodecafonia e la sua offensiva*, in: *Il diapason* 3 (1952), Heft 7/8 (Juli / August), S. 9–15; zitiert nach: Zanetti, *La musica italiana* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 1 681f.

²⁰ Massimo Mila, *Il caso Leibowitz (Aspetti della critica musicale)*, in: *Belfagor* 2 (1947), S. 494–496: 495.

relle Einschätzung gegenüber Leibowitz. Was Mila, der die Jahre 1935 bis 1940 als Mitglied der antifaschistischen Widerstandsgruppe Giustizia e libertà im Gefängnis verbracht hatte, jedoch besonders befremden musste, war das behauptete Monopol auf historische Wahrheiten und Notwendigkeiten. Er schlussfolgerte aus den Thesen von Leibowitz und dessen Gefolge: »Invece per loro la critica è ansia, passione di cose *in fieri*, travaglio d'una gestazione a cui vogliono collaborare [...]. Manca a loro lo sguardo sereno dello storico il quale vede dall'alto e sa che il mondo è grande e che in esso c'è posto per Schoenberg e c'è posto per Strawinsky, nonché per Strauss e per Puccini«.²¹ Ebenfalls 1947 erschienen in der *Rivista musicale italiana* gleich zwei Rezensionen zu *Schoenberg et son école*, die in der gleichen Nummer hintereinander veröffentlicht wurden. Die erste Besprechung ist mit »E. For.« gezeichnet, die zweite stammt vom Komponisten Ettore Desderi (1892–1974), einst Schüler von Franco Alfano und Ildebrando Pizzetti sowie Autor vorwiegend geistlicher Musik (u. a. der Kantate *Job* von 1927). In beiden Rezensionen schimmerte, bei Desderi expliziter als beim ersten Rezensenten, in der Kritik an Leibowitz auch Kritik an der Zwölftonmusik selbst hindurch. Der erste Rezensent machte Leibowitz für die Teilung der Musikwelt »in due partiti con le armi spianate« verantwortlich und kritisierte: »Per il Leibowitz il linguaggio musicale parrebbe ridursi a espressione di puri valori formali, a una mera conoscenza di nozioni tecniche.«²² Desderi hingegen sprach Leibowitz wegen dessen radikaler historischer Fokussierung auf nur drei Komponisten (Schönberg, Berg, Webern) seinen Respekt aus, bezeichnete jedoch die Dodekaphonie als hermetisches, unkomunikatives, da den nicht Eingeweihten verschlossenes Idiom: »Quanto agli >intendenti<, anche costoro, in definitiva, chiedono all'artista una parola di vita, non una >nuova< tecnica. Questa è una >Nebensache< quella soltanto è >l'essentiel<. E, francamente, nè lo Schönberg nè i suoi seguaci ci hanno convinti di aver detto mai una tale parola.«²³ Ob er die Werke Schönbergs, die in Europa erst nach und nach wieder zu Aufführungen gelangten – Leibowitz hat als Dirigent und mit seinen, wenngleich vom Autor oftmals nicht autorisierten Bearbeitungen dazu zweifelsohne beigetragen –, bereits hinreichend kannte, steht infrage. Die Bereitschaft, sich mit Zwölftonmusik wenigstens zu beschäftigen, mag bei Desderi, der ab 1941 immerhin an einem so renommierten Institut wie dem Mainländer Konservatorium Komponisten ausbildete, kaum vorhanden gewesen sein. Für ihn blieben internationale Orientierung und Progressismus Grundübel, deren Wurzeln er rückschauend ausgerechnet in der faschistischen Kulturpolitik ausmachte.²⁴

21 Ebd., S. 496.

22 E. For., *René Leibowitz. Schönberg et son école*, in: *Rivista musicale italiana* 49 (1947), S. 282–284: 283.

23 E[ttore] D[esderi], *René Leibowitz. Schönberg et son école*, in: *Rivista musicale italiana* 49 (1947), S. 284–286: 286.

24 Vgl. Ettore Desderi, *Propaganda*, in: *Rivista musicale italiana* 50 (1948), S. 66–69; zitiert nach: Zanetti, *La musica italiana* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 1114, Anm. 16.

Im Gegensatz dazu standen die Rezensionen von Luigi Dallapiccola (1947) und Luigi Magnani (1948), die Leibowitz' Enthusiasmus für die Zwölftonmusik teilten und deren Verbreitung kompositorisch und / oder publizistisch förderten.²⁵ Für beide mussten Leibowitz' Einführungen in die Werke Bergs, Schönbergs und Webers als Saat auf einem neuen kulturellen Nährboden gelten, auf dem Diskussionen über die Musik der Zweiten Wiener Schule endlich gedeihen konnten, nachdem in den Kriegsjahren selbst die Partituren nur mühsam zu beschaffen gewesen waren. Leibowitz' hier in der Zusammenfassung Rodericks wiedergegebene Behauptung, »the followers of such a school are situated at a higher level than other composers«,²⁶ griffen beide nicht an, zumal sie sich einen kulturellen Vorsprung durch Kenntnis der Zwölftonmusik selbst erarbeitet hatten. Anstoß nahmen sie hingegen an allzu starren Priorisierungen der dodekaphonen Kompositionen, die dem eigenen Verständnis von Musikstücken als lebendigen Organismen entgegenstanden.

Diese kurzen Einblicke in die Leibowitz-Rezeption dokumentieren jene von Gavazzeni beschriebenen, wenig elastischen Frontenbildungen, die sich in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre auch im italienischen Musikleben zeigten, besonders deutlich: Überzeugte Vertreter der Zwölftonmusik auf der einen, Totalverweigerer der Neuen Musik mit alterhergebrachten Pauschalurteilen auf der anderen Seite verschafften sich gleichermaßen Gehör. Während der beiden »Congressi di musica« 1948 und 1949 in Florenz trafen sie direkt aufeinander.

Die »Congressi di musica« 1948 und 1949 in Florenz

Vom 14. bis 17. Mai 1948 fand im Rahmen des erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder ausgerichteten »Maggio musicale fiorentino« der fünfte »Congresso di musica« statt. Die Tradition, »Maggio« und Kongress miteinander zu koppeln, wurde damit nahtlos wieder aufgenommen. Der nationale Kongress bot ein illustres Teilnehmerfeld aus Musikwissenschaftlern, Musikkritikern und Komponisten. Besetzt war dies jedoch fast ausschließlich mit etablierten Namen, die bereits zu den Protagonisten des italienischen Musiklebens der Vorkriegszeit gehört hatten. Es sprachen unter anderem Fausto Torrefranca, Adelmo Damerini, Guido Pannain, Alfredo Parente und Mario Rinaldi, Koryphäen des italienischen Musikfeuilletons vor 1945, die beiden Komponisten Antonio Veretti und Virgilio Mortari, Bolognas Konservatoriumsdirektor Guido Guerrini sowie Adriano Lualdi, einst faschistischer Parlamentarier und mittlerweile Konservatoriumsdirektor von Florenz. Den Kon-

²⁵ Luigi Dallapiccola, *Schoenberg et son école*, in: *Le tre Venezie. Rivista d'umanità, lettere ed arti* 21 (1947), S. 287–290 bzw. Luigi Magnani, *Schoenberg e la sua scuola*, in: *Rassegna musicale* 18 (1948), S. 29–37. Beide Rezensionen sind ausgewertet in Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 5), S. 98f.

²⁶ Ebd., S. 98.

gressvorsitz hatte der 68-jährige Ildebrando Pizzetti inne, der durch seine Berufung in die Accademia d’Italia 1939 auch kein unbeschriebenes Blatt der faschistischen Kultur war und nach 1945 unverändert einflussreich blieb. Zu den jüngeren, der Neuen Musik gegenüber aufgeschlossenen Teilnehmern gehörten Massimo Mila, Fedele D’Amico und Alberto Mantelli, ein Spezialist der Musik Alban Bergs. Die maßgeblichen Verfechter der Zwölftonmusik in Italien, Luigi Dallapiccola und Riccardo Malipiero, erschienen hingegen nicht auf der Liste der Referenten. Auch waren noch keine Stimmen der kompositorischen italienischen Avantgarde um Bruno Maderna, die 1946 beim Festival ins Blickfeld geraten war, zu vernehmen. Dass ein solches Teilnehmerfeld für Kongresse, bei der Probleme und Perspektiven der zeitgenössischen Musik auf der Tagesordnung standen, nicht wirklich repräsentativ war, sollte Bianca Beccherini, Rezessentin der *Rivista musicale italiana*, noch zwei Jahre später, bei der siebten Auflage des Kongresses tadeln: »Ogni anno si rivedono in cattedra le medesime persone che da Napoli da Torino da Roma vengono a porgere i loro messaggi. Ascoltare nuove voci non sarebbe certamente un danno«.²⁷

1948 lauteten die beiden Themen, zwischen denen sich die Kongressteilnehmer entscheiden konnten, »Problemi presenti del linguaggio musicale« und »La musica nella vita contemporanea«. Tonsprache und Bezugspunkte von Musik zum realen Leben standen somit zur Diskussion – eine Themenauswahl, welche die Sinnsuche nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges reflektierte, der auch alle geistigen und poetologischen Systeme tiefgehend erschüttert hatte. Die geistig-moralische Betroffenheit, aber auch das Aufbruchspathos der auf den Idealen der Resistenza gründenden Erneuerungsbewegungen forderten gleichermaßen eine am Leben beteiligte Kunst ein, die über sich hinausweisend moralische Instanz sein konnte. Für den jungen Italo Calvino etwa, im Krieg Partisanenkämpfer und nun Lektor beim Turiner Verlag Einaudi, vermittelte sich im künstlerischen Wirken, wie er seinem Kollegen Elio Vittorini mitteilte, »il problema della responsabilità dell'uomo di fronte alla storia, il problema che è quello vero di noi oggi. E chiarire su questa via i termini di «crisi» e «decadenza» e «rivoluzione» e arrivare all'enunciazione d'una moralità nell'impegno, d'una libertà nella responsabilità che mi sembrano l'unica moralità, l'unica libertà possibili.«²⁸ In Calvinos Worten komprimieren sich die Anforderungen an eine »arte impegnata«, die dann nicht nur bei linksgerechteten Intellektuellen benannt wurde; entsprechend war auch die Musica impegnata in aller Munde. Die Rede war von Musik, die nicht nur Musik, sondern auch – wie im ersten Kongressthema dokumentiert – kommunikative und kommunizierende »linguaggio musicale« sein sollte: »Una delle caratteristiche di questi anni è l'arte appli-

27 Bianca Beccherini, *A Firenze il VII Congresso internazionale di musica*, in: *Rivista musicale italiana* 52 (1950), S. 299; zitiert nach: Maria Grazia Sità, *Italia 1948–1954: Convegni e congressi*, in: Italia millenovecentocinquanta, hrsg. von Guido Salvetti, Bianca Maria Antolini, Mailand 2003 (‘1999) (Musica nel 900 italiano 1), S. 349–368: 368.

28 Brief von Italo Calvino an Elio Vittorini, 12. Dezember 1947, in: Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947–1981*, Turin 1991, S. 7.

cata – tutti vogliono dimostrare, testimoniare qualcosa. Non si trova più quella bella pagina che non diceva assolutamente nulla, quel sonetto che forbiva l'orecchio, tipici dell'imperiale arcadia mussoliniana«,²⁹ schrieb der Dichter Cesare Pavese melancholisch an seine Vertraute Maria Cristina Pinelli. Ähnlich der »Sonette, die ins Ohr gehen«, waren in der Musik die Werke des Neoklassizismus und Ästhetizismus dem L'art pour l'art verpflichtet – und gerieten beim »Congresso di musica« ins Abseits. Die letztlich moralisch begründete Ablehnung dieses L'art pour l'art, der »arte come gioco«, einte die Kongressteilnehmer. Als deren Emblem galt die Musik des neoklassizistischen Stravinskij, die – im Jahr, in dem sie in Adornos *Philosophie der Neuen Musik* als reaktionär stigmatisiert wurde – in den einzelnen Kongress-Beiträgen angegriffen oder zumindest historisiert wurde. Bezuglich der Dodekaphonie, deren gesellschaftliche Aussagekraft mal implizit, mal explizit zum eigentlichen Diskussionsgegenstand des Kongresses avancierte, schieden sich hingegen die Fraktionen. Pizzettis bereits in den Grußworten geäußerte Bitte »di evitare, per quanto possibile, le inutili asprezze polemiche e i vani assalti [...] per duellare in nome di uno o di un altro indirizzo artistico«,³⁰ wurde dabei nicht von allen erhört. So verlautbarte etwa Torrefranca, seit 1941 erster ordentlicher Professor seines Landes für Musikgeschichte an der Universität Florenz, mit gewohnter Scharfzüngigkeit:

E poichè anche oggi noi abbiamo, com'è naturale, la nostra *musica ficta*, io credo che si è errato a dirla dodecafonica mentre, richiamandosi, ad altri principi, avrebbe potuto dirsi freudiana [...] codesta musica, che chiameremo in modo più generico e comprensivo dissociata [...]. Oggi, si compone sempre *contre quelq'un* ma, da ultimo, questo *quelq'un* è il pubblico come collettività, lo stesso pubblico che ascolta e deve, dunque, subire l'aggressività dell'artista e dovrebbe compiacersene. Siamo nell'assurdo. Uno stesso clima inospitale accoglie tanto l'artista che produce quanto l'uomo che ascolta.³¹

Dass ausgerechnet Torrefranca, der einst einen stark elitären Kunstbegriff vertreten und 1912 in einer fulminanten Schrift das Kunstgewerbliche in den Opern Puccinis aufs Schärfste angeprangert hatte,³² nun die gesellschaftliche »Dissoziation« der Zwölftonmusik feststellte, erscheint bemerkenswert. Der Vorbehalt gegenüber der Dodekaphonie als unzugänglicher, gesellschaftlich abgewandter Musik war im italienischen Musikfeuilleton der Vorkriegszeit bereits unzählige Male stereotyp formuliert worden, durch den allseits berührten Aspekt einer kommunikationsfähigen »linguaggio musicale« schien er nun neu legitimiert. Der Philosoph und Musikschriftsteller Alfredo Parente, ein Schüler Benedetto Croces, der ebenfalls der Neuen Wiener Schule von jeher ablehnend gegenüberstand, konstatierte in sei-

²⁹ Brief von Cesare Pavese an Maria Cristina Pinelli vom 11. Februar 1947, in: *Cesare Pavese. Vita attraverso le lettere*, hrsg. von Lorenzo Mondo, Turin 1966, S. 200.

³⁰ Ildebrando Pizzetti, *Discorso di Ildebrando Pizzetti*, in: Atti del quinto congresso di musica, presieduto da Ildebrando Pizzetti, Florenz, 14.–17. Mai 1948, Florenz 1948, S. 6–9: 9.

³¹ Fausto Torrefranca, *Perchè non v'è osmosi tra arte e pubblico?*, in: Atti del quinto congresso, S. 75–89: 76.

³² Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turin 1912.

nem Kongressbeitrag *Il problema del linguaggio come problema morale* eine Krise der Künste als Ausdruck einer »crisi della vita morale, nascente da mancanza o incertezza d’ideali« und distanzierte sich vom »astrattismo della forma per la forma, cioè della forma vuota ed inespressiva, e non lirica e comunicativa«, die für ihn ursächlich war für die Indifferenz, welche das Publikum dem Großteil der zeitgenössischen Musik entgegenbrachte.³³ Nicht mindere Kommunikationsprobleme verursachte jedoch auch die Abstraktionshöhe, von der einige Referenten auf ihr Thema blickten. »Nei congressi di Firenze gli intervenuti amarono giocare sulle terminologie proposte, piuttosto che entrare nel dettaglio concreto«, schreibt Maria Grazia Sità zusammenfassend.³⁴ Der römische Musikwissenschaftler Mario Rinaldi etwa näherte sich dem Begriff »linguaggio musicale« mit folgenden Worten:

Tali forze – intuizione, creazione, energia e attività spirituale – vanno precisamente intese come facoltà di operare per un principio intrinseco d’azione, forze che non possono essere scisse, come hanno dimostrato le ormai unanimamente riconosciute teorie di Hegel, Kant e Croce, secondo le quali la forma è già sostanza espressiva. Il più grave errore che alcuni musicisti compiono oggi, nel realizzare il loro linguaggio, è quello di attribuire una precedenza al fattore tecnico piuttosto che a quello espressivo. [...] Il compositore moderno, [è] spesso musicalmente colto, ma di rado filosoficamente preparato [...].³⁵

Die auf Hegel aufbauende neoidealistiche Philosophie von Croce bot den meisten Referenten im Prinzip einen gemeinsamen Bezugspunkt. Croce, 1943 einer der Neubegründer der Liberalen Partei, war noch immer eine unangefochtene intellektuelle Instanz und besaß »a towering presence in modern Italian thought«.³⁶ Selbst die jüngeren, linksgerichteten Kongressteilnehmer wie Mila und D’Amico, die für die kommunistische Zeitung *L’unità* schrieben, waren noch von ihm geprägt. Wo die in Croces System verankerten Begriffe (u. a. »intuizione lirica«), ein auf Schönheit zentriertes, technische Aspekte ausblendendes Kunstideal sowie die Einheit von Form und Inhalt unflexibel als Wertmaßstäbe galten, musste eine Verständigung auf die Gehalte von zeitgenössischer Musik, gleich ob kompositionstechnisch, ästhetisch, philosophisch oder moralisch betrachtet, schon an den Ausgangskriterien scheitern. Bereits vor 1945 hatte, wie Enrico Fubini darlegt, eine ausschließlich an Croce orientierte Musikwissenschaft und Musikkritik am Wesen und den Zielstellungen der zeitgenössischen Musik buchstäblich vorbei polemisiert.³⁷ Beim Kongress 1948 in Florenz war die Zahl der Vertreter des »Classic Croceanism« unverändert hoch: Neben Vivaldi-Forscher Rinaldi gehörten zu ihnen unter anderem Guerrini,

33 Alfredo Parente, *Il problema del linguaggio come problema morale*, in: Atti del quinto congresso (wie Anm. 30), S. 33–39: 38 f.

34 Sità, *Italia 1948–1954* (wie Anm. 27), S. 354.

35 Mario Rinaldi, *Funzione della tecnica nel linguaggio musicale*, in: Atti del quinto congresso (wie Anm. 30), S. 105–115: 111 f.

36 Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 5), S. 196.

37 Vgl. Enrico Fubini, *Critica ed estetica musicale in Italia tra '800 e '900*, in: Nuova rivista musicale italiana 33 (1999), S. 319–329.

Parente, Pannain und Lualdi. Ihre kategorische Systemtreue strapazierte dabei die Nerven derer, die zum »Reformed Croceanism« tendierten und tolerantere Prämissen für musikalische Gehalte entwickelten.³⁸ Heimgekehrt aus Florenz schrieb Fedele D'Amico ungehalten in *L'unità*:

I crociani presenti, dico quelli ortodossi, quelli che si preoccupano esclusivamente di applicare le formule dell'estetica crociana, hanno svolto durante il congresso un compito che, senza offesa per nessuno, si può definire di sabotaggio. Qualunque problema fosse dibattuto, ecco alzarsi Alfredo Parente a dimostrarvi, puntualmente, che il problema non esisteva. Non esiste linguaggio, non esiste tecnica, non esiste società, non esiste teoria musicale: tuttociò è, come sappiamo, scolasticismo astrazione, matematica. Esiste soltanto un'areana ispirazione dell'artista solo con se stesso, sulle modalità della quale è assurdo fare indagini. [...] Ai congressi s'interviene solo per dichiarare l'illegittimità della loro convocazione. [...] Ma se non si vuol discutere di dodecafonia, è inutile prendere il treno per Firenze, a chiudersi insieme in una sala per tre mattine e quattro pomeriggi.³⁹

Zahlreiche philosophisch ausgebreitete Beiträge – zu denen D'Amicos nicht eben leicht verständliches Referat mit ästhetischen Ausführungen unter anderem zu Schönbergs *Pierrot lunaire*⁴⁰ durchaus auch gehörte – standen in Florenz einigen wenigen, ausschließlich an der Materialsubstanz der Neuen Musik orientierten Vorträgen unvermittelt gegenüber. Zu letzteren zählten die Thesen von Roberto Lupi zur *Armonia di gravitazione* und von Vito Frazzi, Dallapiccolas einstigem Dozenten für Harmonielehre, zu *Il superamento della tonalità ed il nuovo concetto armonico*.⁴¹ Vom »clash of positiveness versus interiority«,⁴² wie ihn Noberto Bobbio im italienischen Geistesleben nach 1945 ausmachte, war auf dem Kongress von 1948 jedoch kaum etwas zu vernehmen, von einem Dialog ganz zu schweigen: »Crediamo che ciascuno sia rimasto della propria opinione; è questa la sorte di tutte le discussioni«, resümierte Gino Roncaglia lakonisch die Ergebnisse der mit großen Ambitionen einberufenen Konferenz.⁴³

Trotz dieser ernüchternden Bilanz trafen sich Musikforscher, Komponisten und Musikkritiker 1949 erneut im Rahmen des »Maggio fiorentino«, um über »Soggettivismo e oggettivismo nell'espressione musicale« und »L'insegnamento della composizione in rapporto alle tendenze della musica contemporanea« zu debattieren.

38 Zur Unterscheidung von »Classic Croceanism« und »Reformed Croceanism« beim Florentiner Kongress von 1948 vgl. Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 5), S. 200, dort Einteilung der Kongressteilnehmer in die beiden Gruppen in graphischer Darstellung.

39 Fedele D'Amico, *Cronaca di un »sabotaggio« alla discussione. I discepoli di Croce al Congresso della Musica*, in: *L'unità*, 26. Mai 1948, S. 3.

40 Vgl. Fedele D'Amico, *Il compositore moderno e il linguaggio musicale*, in: *Atti del quinto congresso* (wie Anm. 30), S. 11–23: 15.

41 In: *Atti del quinto congresso*, S. 51–54 bzw. 89–96.

42 Norberto Bobbio, *Ideological profile of twentieth-century Italy*, übersetzt von Lydia G. Cochrane, Princeton / NJ 1995, S. 159.

43 Gino Roncaglia, *Atti del quinto congresso di musica*, in: *Rivista musicale italiana* 51 (1949), S. 177–181: 177.

Der von 18. bis 21. Mai stattfindende »Sesto Congresso di musica« besaß diesmal ein internationales Teilnehmerfeld; zu den Referenten zählten unter anderem Václav Neumann, Boris de Schloezer, Ernest Ansermet – und René Leibowitz. Wer von Leibowitz eine Stellungnahme zu seinen umstrittenen musikhistorischen Thesen erwartet hatte, wurde jedoch enttäuscht – »l'apostolo francese della dodecafonia non ha voluto dar saggio della sua temuta consequenziarietà, e ha fatto una blanda e sensata relazione sul problema dell'insegnamento della composizione«,⁴⁴ informierte Massimo Mila in einer Rezension.⁴⁵ Ähnlich allgemein und ohne Polemik referierte auch Luigi Dallapiccola, der diesmal ebenfalls zu den Kongressteilnehmern zählte, über die Dringlichkeit einer Reform der Unterrichtsinhalte an den Konservatorien. Als angriffslustig erwiesen sich hingegen nicht die Verfechter, sondern wiederum die Gegner der Zwölftonmusik, wobei der Tonfall gegenüber dem Vorjahr bereits deutlich schärfer war. Die Provokationen kamen dabei vom linken wie auch vom rechten Rand des politischen Spektrums. Der 1922 geborene Sinfoniker Mario Zafred etwa, ein ehemaliger Resistenza-Kämpfer und militanter Kommunist, setzte seinen Frontalangriff aus Partei- und aggressiv nationalistischem Vokabular zusammen: »Partano dall'oggettivismo o dal soggettivismo, siano esse dodecafoniche, neoaccademiche, o meglio neo-classiche, tutte le musiche nate dalle varie correnti formaliste non hanno più i piedi sulla terra; può darsi anzi che la disprezzino, così come ostentatamente disprezzano la comprensibilità, la comunicatività, l'accessibilità e la chiarezza. E che disprezzino la terra lo vediamo bene quando, facendo appello ad un dubbio internazionalismo, propagandano la più recente etichetta d'arte decadente: il cosmopolitismo.«⁴⁶ Zafred, der dann mit seiner 1950 entstandenen und dem Andenken der Resistenza gewidmeten vierten Sinfonie ein heroisches Werk aus dem Geist des sozialistischen Realismus schuf,⁴⁷ sollte seinen publizistischen Kreuzzug insbesondere gegen die Dodekaphonie in den kommenden Jahren fortsetzen.⁴⁸ Nicht minder intolerant äußerte sich jedoch auch Lualdi in seinem Beitrag mit dem melodramatischen Titel *Il mantello della misera*. Er stilisierte sich zum letzten Vertreter der volkstümlich gesunden Musik, zitierte akademische Autoritäten (Giovanni Papini) und Statuten, um dennoch jenseits aller Diplomatie zu wettern gegen »tanta fioritura di musiche antisociali e brutte, alle quali il pubblico continua a dir no. Questi zelatori,

44 Massimo Mila, *Compositori d'Europa a Congresso*, in: L'unità (Edizione piemontese), 24. Mai 1949, S. 3.

45 Leibowitz' Beitrag war dann im Kongressbericht, der noch im selben Jahr gedruckt wurde, als einziger nicht enthalten. Stattdessen setzte die Redaktion eine kurze Bemerkung: »Il signor René Leibowitz, ripetutamente sollecitato ad inviare il testo della relazione da Lui tenuta al Congresso, ha creduto per Lui più conveniente non inviarla.« *Atti del sesto congresso internazionale di musica, presieduto da Ildebrando Pizzetti*, Florenz 18.–21. Mai 1949, Florenz 1949, S. 49.

46 Mario Zafred, *Contributo ad una critica di alcune posizioni formalistiche*, in: *Atti del sesto congresso*, S. 87–97: 91f.

47 Zur vierten Sinfonie von Zafred vgl. Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 5), S. 241–244.

48 Vgl. u. a. *Ragioni dell'antiformalismo*, in: Ulisse, Heft 14 (April 1951), S. 138–143; abgedruckt in: Zanetti, *La musica italiana* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 1 674–1 679.

questi attivisti – quando distillano le loro musiche – si lasciano erudire e guidare da quei tali esteti e alchimisti dalle idee confuse, [...] perché la moda e il commercio voglion così; e i risultati non possono essere diversi da quelli che sono.«⁴⁹

Nicht alle aber wollten sich dies noch anhören. Massimo Mila, der vom Kongress berichtete, dokumentierte eine »piccola «bagarre» della penultima seduta, quando l'attuale direttore del Conservatorio di Firenze, maestro Adriano Lualdi, ex-deputato della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, fece la sua prevedibile apologia del fascismo, provocando l'uscita dalla sala d'un numeroso gruppo di congressisti.«⁵⁰ Um das Renommee der nächsten Kongresse insbesondere im Ausland nicht zu gefährden, riet Mila dazu, die Vorträge im Vorfeld durch die Veranstalter auf beleidigende Passagen hin prüfen zu lassen. Lualdi hingegen sollte seine tiefe Abneigung gegen die Zwölftonmusik auch noch einmal schöpferisch ausdrücken und in das 1954 umgearbeitete Finale seiner Groteske *Il diavolo nel campanile* eine *Passacaglia del mondo alla rovescia* integrieren. Doch auch Pizzetti, der erneut als Vorsitzender des Kongresses fungierte, gab, wenn auch nicht so unverblümmt wie Lualdi, seine Neutralität auf, die in seiner Position eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Den ihm gebührenden Schlussvortrag nutzte er, statt die Beiträge wertfrei zusammenzufassen, für ein persönliches Statement. Zwar bezeichnete er die Dodekaphonie als »una realtà meritevole di profondo rispetto e di seria considerazione«,⁵¹ kritisierte jedoch im gleichen Atemzug das sterile kontrapunktische Blendwerk des Systems und formulierte stattdessen ein metaphorisches Bekenntnis zur Tonalität: »Per conto mio aggiungerò che di questo sangue mi sento orgoglioso, e non vorrei mai farmene vuotare le vene per offrirle poi alla trasfusione di un sangue nuovo.«⁵²

Vom Neobarock zur Dodekaphonie: Antonio Veretti

Mit ihren zahlreichen und emotional formulierten Gegenpositionen entpuppte sich der Florentiner Kongress von 1949 gleichsam als Gegenveranstaltung zum Zwölftonkongress, der knapp zwei Wochen zuvor, vom 4. bis 7. Mai, in Mailand stattgefunden hatte. Am Ende dieses von Riccardo Malipiero und Wladimir Vogel organisierten Kongresses, zu dem Komponisten und Musikwissenschaftler aus neun Ländern geladen waren, war eine Erklärung unterschrieben worden, die mit Blick auf die aufgeheizten Diskussionen zunächst überrascht: Die Dodekaphonie wurde nicht als Ästhetik, sondern als entwicklungsfähige Technik aufgefasst. In der Erklärung ist zu lesen: »Nessuna direttiva è stata formulata che, in una maniera o nell'altra,

49 Adriano Lualdi, *Il mantello della miseria*, in: Atti del sesto congresso (wie Anm. 45), S. 166–172: 167.

50 Mila, *Compositori d'Europa a Congresso* (wie Anm. 44), S. 3.

51 Ildebrando Pizzetti, *Discorso di chiusura*, in: Atti del sesto congresso (wie Anm. 45), S. 175–183: 179.

52 Ebd., S. 182.

limiti la libertà dell'artista, le sue possibilità di scelta e di impegno morale.«⁵³ Ungeachtet dieser Worte, die letztlich sowohl einen Kompromiss zwischen autonomen Zwölftontheorien und politischen linken Ideologien bedeuteten⁵⁴ als auch den Paradigmenwechsel hin zu Positivismus und Pragmatismus bestätigten, der in den späten 1940er-Jahren im italienischen Geistesleben vor sich ging,⁵⁵ fühlten sich schon bald viele Komponisten, die sich die Zwölftontechnik nicht angeeignet hatten oder aneignen wollten, als Außenstehende. Goffredo Petrassi erinnerte sich in einem späten Interview noch schmerzlich an dieses Außenseiter-Gefühl. Für ihn waren Dallapiccola und Riccardo Malipiero »i depositari di una nuova verità e io non la possedevo ancora, quindi ero un povero reietto. Provai la sensazione di essermi smarrito, di trovarmi totalmente ai margini; non sapevo più che cosa fare, che cosa pensare, tanto era forte e addirittura accesa questa aggressione della dodecafonia. Si trattava di un'aggressione culturale, e allora ho cominciato a cercare di avere coscienza, di vedere che cosa potevo fare con questo nuovo argomento.«⁵⁶

Während Petrassi somit unumwunden zugab, sich mit der Zwölftonmusik aus äußerer Notwendigkeit beschäftigt zu haben, sprach Gino Contilli, der Lehrer von Giacomo Manzoni, in einem Brief aus dem Jahr 1948 gleichsam als Konvertit: »Dopo attenti e meditati studi sulla tecnica dodecafonica, e dopo aver attraversato un periodo spiritualmente travagliatissimo, mi è sembrato di riconoscere in tale tecnica il solo e unico linguaggio capace, oggi, di poter tracciare nuove e forse impensate vie all'avvenire musicale. Al contatto assiduo e, direi, amoroso di queste opere, ho provato un senso di liberazione insieme alla certezza di essere finalmente uscito dalle <secche> del neo-classicismo.«⁵⁷

Vielschrittiger, komplexer und damit für die zahlreichen, oftmals späten Hinwendungen zur Dodekaphonie exemplarischer ist der Fall Antonio Veretti. Wie Petrassi und Contilli hatte Veretti, 1900 in Verona geboren, ein halbes Komponistenleben schon hinter sich, als er seine ersten zwölftönigen Schritte wagte. Er hatte bei Guglielmo Mattioli und Franco Alfano am Liceo musicale in Bologna studiert und in den 1920er-Jahren unter anderem im literarischen Zirkel La Ronda verkehrt. Seine frühen Werke sind dem neoklassizistisch-neobarocken Stil zuzuordnen, der in Italien vor allem von Alfredo Casella repräsentiert wurde. Eine *Toccata* in D (1923), eine *Partita* (1926) und eine *Passacaglia* (1930) für Klavier, eine *Suite* in C für Orchester (1934) sowie ein *Divertimento* für Clavicembalo und sechs Instrumente (1938) sind diesbezüglich zu nennen. Verettis strukturelle Prioritäten sind darüber

53 Riccardo Malipiero, *Storia di un congresso*, in: Il diapason 1 (1950), Heft 1, S. 12f.; zitiert nach: Zanetti, *La musica italiana* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 1 666–1 668: 1 668.

54 Zu diesem wichtigen Aspekt des Zwölftonkongresses, auf den hier nicht näher eingegangen werden soll, vgl. insbes. Roderick, *Rebuilding a culture* (wie Anm. 5), S. 104f.

55 Zu diesem Paradigmenwechsel vgl. u.a. Bobbio, *Ideological profile* (wie Anm. 42), S. 160.

56 *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in: Petrassi, hrsg. von Enzo Restagno, Turin 1986, S. 30f.

57 Zitiert nach: Gianfranco Zàccaro, *Gino Contilli*, Mailand 1980, S. 25 (ohne Quellenangabe).

hinaus durch die dreiaktige Oper *Il favorito del re* (1932) dokumentiert, in der die Szenen nach den Formen der Instrumentalmusik (Variationenform, Sonatenform etc.) gebaut sind. Ferner komponierte Veretti eine uneigentliche sinfonische Trias: Zunächst entstand im Sommer 1929 die *Sinfonia italiana* (Untertitel: *Il popolo e il profeta*), eine dreiteilige Ouvertüre im Rekurs auf das 17. und 18. Jahrhundert, wie sie in den Jahren darauf auch von der faschistischen Wettbewerbskultur als italienisches Gegenmodell zur mehrsätzigen Sinfonie subventioniert werden sollte. Im illustrativen Vorwort sprach Veretti von der »Vision einer betenden, kriegslustigen, von wilder Kühnheit erfüllten Volksmenge, die das klare und erhabene Wort eines Führers beherrscht⁵⁸ – Parallelen zur politischen Wirklichkeit seines Landes waren damit zumindest herausgefordert. Auch die 1939 im Teatro La Fenice von Venedig uraufgeführte *Sinfonia epica*, deren Finale mit einer 70-taktigen, pompösen Coda mit *Te Deum*-Zitaten in Trompeten und Posaunen schließt, ließ sich im faschistischen Kulturbild unterbringen. Ganz andere Töne schlug Veretti dann in seiner *Sinfonia sacra* für Männerchor und Orchester an, die von 1943 bis 1946 über Verse der biblischen Propheten Zacharias, Jeremia und Jesaja entstand. Zur musikalischen Darstellung brachte Veretti hierin »la distruzione delle opere dell'uomo; l'umanità vinta, peccatrice e implorante; la fiducia nella redenzione; cioè, in sintesi, quel dramma che in questi anni ogni uomo ha sofferto e soffre.«⁵⁹ Die *Sinfonia sacra* steht damit in einer Reihe autobiographischer Kompositionen moralisch-humanistischen Inhalts, die während des Krieges beziehungsweise in den ersten Nachkriegsjahren entstanden und dabei eine existentialistische und / oder mystisch-religiöse Grundhaltung offenbarten: Luigi Dallapiccolas *Canti di prigionia*, Goffredo Petrassis *Coro di morti* (1941), Alfredo Casellas *Missa solemnis »pro pace«* (1944), Riccardo Malipieros *Cantata sacra* (1948), Gino Contillis *Canti di morte* (1949).

Anders als für Dallapiccola, Malipiero, Contilli und selbst Casella (siehe unten) war die Dodekaphonie für Verettis Bekenntniswerk noch keine Option. Noch 1948, als Referent beim Florentiner Kongress, war er skeptisch und forderte von einem zeitgenössischen Komponisten »che egli esca da quella proterva posizione di rivolta isolazionistica che ha caratterizzato l'espressionismo e che abbandoni la torre d'avorio degli eleganti estetismi e dei complicatissimi giuochi formali dodecafoni fine a sè stessi. Il nostro tempo, non vuole l'evasione egoistica, ma la partecipazione commossa che consola. [...] Il problema del linguaggio nella musica moderna, non è, dunque, un problema di vocabolario, filologico, ma un problema morale che propone all'artista di risolvere la propria posizione rispetto a se stesso e rispetto ai propri simili, al mondo.«⁶⁰

58 Antonio Veretti, *Sinfonia italiana (Il popolo e il profeta) per orchestra*, Mailand 1932, Anmerkung in deutscher Sprache.

59 Antonio Veretti, *Sinfonia sacra per voci maschili e orchestra*, Klavierauszug Mailand 1949, Vorwort. – Die Verse, die Veretti dabei vertonte, waren »Aperi, Libane, portas tuas« (Zacharias 11), »In vocavi, nomen tuum, Domine« (Jeremia, Klagelieder, 3, 55–58) und »Confortate manus dissolutas« (Jesaja 35, 3–10, mit Auslassungen).

60 Antonio Veretti, *Il problema del linguaggio nella musica moderna*, in: Atti del quinto congresso (wie Anm. 30), S. 105–109: 109.

Ein Jahr später integrierte Veretti in sein *Concerto per pianoforte e orchestra* erstmals Zwölftonreihen. Sie finden sich über das gesamte Werk verstreut, etwa in der Tranquillo-Passage des 1. Satzes (T. 168 ff.) oder, wie Roman Vlad analysiert, im abschließenden Allegretto estroso (T. 28 ff.) »con un valore di parentesi tra altri due motivi che costituiscono il *refrain* del *Rondò*«.⁶¹

Tranquillo ($\text{♩} = 54$)

168

p come un recitativo espresso **p** sempre espresso poco crescendo

Notenbeispiel 1a: Antonio Veretti, *Concerto per pianoforte e orchestra*, Tranquillo-Passage im 1. Satz, T. 168–175

28

p **f** **p**

Notenbeispiel 1b: Antonio Veretti, *Concerto per pianoforte e orchestra*, Exposition der Zwölftonreihe im 3. Satz, T. 28–37

Ab T. 595, beginnend mit der Vortragsanweisung »Poco a poco movendo con carattere di stretta«, wird letztere Reihe in zahlreichen Permutationen bis hin zum Höhepunkt in T. 653 ff. über einer tremolierenden Klangschichtung klanglich entwickelt. Von systematischer Dodekaphonie ist Veretti hier freilich noch weit entfernt: Die Zwölftonabschnitte werden simultan durch engmaschige, chromatisch geprägte Schichten konterkariert und die Reihen selbst erscheinen auch nicht als (im Sinne Schönbergs der Komposition vorangegangene) strukturelle Basis des Werkes. Vielmehr wirken sie wie das im Werkverlauf beinahe zwangsläufig erreichte Resultat einer gespreizten Linearität, die für das gesamte Konzert prägend ist; Angiola Maria Bonisconti spricht demgemäß von Dodekaphonie als »puro e passeggero excursus«.⁶²

Eine ebenfalls kurSORische Dodekaphonie wie in Verettis Klavierkonzert hatte auch Alfredo Casella ein paar Jahre zuvor in seiner *Missa solemnis* »pro pace« geboten. Im Crucifixus der Messe führt Casella einen zwölftönigen Bassostinato ein,

61 Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Mailand 1958, S. 201.

62 Angiola Maria Bonisconti, Art. Veretti, Antonio, in: *Enciclopedia della musica*, hrsg. von Claudio Sartori, Bd. 5, Mailand 1964, S. 488.

der dann im Agnus Dei wiederkehrt. Die Wahl dieses Zwölftonbasses, so gestand Casella, war letztlich ein Ausweg zur Vermeidung der Imitation eines übermächtigen Vorbilds: Bachs h-Moll-Messe. Gleichzeitig avancierte er aber auch zum emotionalen Zentrum einer Komposition, die symbolträchtig am 1. Juni 1944, dem Tag der Befreiung Roms, begonnen wurde und neben den Leiden des Krieges auch die Leiden an einer im Jahr 1947 schließlich todbringenden Krebserkrankung reflektierte. Casella schrieb: »il Crucifixus di codesta Missa si svolge in una atmosfera profondamente tragica e si vale di un linguaggio sonoro molto libero, ma nondimeno profondamente tonale. [...] Alla fine riaffiora nelle regioni profonde dell'orchestra il tema dodecafónico già apparso nel Crucifixus, quasi a ricordare, come sfondo a questa pace, il dramma eterno della Passione.«⁶³ Solche ›Zwölfton-Implantate‹ im tonalen Zusammenhang (bei Casella: f-Moll) kennzeichnen eine historisch gegenläufige tonale Dodekaphonie, die insbesondere in Italien als Kompromiss-Phänomen oftmals zu vernehmen war (neben Casella u. a. auch bei Contilli) und so selbst von einem Pizzetti noch akzeptiert werden konnte.⁶⁴ Veretti hingegen tonalisierte seine Zwöltonreihen nicht und verzichtete auch (noch) darauf, sie im Werkzusammenhang zu exponieren oder gar semantisch aufzuladen, wie es in jenen Jahren nicht nur Casella getan hat – Guido Salvetti hat hinsichtlich des ideologischen Terrains, auf dem sich die Dodekaphonie befand, die pointierte Gleichung »harmonische Kühnheit ist gleich moralische Zerknirschtheit«⁶⁵ aufgestellt. An den Zwöltonreihen von Veretts Klavierkonzert ist vor allem ihre Unauffälligkeit auffällig; beinahe unmerklich finden sie Platz in einem unnahbaren, streng linearen Werk, das durch eine virtuose, trockene Klanglichkeit, perkussive Tremoli, motorische Flächen sowie einige wenige postromantische Reminiszenzen ausgewiesen ist.⁶⁶ Für Veretti scheint Dodekaphonie hier, in ganz pragmatischer Übereinstimmung mit der Erklärung des Zwölftonkongresses, vor allem organische Aneignung einer Technik und noch ohne ästhetische Konsequenzen zu sein.

In den 1950er-Jahren änderte sich dies jedoch, als Veretti mit der autobiographischen Sonate für Violine und Klavier (1952; gewidmet »a una figlia che desidero moltissimo d'avere«) und *I sette peccati*, einem »Mistero musicale e coreografico« (1954), erstmals nach der *Sinfonia sacra* wieder wirkliche ›Herzblutwerke‹ schrieb. Sie fielen in eine Zeit beruflicher Etablierung des Komponisten, der nach Stationen in Pesaro und Cagliari 1956 als Nachfolger Lualdis zum Direktor des Konservatoriums

63 Alfredo Casella, *Della mia Missa solemnis pro pace*, in: *Musica* (1946), Heft 1, S. 22–25: 24f.

64 »se non sentissi che anche in una o in un'altra delle note di una serie dodecafónica esiste e si manifesta e urge quel potere di attrazione che rivela la sotterranea esistenza di un centro tonale [...] troverei forse assurde o disperatamente disumane le costruzioni dodecafóniche.« Ildebrando Pizzetti, *Discorso di chiusura*, in: Atti del quinto congresso (wie Anm. 30), S. 161–166: 164.

65 »arditezza linguistica uguale contrizione morale«; Guido Salvetti, *I compositori tra ›tecniche‹ ed ›estetiche‹*, in: La cultura dei musicisti italiani nel Novecento, hrsg. von Guido Salvetti, Maria Grazia Sità, Mailand 2003 (*Musica nel 900 italiano* 2), S. 259–270: 262.

66 Eine Aufnahme dieses Werkes ist gegenwärtig zu hören auf: <http://www.youtube.com/watch?v=uVCfyTxUu3c> (zuletzt abgerufen am 12. Februar 2012).

in Florenz ernannt wurde. Die Chor-, Orchester- und Ballettkomposition *I sette peccati*, szenisch uraufgeführt im April 1956 an der Mailänder Scala⁶⁷ und kurz zuvor konzertant in der römischen Accademia di Santa Cecilia, kann dabei als Verettis dodekaphones Hauptwerk gelten. Es spielt sich auf zwei Ebenen ab, zwischen denen laufend gewechselt wird: Auf der Bühne entfalten sich die sieben Todsünden als allegorisches Ballett – in Mailand choreographiert von Janine Charrat mit Tamara Toumanova als Primaballerina –, dazwischen ist jeweils ein *Canto di penitenza* im vier- bis sechsstimmigen Chor zu hören, der lateinische Psalmentexte intonierte. Gerahmt wird die Komposition durch eine dreiteilige Einleitung (»Lento, cupo« – »Più mosso« – »Andantino mistico«, mit Choreinsatz) und ein zweiteiliges Finale, in dem auf ein *Recitativo liturgico* (Tenöre, Bässe) eine Hymne, ein *Laudate dominum*, folgt. Die strukturelle Konzeption scheint dabei dem Prinzip des »contrappasso« aus Dantes *Purgatorio* nachempfunden,⁶⁸ wobei der Zweiteilung auf dramaturgischer Ebene auch zwei unterschiedliche tonsprachliche Register entsprechen: Die rein instrumentalen Ballett-Abschnitte sind zwölftönig konzipiert, wobei eine einzige Grundreihe immer weiter permuiert wird (Notenbeispiel 2); die Vokalteile hingegen sind in modaler Polyphonie gehalten.

Notenbeispiel 2: Antonio Veretti, *I sette peccati. Mistero musicale e coreografico*, Grundreihe

Das getanzte Sündenregister ist dabei in neoklassizistisch-neobarocken Formen gestaltet, in der Folge Passacaglia (*Superbia*) – Scherzo / Trio (*Avarizia / Prodigalità*) – Invenzione canonica (*Accidia*) – Ostinato (*Ira*) – Aria (*Invidia*) – Gagliarda (*Gola*) – Largo für Streicher (*Lussuria*). Für die dazwischengeschalteten Chöre schreibt Veretti fünf Motetten und zwei Choräle (Nr. 2 und Nr. 7). Mit diesem Strukturplan nach finiten Formen der Instrumentalmusik offenbart Veretti eine stilistische Kontinuität, die bis hin zu seiner frühen Oper *Il favorito del re* zurückverfolgt werden kann. Der Inhalt, mit dem diese Formen angefüllt sind, ist jedoch nicht nur kompositionstechnisch, sondern vor allem im Bezug auf den musikalischen Ausdruck neu. Denn

67 Die bereits für März angesetzte Premiere musste aufgrund einiger Schwierigkeiten auf April verlegt werden, womit sich eine etwas unglückliche Zusammenlegung mit Leoncavallos *I pagliacci* ergab. Ursprünglich war eine programmatische Paarung mit *Salome* von Richard Strauss geplant gewesen (vgl. Massimo Mila, *Sette peccati senza penitenza*, in: ders., Cronache musicali 1955–1959, Turin 1959, S. 179–182; 179).

68 Vgl. u.a. ebd., S. 181.

einen solchen Grad von Expressivität wie in der *Invidia*-Arie – ein großes Solo für Tamara Toumanova, das Massimo Mila als Glanzstück des Werkes herausstellte⁶⁹ – hatte Veretti bis dato selten erreicht. In weiten Melodiebögen, die bis zum Zerreißen gespannt scheinen, wird hier der Klangraum durchmessen, Verettis oftmals emotional so reduziert wirkender »costruttivismo quasi geometrico« (Mila)⁷⁰ ist mit Leben gefüllt (Notenbeispiel 3).

An Verettis Beispiel wird jener Aspekt einer schrittweise vollzogenen Annäherung eines Personalstils an die Dodekaphonie nachvollziehbar, der gerade in seinem Falle oft als konsequente Entwicklung bezeichnet wurde, etwa in *The new Grove dictionary of music and musicians*: »He had arrived at it [Zwölftonmusik] by way of a natural stylistic evolution, moulding its procedures to suit his own expressive idiom in characteristically linear writing.«⁷¹ Deutlich skeptischer zeigte sich John S. Weissmann 1966 in einem Artikel mit dem sprechenden Titel *Veretti and the problem of compromise*. Für ihn waren die Violinsonate und *I sette peccati* nichts weiter als vergangene romantische Programmmusik, angereichert lediglich durch neues, rein technisches Vokabular. Weissmann brach den Stab über diese Werke – und mit ihnen über den Komponisten:

If we want to pigeonhole him, we might, with Italian commentators, assign him to that »generazione di mezzo« which includes figures like Labroca, Ghedini, Castelnuovo-Tedesco, to name a few. As this collective term implies, this constitutes the chronological and stylistical transition between the Casella-Malipiero group on the one hand, and the Dallapiccola-Petrassi generation on the other. This is a fertile no-man's-land between the forward positions of re-orientated taste and re-formed language, implying, as such situations so often do, a compromise between the inevitability of progress and the ballast of a traditionalist professionalism. [...] Veretti has considered the method of composing with twelve notes no more than a *method of composing*. In other words, he adopted it to formulate in a more precise, or more balanced and, in the contemporary sense, more concentrated way, ideas which belong to a bygone age. The new language, a semantic accommodation, has not been engendered by some new musical mentality, indicating an essentially different view of human existence.⁷²

»Generazione di mezzo« – kaum ein Komponist ist so schicksalhaft an eben diesen Begriff gebunden wie Antonio Veretti; er wurde gar für ihn erfunden. Denn von »Musicisti della generazione di mezzo« sprach Mario Rinaldi erstmals 1941 titelgebend für eine geplante Artikelserie, von der schließlich nur ein zweiteiliger Aufsatz zu Veretti realisiert wurde.⁷³ Dass der Begriff kein Generationenbegriff im neutralen

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 180.

⁷¹ Alberto Pironti und Roberta Costa, Art. *Veretti, Antonio*, in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 19, S. 475.

⁷² John S. Weissmann, *Veretti and the problem of compromise*, in: *The listener* 75 (1966), Nr. 1 940 (2. Juni), S. 814.

⁷³ Vgl. Mario Rinaldi, *Musicisti della generazione di mezzo*, in: *Musica d'oggi* 23 (1941), S. 227–237 und 264–271.

Andante, tormentoso ($\text{♩} = 54$)

600

8^{va}

603

8^{va}

606

poco a poco rinforzando

Notenbeispiel 3: Antonio Veretti, *I sette peccati. Mistero musicale e coreografico*, V. Invidia (Aria), T. 1–8, Transkription der Version für 2 Klaviere

Sinne geblieben ist, sondern Jahre nach Rinaldis Aufsatz längst eine negativ wertende Wendung genommen hatte, liegt in Weissmanns Zitat offen. Spricht er doch von einer »transition« hin zur Generation Dallapiccola-Petrassi – und dies, obwohl Dallapiccola und Petrassi gerade einmal vier Jahre jünger waren als Veretti und so eigentlich derselben Generation angehörten. Nicht »chronological« also, nur »stylistical« ist der Begriff zu verstehen und er fasst keine Übergangsgeneration, sondern eine isolierte Gruppe zusammen: zerrieben in den Positionskämpfen um die Neue Musik, noch zu involviert und ambitioniert, um sich, wie Lualdi und Pizzetti, der Zwölftonmusik in kategorischer Weise entziehen zu können, doch auch zu verwurzelt in einer völlig anders ausgerichteten und durch den Faschismus kompromittierten Vorkriegskultur, um den Entwicklungen der Neuen Musik noch ihren Stempel aufzudrücken, gestrandet im »fertile no-man's-land« als »generazione perduta«.⁷⁴ Als 1949 in Mailand der Zwölftonkongress stattfand, standen Veretti, Contilli, Carlo Jachino und all die anderen spät berufenen Zwölftonkomponisten der Generazione di mezzo nicht auf der Liste der Teilnehmer. »Onestamente non li invitammo neppure«, sollte Kongress-Organisator Riccardo Malipiero viel später in einem Interview zugeben.⁷⁵ Glaubt man Gianandrea Gavazzeni, so war die Generazione di mezzo, an der unter anderem das moralische Gewicht der Musica impegnata zerrte, da bereits in eine tiefe Krise geraten. Denn wiederum im August 1945, nur wenige Tage nach seinen Klagen über die Dominanz der dodekaphonen Leitkultur, schrieb er in sein *Quaderno del musicista*:

Tutti gli amici scriventi annunciano nuove composizioni scaturite da una volontà che par quasi disperata di difendersi e di giustificarsi a qualsiasi costo, lavorando. Oso dubitare di tutto ciò che i musicisti van facendo oggi. [...] Dubito soprattutto del lavoro di quelli dell'età di mezzo. Ogni risorsa ha una fine: la nostra è stata forse consumata tutta in una volta. [...] Infatti, la generazione di mezzo comincia a pagare [...] l'immediato avvenire, per tutti noi, che costituiamo tale generazione, è chiuso. [...] Eppure, indagando in siffatti frangenti le reazioni e i sentimenti degli altri musicisti, ascoltando le parole delle lettere che mi scrivono, osservando la linea del loro lavoro creativo e sommando in un preoccupante cumulo la selva degli indizi, io sento in loro, nei compagni di vita musicale i più vicini, il timbro sconfortante del fallimento morale, dell'inanità e dell'isolamento civile, anche se pretendono d'essere in piena attività creativa. [...] L'atto più morale e più umano che possiamo compiere, in quanto compositori, è allora, forse, il silenzio.⁷⁶

⁷⁴ Zur schwierigen historischen Position der Generazione di mezzo vgl. insbes. Andrea Estero, *Il musicista-come-intellettuale nel secondo Novecento italiano: tra politica e ideologia*, in: La cultura dei musicisti italiani nel Novecento (wie Anm. 65), S. 337–383: 354f.

⁷⁵ *Dodecafonia: tecnica o estetica?*, Interview von Daniela Cima mit Riccardo Malipiero vom 4. April 1992, in: Daniela Cima, Camillo Togni. *Le opere*, Mailand 2004, S. 316–320: 318.

⁷⁶ Gavazzeni, *Quaderno del musicista* (wie Anm. 1), S. 166–169.

Personenregister

- »A. C.« (Dichter; 1811) 105 f., 110, 115
Abbagnano, Nicola 163
Adorno, Theodor W. 151, 181, 234, 239
Affortunato, Tiziana 53
Agricola, Johann Friedrich 121 f.
Albertoni, Pietro 124
Alceo → Alkaios
Alençon, Joannes 122
Alfano, Franco 156, 236, 244
Alfieri, Dino 165
Alfieri, Vittorio 33
Alkaios 216 f.
Altensburg, Detlef 39
Ambrosis, Luciano De → De Ambrosis, Luciano
Amico, Fedele D' → D'Amico, Fedele
Anacreonte (Anakreon) 212
Ancora, Maurizio D' → D'Ancora, Maurizio
André, Naomi 26
Andreozzi, Gaetano 38, 91
Angermüller, Rudolph 26
Angioletti, Giovanni Battista 223
Angiolini, Gasparo 74
Ansermet, Ernest 242
Antolini, Bianca Maria 88, 105 f., 115, 151 f., 229, 238
Antonioni, Michelangelo 163
Appadurai, Arjun 134
Appolonia, Giorgio 39, 47
Aprile, Giuseppe 125, 136 f.
Aragona, Livio 194
Araldi, Vinicio 164
Arbuthnot, John 141
Argan, Giulio Carlo 163
Argentieri, Simona 178
Ariost (Ludovico Ariosto) 20
Aristarco Scannabue (Pseudonym) → Baretti, Giuseppe
Arne, Thomas 135 f.
Auric, Georges 207, 210
Azzari, Marco 20
Azzariti, Gaetano 163
Babbini, Matteo 17, 33, 35, 43, 46
Bach, Johann Sebastian 180, 247
Bacon, Richard 139–145
Baffico, Mario 221
Baini, Giuseppe 98 f.
Baird, Julianne C. 122
Ballani, Francesco 38
Ballerini, Piero 221
Balthazar, Scott L. 92
Balzac, Honoré de 25
Barbaja, Domenico 87, 89 f.
Barberino, Francesco da → Francesco da Barberino
Barberi Ferlendi, Camilla 142
Barbiera, Baldassare La → La Barbiera, Baldassare
Barcellona, Daniela 20
Barcellona, Pietro 161
Baretti, Giuseppe 133, 135
Barnes, Thomas 139
Baroni, Mario 178
Barrymore, William 142
Bartleman, James 140–143
Bartók, Béla 151, 184
Basciàlli, Francesca 68
Basevi, Abramo 117
Basso, Alberto 74
Batz, Karl 66
Bayly, Anselm 136, 144
Bayreuther, Rainer 39
Beard, John 135
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de

- Beccherini, Bianca 238
 Bèche, Jean-Louis 125
 Béclard, Léon 74
 Bédier, Joseph 206f., 210, 212
 Beethoven, Ludwig van 79
 Beghelli, Marco 41, 71, 121f., 130
 Bei, Alessandro De → De Bei, Alessandro
 Belardelli, Giovanni 162
 Beleveditt, Carlo 89
 Belgiojoso, Antonio 123
 Bellini, Vincenzo 13, 16, 53, 85, 232
 Bellotto, Francesco 67, 89
 Benedetto, Luigi Foscolo 206, 208, 212
 Benedetto, Renato Di → Di Benedetto, Renato
 Bent, Margaret 178
 Bentivoglio, Angiolo 115
 Berg, Alban 190, 199, 234, 236–238
 Berio, Luciano 150
 Bernac, Pierre 204–210
 Bernacchi, Antonio Maria 27
 Bernardi, Francesco → Senesino
 Bernardoni, Virgilio 99, 178, 180f.
 Berni, Francesco 216, 219
 Berquin, Arnaud 75
 Bert, Leon 221
 Bettinelli, Bruno 151
 Biagi, Enzo 163
 Bianchi, Anna 221
 Bianchi, Francesco 28, 30, 33, 38, 66, 74
 Bianchi, Gaetano 20
 Bianconi, Lorenzo 29, 54, 66, 74, 90, 124, 133
 Biggini, Carlo Alberto 214
 Biguzzi, Stefano 162
 Billington, Elizabeth 137, 140, 142, 144f.
 Bini, Annalisa 106
 Birolli, Zeno 215
 Birtwistle, Harrison 156
 Blanchetti, Francesco 66, 74
 Bloch, Francine 208
 Blumröder, Christoph von 166
 Bobbio, Norberto 241, 244
 Bochmann, Minari 233
 Boggio, Giandomenico 30, 38
 Böhm, Karl 182
 Bolin, Norbert 166
 Bonaparte, Giuseppe 88
 Bonisconti, Angiola Maria 246
 Bonnet, Jean-Claude 69
 Bonomi, Ivano 228
 Bordoni, Faustina 27
 Boroni, Antonio 74
 Borroni, Marianna 91
 Bossa, Renato 54, 66, 90
 Bossi, Roberto 221
 Bottai, Giuseppe 162f., 169, 214
 Boubia, Fawzi 75
 Boulez, Pierre 152, 199f.
 Bozzi, Detty 125
 Braham, John 137, 140, 142–145
 Brandenburg, Daniel 13, 18, 47, 106
 Brandenburg, Irene 42
 Brandenburg, Sieghard 79
 Brida, G. [Giano?] 126
 Bridi, Giuseppe Antonio 145f.
 Broschi, Carlo → Farinelli
 Brotherstone, Terry 142
 Brown, Julie 170
 Bryant, David 67, 92
 Bucchi, Valentino 151, 232
 Budden, Julian 118
 Burney, Charles 11f., 27, 135f.
 Burnim, Kalman A. 145
 Butturini, Mattia 38
 Buzzati, Dino 163
 Buzzi, Pietro 27
 Byron, George Gordon (Lord Byron) 134
- Caesar, Gaius Iulius** 33
 Cafaro (Caffaro), Pasquale 125
 Cagli, Bruno 54, 70, 88
 Calabretto, Roberto 182, 186
 Calé, Luisa 28
 Calvino, Italo 238
 Calzavara, Flavio 221
 Cametti, Alberto 107, 114
 Caminer Turra, Elisabetta 68f., 75
 Campanella, Filippo 123f.
 Campi, Antonia Miklaszewicz 145
 Campi, Gaetano 145
 Camporese, Violante 143
 Carafa, Giovanni, Duca di Noja 89
 Caravitas, Giuseppe 138

- Carestini, Giovanni 27
 Carli Ballola, Giovanni 54, 66, 90, 92, 96
 Carnini, Daniele 55, 101, 104, 108, 117–120
 Caro, Gaspare De → De Caro, Gaspare
 Caro, Laura 221
 Caro, Roberto De → De Caro, Roberto
 Carpani, Giuseppe 68
 Casali (venezianischer Verleger) 69
 Casati, P. 129
 Casella, Alfredo 151, 154, 156f., 166,
 176–186, 191, 193–196, 198f., 205,
 215, 229, 234f., 244–247, 249
 Casella, Mario 207, 210
 Cassadó, Gaspar 211f.
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 249
 Castelvecchi, Stefano 70, 74
 Catalani, Angelica 138, 140, 142
 Catel, Charles-Simon 90
 Cavalieri, Gino 221
 Cecchini, Dino Hobbes 221
 Cece, Antonio 168
 Celletti, Rodolfo 42f., 46
 Cerio, Ferruccio 221
 Champness, Samuel Thomas 135
 Charlton, David 79
 Charrat, Janine 248
 Charton, Anke 11f., 39, 43
 Chegai, Andrea 42, 50, 92
 Chelli, Domenico 32
 Cherubini, Luigi 29, 89, 125
 Chusid, Martin 117
 Cibber, Susannah 135
 Cima, Daniela 251
 Cimarosa, Domenico 12f., 16–18, 20–22,
 25, 27, 29, 38, 42–44, 47f., 53, 88, 91,
 100, 125
 Cinti-Damoreau, Laure 127, 129
 Ciolfi, Simone 157, 176, 184
 Clari, Giovanni Carlo Maria 125
 Clark, Anna 142
 Clive, Catherine («Kitty») 134
 Cochrane, Lydia G. 241
 Coli, Teresina 124
 Colley, Linda 138
 Columbro, Marta 42, 88
 Commons, Jeremy 66
 Conti, Luca 232
 Contilli, Gino 233, 244f., 247, 251
 Contini, Gianfranco 163
 Cordella, Francesco 92
 Coreldi, Clotilde 126
 Corneille, Pierre 17f., 88
 Corri, Domenico 136, 144
 Corte, Andrea Della → Della Corte, Andrea
 Cortese, Luigi 235
 Corti, Mario 169f., 174, 187f., 195–197
 Cosi, Luisa 125
 Costa, Roberta 249
 Cotticelli, Francesco 54
 Craciun, Adriana 28
 Crescentini, Girolamo 12–17, 22, 25–27, 125
 Crisman, Nino 221
 Crispolti, Enrico 215
 Cristini, Carlo Maria 223
 Croce, Benedetto 239–241
 Csobádi, Peter 83
 Cuervo, Adriana P. 187
 Cuomo, Franco 163
 Curcio, Giuseppe 38, 115
 Cuzzoni, Francesca 27
- D'Amico**, Fedele 43, 67, 167, 179, 190,
 192, 238, 240f.
- D'Ancora, Maurizio 221
 Da Barberino, Francesco → Francesco da
 Barberino
 Da Palestrina, Giovanni Pierluigi → Pales-
 trina, Giovanni Pierluigi da
 Da Ponte, Lorenzo 38, 82, 88, 134
 Dahlhaus, Carl 85, 181, 184
 Dal Monte, Toti 221
 Dallapiccola, Annalibera (Anna Libera) 187,
 200–202
 Dallapiccola, Laura 187, 189f., 202
 Dallapiccola, Luigi 150–153, 155, 157, 159,
 166, 174f., 187–212, 232f., 235, 237f.,
 241f., 244f., 249, 251
 Dalmonte, Rossana 178
 Damerini, Adelmo 237
 Dante (Dante Alighieri) 216, 218, 248
 Danzi, Margarethe 145
 Daolmi, Davide 121
 Darlow, Mark 30
 Davico, Vincenzo 229

- David (Davide), Giacomo 36, 42, 46f.,
 50, 137
 David, Jacques-Louis 18
 Davies, Cecilia 137
 De Ambrosis, Luciano 221
 De Bei, Alessandro 13f., 16
 De Caro, Gaspare 163
 De Caro, Roberto 163
 De Gamerra, Giovanni 67
 De Giovanni, Pasquale 138
 De Luca, Giovanni Battista 90
 De Pirro, Nicola 164, 166
 De Robertis, Francesco 221
 De Santis, Mila 178, 190
 De Vecchi, Cesare Maria 161
 Deledda, Grazia 222
 Della Corte, Andrea 121
 Della Seta, Fabrizio 85
 Delle Sedie, Enrico 123f.
 Désaugiers, Marc Antoine 122
 Desderi, Ettore 236
 Desormières, Roger 207, 210
 Di Benedetto, Renato 99
 Di Profio, Alessandro 100
 Dibdin, Charles 74
 Diderot, Denis 68
 Döhring, Sieghart 13, 25f.
 Dominici, Giovanni 216, 218
 Donat, Misha 192
 Donizetti, Gaetano 53, 119, 146, 232
 Doria, Bianca 221
 Douglas, William, Duke of Queensberry 138
 Dowling, Thomas 91
 Du Gay, Paul 133
 Dubowy, Norbert 67
 Duprez, Gilbert-Louis 27, 127, 129f.
 Durante, Francesco 125
 Durante, Sergio 124, 133
- Earle**, Ben 153
- Ebeling, Christoph Daniel 11
- Engelhardt, Markus 88
- Estero, Andrea 251
- Fabbris**, Paolo 67f., 89
- Falbaire → Fenouillot de Falbaire de Quingey, Charles Georges
- Farinacci, Roberto 163
 Farinelli (eigentlich Carlo Broschi) 107, 135
 Fasano, Renato 229
 Fassone, Alberto 181
 Fearn, Raymond 191, 204
 Federici, Camillo 68
 Fedi, Antonio 27
 Fenaroli, Fedele 137
 Fend, Michael 121
 Feneyrou, Laurent 195
 Fenner, Theodore 137, 139
 Fenouillot de Falbaire de Quingey, Charles Georges 68
 Ferdinand II. Karl (Ferdinando II), König beider Sizilien 127, 129
 Ferdinand IV. (Ferdinando IV), König von Neapel 32
 Ferida, Luisa 221
 Ferrari, Giacomo Gotifredo 136, 138
 Ferretti, Jacopo (Giacomo) 104–108, 110f., 114–116, 119f.
 Ferroni, Giorgio 221
 Fétis, François-Joseph 106, 126, 129
 Feuchter-Feler, Anne 73
 Finscher, Ludwig 39, 42
 Fiodo, Vincenzo 74
 Fiorelli, Nada 221
 Fischer, Rita 69, 73
 Flamm, Christoph 149, 152f., 189f., 193f., 233
 Florimo, Francesco 92, 106, 129
 Florio, Patrizia 46
 Floros, Constantin 50
 Fontanella, Girolamo 216, 219
 Fontenelle, Granges de 82
 Foppa, Giuseppe Maria 14, 69–72
 Forzano, Giovacchino 166
 Franceschini, H[?] 119
 Francesco da Barberino 216, 218
 Frazzi, Vito 241
 Freddi, Luigi 220f.
 Frescobaldi, Girolamo 186
 Freud, Sigmund 183, 185
 Frith, Simon 133
 Frizzi, Benedetto 42f.
 Frugoni, Carlo Innocenzo 216, 219
 Fubini, Enrico 240

- Furno, Giovanni 92
 Fussi, Franco 39
- Gadda**, Carlo Emilio 163
 Gaiffe, Felix 75
 Galeazzi, Francesco 99
 Gallenberg, Wenzel 88f.
 Galliard, John Ernest 122, 136
 Gallizia, Bianca 223
 Gallo, F. Alberto 29, 124
 Gallone, Carmine 166
 Gamerra, Giovanni De → De Gamerra, Giovanni
 Garaudé, Alexis de 126
 Garcia, Beata 126
 Garcia, Emanuele (figlio) → García, Manuel (fils)
 García, Manuel 91
 García, Manuel (fils) 126f., 129–131
 Gardi, Francesco 70
 Gatti, Gabriella 166
 Gatti, Guido M. 179, 229
 Gaudiosi, Mario 168
 Gavazzeni, Gianandrea 163, 194, 199, 231–233, 235, 237, 251
 Gaveaux, Pierre 76
 Gay, John 134
 Gay, Paul Du → Du Gay, Paul
 Gazzaniga, Giuseppe 74
 Generali, Pietro 51–53, 119
 Gentile, Giovanni 161, 163
 Gervasoni, Carlo 73, 92, 115
 Geyer-Kiefl, Helen 51
 Ghedini, Giorgio Federico 151, 156, 229, 249
 Ghelen, Jacob van 73
 Gialdroni, Teresa Maria 106
 Gianmarco, Marilena 92
 Giazotto, Remo 163
 Gioia, Gaetano 105
 Giordani, Giuseppe 30
 Giotti, Cosimo 30
 Giovanni, Pasquale De → De Giovanni, Pasquale
 Giuliani, Roberto 229
 Giulini, Carlo Maria 215
 Giuranna, Barbara 229
 Giurini, Carlo 107
 Gluck, Christoph Willibald 66, 88, 90, 96
 Gnecco, Francesco 38
 Gobbi, Tito 166
 Goethe, Johann Wolfgang von 134, 199, 203
 Goldbeck, Frederik 206
 Gossett, Philip 13, 117
 Gottwald, Clytus 26
 Govoni, Marcella 223
 Gozzi, Carlo 68
 Grassini, Giuseppina 14, 17
 Grempler, Martina 107
 Grimaldi, Nicolò Francesco Leonardo → Nicolini
 Gruber, Gernot 83
 Gruber, Gerold W. 12
 Guarneri, Antonio 222
 Guastalla, Claudio 221f., 224
 Guerrini, Guido 237, 240
 Guglielmi, Pietro Alessandro 48f., 74, 91
 Guillard, Nicolas-François 88
 Guttuso, Renato 163
- Hadlock**, Heather 13, 15f., 26
 Hall, Stuart 133f.
 Händel, Georg Friedrich 134f., 180
 Hannemann, Beate 67
 Harrison, Samuel 140f.
 Hartmann, Karl Amadeus 188
 Hasse, Johann Adolf 125
 Hauk, Franz 50, 69
 Haydn, Joseph 115, 134
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 240
 Henze-Döhring, Sabine 88f.
 Herr, Corinna 12, 39, 41
 Highfill, Philip H. 145
 Hindemith, Paul 181
 Hines, Robert Stephen 191
 Hinz, Berthold 215
 Hitler, Adolf 149, 168
 Hochstöger, Susanne 73
 Horkheimer, Max 181
 Horn-Monval, Madeleine 75
 Hunt, Leigh 139
 Hunt, Tamara L. 141

- Illiano**, Roberto 153f., 157, 159, 162, 170, 184
Imbault, Jean Jérôme 88
Inclondon, Charles 140f.
- Jacchia**, Jole 171f.
Jachino, Carlo 233, 251
Jacobi, Erwin R. 121f.
Jacobshagen, Arnold 51, 68, 83, 87–89, 91f., 96, 99
Jeremias, Hl. 245
Jesaja, Hl. 245
Joncus, Berta 134
- Kämper**, Dietrich 166, 190, 204, 233
Kant, Immanuel 240
Kaufman, Tom 23
Kelly, Michael 137, 140, 144
Kemble, Adelaide 144
Kemble, Charles 142
Ketterer, Robert C. 42, 91
Kolb, Katherine 25
König, Stefan 155, 157, 231
Korsmeier, Claudia 27
Kost, Katharina 15f., 19f., 29
Kühnel, Jürgen 83
Kunze, Stefan 70
Kurtág, György 156
- La Barbiera**, Baldassare 125
La Rosa Parodi, Armando 223
Lablache, Luigi 127, 129
Labroca, Mario 229, 249
Lacy, William 139f., 142–145
Lamacchia, Saverio 107, 117
Lamartine, Alphonse de 134
Lang, Robert 76
Langhans, Edward A. 145
Langlé, Honoré-François-Marie 125
Lanza, Andrea 150
Lanza, Gesualdo 136
Lattes, Dante 194
Le Sueur, Jean-François → Lesueur, Jean-François
Lefèvre, Domenico 29
Leibowitz, René 234–237, 242
Lemaire, Théophile 122
- Leo**, Leonardo 125
Leoncavallo, Ruggero 248
Leonesi, Luigi 121, 123f.
Lescat, Philippe 124
Lesueur, Jean-François 90
Levesque, Pierre 125
Ligeti, György 156
Lindner, Thomas 23, 47
Lippe, Marcus Chr. 23
Lippmann, Friedrich 17, 42–44, 47f., 53, 67, 88, 99
Liviabella, Lino 154
Livio, Tito (Titus Livius) 222
Lizzani, Carlo 159, 162
Lo Presti, Carlo 154
Logenmeister (Wiener Verleger) 73
Longo, Gisella 161
Lualdi, Adriano 156, 198, 229, 233, 237, 241–243, 247, 251
Luca, Giovanni Battista De → De Luca, Giovanni Battista
Lühning, Helga 48, 50, 79
Lumetti, Rossana Caira 42
Lupi, Roberto 241
Luzzi, Joseph 134
Luzzi, Mario 163
- Maderna**, Bruno 150, 232, 235, 238
Magnani, Luigi 237
Mahler, Gustav 182
Maier, Andrea 146
Maione, Paologiovanni 42, 54, 88
Maitan, Marco 54
Malanotte, Adelaide 13, 22, 26
Malipiero, Gian Francesco 150f., 154, 156, 188f., 195, 197f., 229, 231
Malipiero, Riccardo 231f., 238, 243–245, 249, 251
Malot, Hector 221
Mamy, Sylvie 124f.
Manacorda, Gastone 163
Mancini, Giovanni Battista (Giambattista) 27, 122
Manfroce, Nicola Antonio 54, 65f., 82, 87f., 90–93, 99–101
Mangoni, Luisa 163
Manno, Giuseppe 222

- Mantelli, Alberto 238
 Manto, Silvia 221
 Manzoni, Giacomo 244
 Mara, Gertrud 140, 145
 Maragliano Mori, Rachele 121
 Marcello, Benedetto 125
 Marchesi, Francesco 70
 Marchesi, Luigi 13, 20, 22, 26f.
 Marchesini, Maria 91
 Margola, Franco 151
 Maria Stuart, Königin von Schottland 189–191, 196, 203
 Mariani, Andrea 92
 Marica, Marco 67, 72
 Marinelli Roscioni, Carlo 90
 Marmontel, Jean-François 67, 96
 Marrè, Gaetano 38
 Marroni, Francesco 92
 Martirano, Salvatore 187, 200, 202
 Martorelli, Giulio Cesare 106, 115
 Marx, Hans Joachim 50
 Masi, Alessandro 162
 Massarani, Renzo 154
 Mastrigli, Leopoldo 124
 Mattei, Lorenzo 28–30, 32, 43, 92, 100
 Mattioli, Guglielmo 244
 Mayr, Giovanni Simone (Johann Simon) 12–14, 20–22, 24f., 30, 42, 46f., 50, 54f., 66–71, 73–76, 79f., 89f., 92, 98–100, 119f.
 Mayrhofer, Marina 88
 Mazzoni, Antonio Maria 125
 Mazzucato, Alberto 126
 McClymonds, Marita P. 29
 Mechelli, Paolo 79
 Meine, Sabine 234
 Meldini, Piero 161, 166
 Melucci, Mariagrazia 100
 Mengozzi, Bernardo 125, 128
 Mercantini, Alessandra 104
 Mercier, Louis Sébastien 68f., 72, 74f.
 Metastasio, Pietro 20, 30, 42, 50, 92, 136
 Meyer, Stephen 79
 Meyerbeer, Giacomo 13, 25
 Mezzasoma, Fernando 220f.
 Miceli, Sergio 29
 Michel, Pierre 189
 Michelangelo Buonarroti 204
 Micheluzzi, Carlo 221
 Micheluzzi, Tonino 221
 Micks, Gabriella 92
 Miggiani, Maria Giovanna 50, 69, 73
 Mila, Massimo 192, 194–196, 198–200, 204–207, 229, 235f., 238, 240, 242f., 248f.
 Milcent, Jean-Baptiste-Gabriel-Marie de 82f., 93, 101
 Milhaud, Darius 207, 210
 Minoja, Ambrogio 123
 Misch, Imke 166
 Misuraca, Pietro 179, 235
 Molè, Enrico 230
 Mondo, Lorenzo 239
 Moniot d'Arras 218
 Monsigny, Pierre-Alexandre 73f.
 Montale, Eugenio 163
 Montanelli, Indro 163
 Monte, Toti Dal → Dal Monte, Toti
 Montemorra Marvin, Roberta 91
 Monteverdi, Claudio 186, 195
 Monti, Vincenzo 67
 Mordaunt, Charles, 3. Earl of Peterborough 121, 136
 Morelli, Giovanni 29, 42, 73, 88, 177
 Moretti, Ferdinando 29
 Mori, Maria 127
 Mortari, Virgilio 151, 237
 Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 30, 47, 50, 67f., 70, 73, 88, 92, 106, 134, 137, 145, 186
 Mulè, Giuseppe 213, 229
 Müller, Ulrich 83
 Müller, Wenzel 26
 Muraro, Maria Teresa 67, 125
 Murat, Gioacchino 54, 66, 88
 Musatti, Cesare Luigi 185
 Mussolini, Benito 149, 152, 159–164, 213–215, 222, 228f.
- Nahon**, Marino 50
 Napoleon I. (Napoleon Bonaparte), französischer Kaiser 12, 20, 67, 88, 92, 120f., 235
 Nasolini, Sebastiano 15, 33, 38, 47, 50f.

- Nattiez, Jean-Jacques 178
 Neumann, Vaclav 242
 Nevilla Massaro, Maria 107
 Nicolini (eigentlich Niccolò Francesco Leonardo Grimaldi) 135
 Nicolini, Giuseppe 32, 35, 37f., 44–46, 53, 107
 Nicolodi, Fiamma 150, 154, 159, 162, 165, 169, 176, 179, 190, 202, 214, 222f.
 Nocciolini, Monica 50
 Noiray, Michel 121
 Noja, Duca di → Carafa, Giovanni
 Nono, Luigi 150f., 195
 Nourrit, Adolphe 27
 Novello, Clara 144
 Nozzari, Andrea 91
- Onnis, Mâlgari** 223
 Orlandi, Ferdinando 135
 Orlando, Francesco 183
- Pacchiarotti, Gaspare** 33
 Paduano, Guido 54, 88
 Paër, Ferdinando 32, 50, 53f., 67, 100
 Paganini, Niccolò 182f.
 Paisiello, Giovanni 30, 32, 66f., 70, 90–92, 100, 104f.
 Paladini Volterra, Angela 68
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 99
 Panagl, Oswald 83
 Pannain, Guido 179, 237, 241
 Panzieri, Lorenzo 107
 Papa, Emilio R. 163
 Papini, Giovanni 242
 Parente, Alfredo 237, 239–241
 Parker, Roger 117
 Pasquali, Giorgio 163
 Passadore, Francesco 41, 67
 Passerini, Giuseppe 137
 Pasta, Giuditta 13, 15, 26f., 144
 Paton, Mary Ann 139, 142
 Pavese, Cesare 163, 239
 Pavesi, Stefano 44, 67
 Pavolini, Alessandro 165
 Pavolini, Corrado 221
 Pedio, Alessia 161
 Pedrazzi, Prospero 114f.
- Pellizzi, Camillo 161
 Pelucchi, PierAngelo 50, 69, 73
 Pepoli, Alessandro 32
 Perelli, Domenico 32
 Peretti, Niccolò 137
 Peretti, Paolo 154
 Perez, Davide 125
 Perfetti, Francesco 161
 Pergolesi, Giovanni Battista 30
 Perrino, Marcello 123
 Pestelli, Giorgio 133, 178
 Peterborough, Earl of → Mordaunt, Charles
 Petersen, Peter 50
 Petrassi, Goffredo 150f., 153, 156f., 167–175, 187f., 191, 193, 195–197, 235, 244f., 249, 251
 Petrobelli, Pierluigi 85, 187
 Petrocchi 169
 Pfeiffer, Roland 17, 39, 46f., 104
 Philipp II., König von Spanien 203
 Pianigiani, Guglielmo 46
 Piccardi, Carlo 154, 166
 Piccinni, Niccolò 100
 Pierre, Constant 125
 Pietschmann, Klaus 67
 Pilkington, Michael 122
 Pinamonti, Paolo 182
 Pinatel, Joseph 75
 Pindemonte, Giovanni 42
 Pinelli, Giuliana 221
 Pinelli, Maria Cristina 239
 Piperno, Franco 90
 Pironti, Alberto 249
 Pirro, Nicola De → De Pirro, Nicola
 Pisaroni, Rosmunda Benedetta 130, 132
 Piticchio, Francesco 91
 Pizzetti, Ildebrando 151, 154, 156, 229, 232f., 236, 238f., 242f., 247, 251
 Pizzini, Carlo Alberto 229
 Podda, Giuseppe 220f.
 Polacco, Bruno 172
 Pompilio, Angelo 29, 124
 Ponte, Lorenzo Da → Da Ponte, Lorenzo
 Porpora, Nicola 125
 Porrino, Ennio 151, 154, 157, 213–230
 Portugal, Marcos António (Marco Portogallo) 17, 88

- Poulenc, Francis 204f., 209–212
 Powers, Harold S. 117
 Pozzi, Raffaele 178, 181
 Presti, Carlo Lo → Lo Presti, Carlo
 Previtali, Fernando 196
 Principe, Quirino 182
 Profio, Alessandro Di → Di Profio, Alessandro
 Prunetti, Michelangelo 107
 Puccini, Giacomo 151, 227, 233, 236, 239
 Pugliese, Annunziato 106
- Quaquero**, Myriam 154, 157, 213
 Quaranta, Anna 178f.
 Quasimodo, Salvatore 155, 163, 216
 Queensberry, Duke of → Douglas, William
- Radicchi**, Patrizia 46
 Rauzzini, Matteo 137
 Rauzzini, Venanzio 136f., 140, 142
 Ravasio, Piera 89
 Redi, Riccardo 159
 Reimann, Aribert 156
 Respighi, Ottorino 154, 213, 221
 Respighi Olivieri Sangiacomo, Elsa 222
 Restagno, Enzo 195, 244
 Restani, Donatella 29, 124
 Reynolds, Joshua 142
 Ricci, Francesco Benedetto 89
 Rice, John A. 42f.
 Ridgeway, James 137
 Rinaldi, Mario 107, 115, 214, 237, 240, 249, 251
 Rizzi, Vincenzo 73
 Robertis, Francesco De → De Robertis, Francesco
 Robertson, Henry 139
 Robin, Colette 182
 Robinson, Michael F. 74
 Robinson, Paul 79
 Robuschi, Ferdinando 38
 Rocca, Lodovico 229
 Roccagliati, Alessandro 89, 117
 Roderick, Peter 153, 156, 232f., 237, 240–242, 244
 Rodolphe, Jean Joseph 125
 Rognoni, Luigi 179, 190, 196, 235
 Romagnoli, Angela 99
- Romani, Felice 22, 38, 66, 89, 99, 117
 Roncaglia, Gino 241
 Ronzi De Begnis, Giuseppina 142
 Rosa Parodi, Armando La → La Rosa
 Parodi, Armando
 Rosselli, John 11, 133, 136
 Rossellini, Renzo 157, 229
 Rossetti, Gabriele 92
 Rossi, Franco 41, 67–69, 73
 Rossi, Gaetano 21, 69, 73, 75f., 79f., 93
 Rossini, Gioachino 12–14, 22–25, 27, 39, 43f., 53, 55, 70, 78, 92, 101, 104, 107f., 115, 117–120, 125, 129f., 132, 144, 186
 Rossini, Paolo A. 42, 89
 Rota, Nino 151
 Ruggieri, Marcello 229
 Ruhnke, Martin 51
 Rusconi, Angelo 92
 Rushton, Julian 145
 Russo, Francesco Paolo 92, 100, 105
 Russo, Paolo 54f., 66f., 82, 89, 93, 96, 99f.
 Rutherford, Susan 133
- Sacchini**, Antonio 87
 Sachs, Harvey 160, 167
 Sadie, Stanley 121, 249
 Saffo → Sappho
 Sala, Emilio 67f.
 Sala, Luca 153, 157, 184, 187f.
 Sala, Massimiliano 154, 157, 159, 170
 Salfi, Francesco Saverio 29, 38
 Salieri, Antonio 38, 66f., 88
 Salvetti, Guido 14, 42, 100, 150–155, 177, 229, 238, 247
 Santangelo, Giovanni Saverio 68
 Santi, Piero 180, 185
 Santis, Mila De → De Santis, Mila
 Sapiro, Luigi 138
 Sappho 30, 216
 Sarti, Giuseppe 47, 100
 Sartori, Claudio 70, 121, 246
 Sassu, Pietro 228
 Saurin, Bernard Joseph 68
 Savioni, Pietro 69
 Scalfaro, Anna 155
 Scarlatti, Alessandro 125

- Scarlatti, Domenico 180f., 183, 185
 Scherchen, Hermann 173
 Scherliess, Volker 152
 Schiedermair, Ludwig 73, 89
 Schloezer, Boris de 242
 Schmidt, Giovanni 82–87, 91, 100
 Schneider, Herbert 67f.
 Schönberg, Arnold 152, 189f., 195,
 234–237, 241, 246
 Schönberger-Marconi, Marianne 26
 Sedaine, Michel-Jean 74
 Sedia, Enrico Delle → Delle Sedie, Enrico
 Seedorf, Thomas 13, 39
 Selvaggi, Rito 229
 Senesino (eigentlich Francesco Bernardi)
 135
 Senici, Emanuele 88
 Serafin, Tullio 166
 Sertor, Gaetano 28, 30, 32f., 38
 Sesini, Ugo 230
 Sessi, Marianna 88, 104, 114–116
 Seta, Fabrizio Della → Della Seta, Fabrizio
 Severini, Tiziano 20
 Sforza Cesarini, Francesco 107, 115
 Shakespeare, William 18, 222
 Shelley, Percy Bysshe 134
 Siciliani, Francesco 229
 Simonide di Ceo (Simonides von Keos)
 216f.
 Sità, Maria Grazia 155, 238, 240, 247
 Sografi, Antonio Simeone 16–18, 28, 33,
 35, 37f., 88
 Solmi, Renato 181
 Sorrento, Anna 46
 Spada, Filippo 115
 Spalla, Erminio 221
 Spechtler, Viktor 83
 Spohr, Louis 106
 Spontini, Gaspare 87, 92
 Stael, Anne Louise Germaine de (»Madame
 de Staël«) 134
 Stalin, Josef 149
 Starke, Susanne 181
 Steffan, Carlida 119
 Steffani, Agostino 125
 Stendhal (eigentlich Marie-Henri Beyle)
 14, 18, 26f., 104
- Stenzl, Jürg 151
 Stephanie, Gottlieb 73–75
 Stephens, Catherine 139
 Stockhausen, Karlheinz 200
 Storace, Anna Selina (Nancy) 136f., 144f.
 Storace, Stephen 136f.
 Strauss, Richard 236, 248
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič 181, 236, 239
 Surian, Elvio 29, 42, 66, 88
- Tacchinardi**, Nicola 44, 46
- Tarchi, Angelo 38, 66, 74, 91, 134
 Taruskin, Richard 149f., 152
 Tedeschi, Rubens 215
 Tenducci, Giusto Ferdinando 136
 Tesi-Tramontini, Vittoria 27
 Thieben, Carletto 173
 Toft, Robert 140
 Togliatti, Palmiro 230
 Togni, Camillo 232, 251
 Toni, Alceo 195, 229
 Torrefranca, Fausto 237, 239
 Toscani, Claudio 21, 55, 100
 Toscanini, Arturo 229
 Toscano, Tobia R. 54, 88–90, 93
 Tosi, Luigi 221
 Tosi, Pier Francesco 27, 41, 121–123, 136
 Toumanova, Tamara 248f.
 Tritto, Giacomo 92, 104f.
 Truchet, Jacques 69
 Trudu, Antonio 180
 Turchi, Guido 151, 182f., 232
- Umberto II.**, König von Italien 228
- Unfer Lukoschik, Rita 68
 Ungaretti, Giuseppe 163
 Uras, Lara Sonja 154
- Vaccai**, Nicola 13
- Valenti, Osvaldo 221
 Valsovani Spada, Luisa (Luigia) 104, 114f.
 Van, Gilles de 85, 87, 96
 Vander, Fabio 161
 Vaughan, Thomas 140
 Vecchi, Cesare Maria De → De Vecchi,
 Cesare Maria
 Velluti, Domenico 44

- Velluti, Giovanni Battista 13, 15, 22, 25f.
Verdi, Giuseppe 117f., 163, 232
Veretti, Antonio 229, 233f., 237, 243–251
Verti, Roberto 29, 73
Viganoni, Giuseppe 47
Vinti, Claudio 68
Visco, Sabato 163
Vitet, Ludovic 132
Vittorini, Elio 238
Vittorio Emanuele III, König von Italien 213
Vivaldi, Antonio 185, 240
Vivarelli, Liberio 123f.
Vlad, Roman 179f., 192, 203, 246
Vogel, Wladimir 190, 232, 243
Voltaire (eigentlich François Marie Arouet) 34, 54
- Wagner**, Renata 188
Wagner, Richard 39
Waquet, Françoise 69
Waterhouse, John C.G. 154
Webern, Anton 195, 234, 236f.
Weiss, Piero 33
Weissmann, John S. 249, 251
Werr, Sebastian 18
West, Shearer 133
- Whelan, Kevin 142
Wichmann, Kurt 122
Wiele, Mignon 18
Wild, Nicole 67
Willi, Andrea 68
Winkler, Iris 50, 69
Witzenmann, Wolfgang 88
- Young**, Cecilia 135
- Zàccaro**, Gianfranco 244
Zacharias, Hl. 245
Zafred, Mario 151, 156, 242
Zagarrio, Vito 163
Zanetti, Emilia 53
Zanetti, Roberto 151, 156, 235f., 242, 244
Zappalà, Pietro 99
Zareschi, Elena 221
Zavattini, Cesare 163
Zeno, Apostolo 120
Ziino, Agostino 43, 54, 67, 88, 106
Zingarelli, Nicola Antonio 12–17, 20–22, 25, 27, 29f., 38, 41–43, 93, 100, 104–107, 110f., 115f., 119f.
Zoppelli, Luca 67
Zweig, Stefan 189

Die Highlights der Opernliteratur – vorgestellt in der Reihe

OPERNFÜHRER KOMPAKT

»Die Lektüre dieser Opernführer ist kurzweilig: Sie ist unterhaltsam, aber nie flapsig, und erfüllt zugleich alle wichtigen Qualitätskriterien. Eine Seltenheit in diesem Buch-Segment und von daher umso wertvoller.« (WDR)



Robert Maschka
Beethoven
Fidelio



Malte Krasting
Mozart
Così fan tutte



Clemens Prokop
Mozart
Don Giovanni



Olaf Matthias Roth
Puccini
La Bohème



Michael Horst
Puccini
Tosca



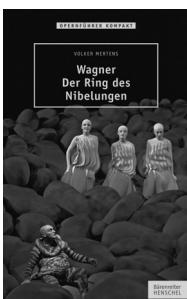
Detlef Giese
Verdi
Aida



Silke Leopold
Verdi
La Traviata



Daniel
Brandenburg
Verdi · Rigoletto



Volker Mertens
Wagner · Der Ring des Nibelungen



Robert Maschka
Wagner
Tristan und Isolde

Jeweils:

13,5 x 21,5 cm.
136 bzw. 216 Seiten
mit ca. 25, teils
farbigen Abb. und
Notenbeispielen;
kartoniert

Bärenreiter
HENSCHEL

Ausführliche Informationen: www.baerenreiter.com · www.henschel-verlag.de

Schreibers Opernkosmos



Ulrich Schreiber

Opernführer für Fortgeschrittene

Die Geschichte des Musiktheaters

Eine faszinierende Kombination aus Werkinterpretationen und allgemeiner Geschichte.

Ulrich Schreiber erzählt, wie aus der höfischen Kunstform für eine kleine Kaste über vier Jahrhunderte hinweg ein alle Kontinente und Gesellschaftsschichten umfassendes Medium wird, das sich immer größerer Beliebtheit erfreut.

**Band 1: Von den Anfängen
bis zur Französischen Revolution**

Band 2: Das 19. Jahrhundert

Band 3/I: Das 20. Jahrhundert I
Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus

Band 3/II: Das 20. Jahrhundert II
Deutsche und italienische Oper
nach 1945 – Frankreich –
Großbritannien

Band 3/III: Das 20. Jahrhundert III
Ost- und Nordeuropa – Nebenstränge
und interkontinentale Verbreitung

Taschenbuchausgabe in 5 Bänden
(2./2013). 3.738 Seiten; kartoniert
ISBN 978-3-7618-1960-9



Bärenreiter
www.baerenreiter.com