

FRANCESCO CESARI

LE FRONTIERE DELL'ITALIA
NELLE CRONACHE MUSICALI DELLA
«GAZZETTA PRIVILEGIATA DI VENEZIA»

ABSTRACT

L'articolo mira a inquadrare il concetto di "italianità in musica" attraverso le cronache pubblicate nella stampa veneziana del decennio 1816-1825. I recensori evidenziano le peculiarità della musica italiana contemporanea comparandola da un lato con quella austro-tedesca e dall'altro con quella italiana della fine del XVIII secolo; in particolare con i lavori dei maestri della scuola napoletana, eletti a canone estetico. Accade così che la musica d'oltralpe e quella di Rossini siano censurate per il medesimo vizio di discostarsi da quel modello aureo. Ma in cosa consisterebbe allora l'"italianità in musica" agli occhi dei critici veneziani? Non nelle sue forme, di cui non si fa quasi mai menzione, bensì nelle prerogative dell'idioma italiano, alle quali i recensori riconducono pregi, caratteristiche e fortune della musica italiana.

PAROLE CHIAVE Cronaca musicale, Italianità, Venezia, Rossini, Opera

SUMMARY

The article aims to frame the concept of "Italianness in music" through the chronicles published in the Venetian press of the decade 1816-1825. The reviewers highlight the peculiarities of contemporary Italian music by comparing it, on the one hand, with the Austro-German one and, on the other, with the Italian one from late 18th century; in particular, with the works of the masters of the Neapolitan school, elected as an aesthetic canon. It thus happens that foreign and Rossini's music are blamed for the same vice of deviating from that golden model. But then, in the eyes of Venetian critics, what does "Italianness in music" consist of? Not in its forms, of which there is hardly any mention, but in the qualities of the Italian language, to which the reviewers connect the merits, characteristics and fortunes of Italian music.

KEYWORDS Musical chronicle, Italianness, Venice, Rossini, Opera



Uno dei parametri attraverso i quali misurare la funzionalità di ArtMus è dato dalla sua capacità di restituire agli studiosi gli articoli utili ai diversi tipi di indagine musicologica. Il tema dell'Italianità non è tra i più facili a gestirsi e può anzi considerarsi una sorta di sfida al database, in quanto obbliga ad attingere al suo pozzo più oscuro: quello relativo alle parole-chiave.

Abbiamo circoscritto la ricerca al più importante foglio veneziano dell'epoca, la «Gazzetta privilegiata di Venezia», nel suo primo decennio di vita (1816-1825), e al coevo «Nuovo osservatore veneziano» (fondato nel 1817), individuando le parole-chiave nelle quali è inglobata la parola Italia: 'italianità', 'scuola italiana', 'stile italiano', 'musica italiana', 'opera italiana', 'opera italiana all'estero'; aggiungendovi infine – a titolo di confronto – 'opera francese' e 'opera tedesca'. Ciascuna di queste parole-chiave ha fornito risultati utili. Successivamente, considerando che la compilazione del campo «parola-chiave» comporta un margine di aleatorietà e discrezionalità, si è operato uno spoglio più scorrevole di tutti gli articoli di cronaca e critica musicale pubblicati in quel decennio, ricercati questa volta in base alla «classificazione» ('cronaca musicale con critica', 'critica musicale'). Questi due percorsi complementari hanno consentito di estrarre una quarantina di articoli più o meno rilevanti al fine della nostra ricerca.

La tipologia degli articoli è variabile. In prevalenza si tratta di testi scritti dai compilatori del giornale, relativi a eventi veneziani, quasi sempre spettacoli d'opera. A questi si aggiunge un numero contenuto di «articoli comunicati» – secondo la terminologia giornalistica del tempo – frutto della penna di qualche lettore ferrato in materia che, per l'appunto, comunicava al giornale le recensioni di spettacoli allestiti fuori Venezia. Infine, il censimento ha fatto emergere un numero rilevante di articoli importati da altri giornali, più spesso stranieri che italiani, che abbiamo preso in considerazione alla stregua degli altri in base al principio che, nella stampa dell'epoca, la rilevanza culturale della divulgazione di un testo tratto da un altro foglio è equiparabile a quella del contenuto di un articolo originale. Se esisteva la figura del compilatore è proprio perché questi giornali di due secoli fa erano quasi interamente 'compilati', consistevano cioè prevalentemente in sunti, trascrizioni e traduzioni di notizie e commenti tratti da altri giornali. Le numerose cronache teatrali da Venezia, scritte espressamente per il giornale, costituiscono anzi la più vistosa eccezione a tale regola e in quanto tali rappresentano documenti di estremo interesse anche sul versante della storia del giornalismo *tout court*.

Pur nella consapevolezza che un'estensione dell'indagine verso altri territori d'Italia e d'Europa ne avrebbe ampliato il respiro storiografico, abbiamo mantenuto lo spoglio e il censimento entro i confini veneziani. Proprio la limitazione spaziale garantisce quell'omogeneità culturale che sarebbe venuta meno in una ricerca condotta a campione. Oltre che lo studio nel suo complesso, gli stessi riferimenti ad articoli importati da periodici d'oltralpe o d'altre zone d'Italia vanno dunque letti in prospettiva locale, in funzione cioè di quel che il lettore veneziano appassionato di musica poteva sapere, per mezzo della stampa quotidiana del suo territorio, su quanto stava accadendo oltre confine.

La musica d'oltralpe in Venezia

Entrando nel merito del tema prescelto, poiché per tracciare una linea di frontiera è necessario avere un'idea di quel che vi si trova al di là, occorre considerare anzitutto quali opere musicali non italiane giunsero in quegli anni agli orecchi della classe colta veneziana, quella che leggeva il giornale. Se guardiamo ai repertori teatrali, durante quel decennio non se ne udì una nota: nessun titolo tedesco o francese approdò in laguna, mentre troviamo una manciata di opere italiane scritte da compositori stranieri, le più rilevanti delle quali sono senz'altro quelle di Giacomo Meyerbeer, di cui parleremo più avanti.¹

Ne consegue che le cronache teatrali erano indirizzate a lettori che ben difficilmente avevano avuto un'esperienza diretta di tradizioni operistiche altre rispetto a quella italiana, e che quindi, fatte salve le eccezioni individuali, conoscevano solo le forme e gli stili dell'opera italiana.

Un quadro diverso si delinea sul fronte secondario della musica non operistica. Gli eventi che segnano il momento di maggiore apertura verso l'Europa sono i concerti organizzati tra il 1816 e il 1818 dal nobile veneziano Andrea Erizzo (Venezia, 19 gennaio 1759 – Vicenza, 26 agosto 1819) dapprima a Palazzo Ziani, sua dimora privata a San Zulian, poi al Teatro La Fenice e al Teatro di San Benedetto. Durante questi concerti, che la Gazzetta descrive con straniata ammirazione, come di fronte a paesaggi sonori sconosciuti, si eseguono soprattutto composizioni di Haydn, tra cui spiccano – replicati più volte – gli oratori *La creazione* e *Le stagioni*.²

Un evento musicale nella nostra prospettiva unico e straordinario, una primizia che per altro il giornale liquida alla svelta, è quello del 26 gennaio 1816,

¹ Escludendo i lavori di Mayr, ormai considerato italiano, l'elenco completo include *Romilda e Costanza* di Meyerbeer (San Benedetto, 8 ottobre 1817), *Emma di Resburgo* di Meyerbeer (San Benedetto, 26 giugno 1819 e 11 marzo 1820), *Costantino* di Hartmann Stuntz (La Fenice, 8 febbraio 1820), *La capricciosa corretta* di Martín y Soler (San Samuele, marzo 1820), *Margherita d'Anjou* di Meyerbeer (San Luca 4 maggio 1822), *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer (Fenice 7 marzo 1824).

² Sulla figura di Andrea Erizzo e sui concerti da lui organizzati in Venezia si vedano RAVA, *Haydn a Venezia*, e soprattutto l'ampio e dettagliato contributo di GIRARDI, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi* (in part. pp. 182-199). Sul tema più generale della fortuna degli oratori di Haydn in Italia v. RICCIARDI, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*. Il primo dei concerti veneziani ebbe luogo a Palazzo Ziani il 25 marzo 1816, quando si presentò in prima veneziana *La creazione* nella traduzione italiana di Giuseppe Carpani. Seguirono sei repliche, a conferma del buon successo dell'iniziativa. Fatta quindi realizzare da Angelo d'Antoni una nuova traduzione de *Le stagioni*, Erizzo le fece eseguire a Palazzo Ziani nel carnevale del 1817, quando ripropose anche *La creazione*. *Le sette ultime parole di Cristo sulla croce* furono presentate nella stessa sede in primavera, mentre nell'estate Erizzo fece eseguire gli oratori di Haydn nella sua villa di Pontelongo, vicino a Padova. Il 18 febbraio 1818, sempre a spese del nobiluomo veneziano, *La creazione* fu eseguita alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice. Il massimo teatro veneziano avrebbe dovuto ospitare altri tre concerti haydniani, tutti di beneficenza e organizzati da Erizzo, ma gli eventi furono trasferiti nel Teatro di San Benedetto, allora gestito dall'impresario Giovanni Gallo. Questi ultimi concerti ebbero luogo il 27 febbraio (*Le stagioni*), il 15 marzo (*Stabat Mater* di Haydn) e il 22 marzo, domenica di Pasqua (*Messiah* di Händel riorchestrato da Mozart, *Sinfonia degli addii*).

quando «nelle sale» del Teatro La Fenice, tutt'altro che affollate, viene eseguita una «sinfonia» di Beethoven (che Guglielmina Verardo Tieri ha identificato con la Seconda³) inserita – si badi – come pezzo di contorno dell'accademia del clarinetista Heinrich Joseph Baermann, cui è dedicata gran parte della cronaca:

Il Sig. *Enrico Baermann*, primo Clarinetto di S. M. il Re di Baviera, fece conoscere nella sera di Venerdì 26 corr. a questo colto pubblico la rara sua abilità, e sorprendente maestria nell'esecuzione del suo musicale stromento. Nelle sale del gran Teatro la *Fenice* diede egli in quella sera un gran concerto di musica vocale ed istromentale, che servì di nobile e gratissimo trattenimento ad una scielta società, che poteva nondimeno essere più numerosa. Il talento del Sig. *Baermann* è conosciuto abbastanza per fama, dove non è per anco conosciuto per prova, e non ha quindi bisogno dei nostri elogi; siccome però qualunque essere anche possa la sua fama, questa deve essere superata necessariamente dal fatto, così dispensarci noi non possiamo di prestare omaggio alla verità ed al suo bel genio, assicurando chiunque non ebbe la fortuna di sentirlo, ch'egli nell'esercizio della sua professione è pervenuto a quell'ultimo apice di perfezione, dal quale volendosi allontanare, tanto per retrocedere quanto per avanzare, non si può fare che un passo falso: diremo dunque ch'egli è arrivato al vero ed unico *non plus ultra* dell'arte sua. Tutto il pubblico riconobbe questa incontrastabile verità, e la manifestò chiaramente e con le espressioni, e con gli applausi vivissimi, i quali furono in parte accordati anche agli altri accessori dell'accademia meritevoli pure di non volgar lode, essendo essa composta da tutti i più scielti professori di musica tutt'ora esistenti in questa nostra città. Basta indicare come direttore d'orchestra il Sig. *Camerra*, per violoncello il Sig. *Bertoja*, per primo contrabasso il Signor *Forlino padre*, che senza andare più oltre, s'avvede ognuno con quanta esattezza e spirito musicale doveva essere eseguita una quanto difficile altrettanto superba gran sinfonia del maestro *Beethoven*. Questo magnifico pezzo di musica, composto sullo stile delle grandi sinfonie d'accademia di Haydn, non poteva essere meglio eseguito; poteva però essere meglio gustato, ove il gusto generale meno delicato del nostro preferisce alla dolce melodia d'un ritmo facile e blando, il robusto ed energico scrivere dei compositori oltremontani. Se il gusto universale però non trovò tutto il suo pascolo nella sinfonia di *Beethoven*, lo trovò bensì la ragione degli intelligenti, di cui abbonda questo paese. Tutti i pezzi istromentali variati erano ed alternati di varj pezzi vocali, eseguiti dai tre primi cantanti della Fenice.⁴

Tra il 1816 e il 1818 il nome di Beethoven compare nella Gazzetta altre quattro volte, ma sempre di sfuggita e in un solo caso in concomitanza di un evento musicale in terra italiana: l'accademia del 2 ottobre del 1816 organizzata dalla Società del casino di Milano e aperta «con una sinfonia di Beethoven».⁵

Nell'ottobre del 1817, non la «Gazzetta privilegiata di Venezia», bensì la testata concorrente, «Il nuovo osservatore veneziano», informa inoltre dell'attività concertistica organizzata in Venezia da Francesco de Contin, già

³ AGOSTINI – RATTALINO, *Beethoven nel Veneto nell'Ottocento*, p. 479.

⁴ s.a., *Varietà*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 28, 29 gennaio 1816, p. 4.

⁵ s.a., *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, n. 234, p. 4. L'articolo è tratto da s.a., *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta di Milano», n. 277, 3 ottobre 1816, p. 1.

Hofsekretär a Vienna: un vero e proprio ciclo dedicato alla musica strumentale tedesca. La notizia proviene appunto da Vienna:

Se la fama più che ogni altra cosa è di sprone alle sublimi azioni, ed ai progressi nelle arti belle, non sarà privo di utile risultanza l'inserir quivi un'estratto [*sic*] della gazzetta musicale di Vienna sopra lo stato della musica in questa città. Ecco com'essa si esprime.

«Il prima d'ora rinomato sig de Contin, che attualmente si ritrova in Vienna in qualità di segretario aulico, seppe mantenere nel corso del passato inverno in una sempre crescente attività l'unione da lui organizzata sotto il titolo di società istrumentale. Essa si radunava nelle sere di ciascun venerdì, ed eseguiva le più belle e più difficili sinfonie di Krommer, Haydn, Mozart e Bethoven [*sic*]. Li sigg. Contin e Bussolin si avvicendavano fra di loro la direzione dell'orchestra, e si fecero sentire in varj concerti con molto applauso. Spohr, e Jansen nel loro soggiorno in Venezia sentirono con piacere e meraviglia ad eseguire da questa società a prima vista le loro proprie composizioni».⁶

Il silenzio assoluto che la Gazzetta riserva a questo secondo filone di concerti è assai eloquente. Appare evidente che le esecuzioni di musica strumentale di area germanica rappresentano eventi sporadici, destinati a una élite, la cui risonanza culturale non raggiunge il lettore medio del giornale e – a giudicare dagli articoli – neppure il critico e musicografo locale.

Per offrire al lettore qualche raffronto tra quanto accade dentro e fuori dai confini dell'Italia, la «Gazzetta privilegiata di Venezia» batte però altre vie. Tradotte e citate per esteso, le recensioni di opere italiane pubblicate in giornali stranieri sono spesso commentate – non di rado con spirito polemico – dai compilatori del foglio. Accade poi – e ne parleremo diffusamente – che tra il 1823 e il 1824 un collaboratore della Gazzetta (G. D.) soggiorni a Vienna, da dove invia una serie di articoli dedicati agli spettacoli a cui assiste, e in particolare alle rappresentazioni del *Freischütz* e dell'*Euryanthe* di Weber.

La bandiera

Nell'approccio al concetto di 'italianità' si dà un primo livello critico, superficiale e immancabile, che coincide con lo sventolio della bandiera, con il bisogno di rincuorare il lettore ripetendogli che la nostra musica è sempre e comunque la migliore. Il numero degli articoli che contengono simili passaggi di baldanzosa partigianeria è molto elevato. Ai fini della nostra indagine non vale la pena di soffermarsi su questo aspetto, basterà citare un paio di stralci, particolarmente sapidi, a puro titolo d'esempio.

La recensione della *Gazza ladra* al Teatro Zustinian in San Moisè pubblicata il 31 dicembre 1817 si apre con un lungo ragionamento su chi possieda il primato nella musica, con tanto di riassunto delle puntate precedenti. È un lungo racconto

⁶ s.a., *Notizie Teatrali. Venezia*, «Nuovo osservatore veneziano», n. 119, 4 ottobre 1817, p. 4. L'articolo prosegue descrivendo i concerti hadnyani organizzati da Andrea Erizzo.

che ha realmente il tono di una cronaca sportiva. Si ha la sensazione che a un certo punto l'estensore esageri a bella posta nel sottolineare la superiorità degli stranieri per rendere più esaltante la rimonta finale, operata proprio in quegli anni dal fuoriclasse Rossini. E a questo punto entra in gioco, in una sorta di campanilismo al cubo, anche una punta di orgoglio veneziano nel ricordare come quelli che il giornalista chiama i «primi vagiti armonici» del maestro di Pesaro si erano fatti udire qui in Venezia:

Tutte le nazioni del mondo amano, ed hanno sempre amato la musica, e dacché questa melodiosa espressione di ogni passione umana assoggettata venne a certe determinate regole, e classificata fra le arti belle, popolo non v'è quasi veruno, per poco che sia ingentilito, fra cui non si trovi chi eserciti quest'amabilissima professione. Prima però a scuotere la rozzezza dei bassi tempi, come d'ogn'altro studio e sapere eccelsa restauratrice, prima così anche emerse l'Italia nostra a dettare le vere precise leggi dell'armonia, e continuò per alcuni secoli a conservare la musicale sua superiorità, finché gradatamente avanzandosi sulle di lei tracce verso la civilizzazione anche le altre limitrofe sue contrade, s'immaginarono d'emularla, e giunsero perfino in questi ultimi tempi alla strana determinazione di contrastarle questo per tante età gloriosamente sostenuto legittimo suo dominio. Ai *Fuchs*, ai *Sassoni*, agli *Haendel*, invano un *Porpora*, un *Leo*, un *Durante*, un *Jomeli*; ai *Gluck*, ai *Gassmann*, ai *Naumann*, invano oppose la nostra gran madre un *Sacchini*, un *Pergolesi*, un *Piccini*, che risorgendo essi con gli *Haydn*, e con i *Mozart*, di trionfar s'avvisarono dei *Cimarosa*, dei *Guglielmi*, dei *Paesiello*. Né meno ritenuta della Germania ha voluto nelle sue pretese manifestarsi la Francia, quando dopo di aver glorificato la memoria de' suoi *Rameewe*, e de' suoi *Lully*, sviluppar seppe in questi ultimi tempi una folla di giovani atleti, che sotto i vessilli dei *D'Alayrac*, e dei *Gretry* si accinsero ad affrontare tutti gli ostacoli dell'anti-armonica loro favella per tentar di strapparci le musicali nostre corone; e tanto più animoso si fece il plausibile loro ardimento, quando spenti scorgendo i tre ultimi testé citati nostri cigni, impossibile per noi supposero un'equivalente sostituzione. Tutto ciò che produsse d'allora in poi l'italico suolo di più distinto in quest'arte, non pervenne a destare in essi ombra veruna di gelosia, e nel mentre che naturalizzati ai loro climi reputavano un *Cherubini*, uno *Spontini*, e nel mentre che un *Portogallo*, un *Trento*, un *Puccita* ripetute prove davano all'estero della povertà loro, godevano essi di sentire fra noi celebrato un *Mayr*, di veder correre a Milano un *Weigl*, un *Winter*. Scosso però da questa troppo sollecita altrui lusinga di superarci, reprimerla seppe il patrio nostro genio con un solo suo cenno, e concentrando in un'anima sola la quinta-essenza eterea di tutte le melodie, decretò che prima fosse la bella avventurata Vinegia ad accogliere i vagiti armonici del Pesarese ROSSINI. Non deboli non incerti, ma sicuri ma giganteschi furono i primi passi, che avanzò questo mostro nella sua onorata carriera, e sì rapidi e sì meravigliosi fino dal suo primo slancio furono i suoi progressi, che attinto avendo ora appena il quinto suo lustro, tanti quasi vanta trionfi, quanti anni conta di vita. Non manca è vero anche fra noi chi d'ammirarlo si sdegna, chi avidamente industrioso va in esso mendicando i difetti; ma frattanto quante da Palermo a Torino fra noi si annoverano città piccole e grandi, tutte sentono, e tutte sentir vogliono *la musica di Rossini*, ed impresario non v'ha per zotico

per inesperto che sia, il quale nel prendere in condotta un teatro musicale qualunque, non fondi la prima anzi l'unica sua risorsa *nella musica di Rossini*.⁷

A suffragio della tesi del primato della musica italiana, sono poi interessanti alcune citazioni *pro domo nostra* che la gazzetta trae dai fogli stranieri. Sia quando il 6 aprile 1818 entra in polemica con il «Journal des Débats» che quattro giorni prima aveva attaccato il teatro musicale in Italia e in particolare i libretti delle opere italiane («gli scarabocchj di qualche miserabile poetaastro»);⁸ sia quando viceversa, il 5 aprile 1822, riporta per esteso un panegirico di Rossini pubblicato in un non meglio precisato giornale parigino. Ecco un passaggio di quest'ultimo articolo, quello in cui viene raccontata la conquista – nell'accezione militare del termine – di alcuni centri nevralgici del territorio austriaco e tedesco già legati al nome di quei grandi compositori locali che, per l'appunto, il nostro Rossini avrebbe audacemente scalzato nel favore del pubblico:

Le contadine delle rive dell'Inn hanno dimenticato la *Tirolese*, e più non cantano che l'aria *di tanti palpiti*. Stutgarda, Darmstadt, i due Francoforti, Salzburgo ove nacque Mozart, e dove riposano le ceneri di Haydn, Monaco che va superba delle composizioni di Winter, più non amano che i canti del cigno di Pesaro. Vienna stessa, ove Mozart regnava sovrano, si sottopone senza sforzo all'ascendente dell'incantatore italiano. Ci scrivono da quella capitale, che i canti di Rossini sono penetrati in tutti i teatri, ne' balli, ne' concerti; tutti i reggimenti hanno adottato le marce di questo celebre compositore. I suoi brillanti accordi elettrizzano i granatieri ungheresi. Rossini, senza saperlo, è divenuto il Tirteo dell'Austria.⁹

L'estetica

Ad un secondo livello, di maggiore consapevolezza critica, si collocano quegli articoli che tentano di chiarire quali prerogative estetiche distinguano la musica italiana da quella forestiera. Una contrapposizione che ricorre con frequenza è quella tra musica *bella* (l'italiana) e *dotta* (l'altra). Così, il 28 dicembre 1816, a proposito di *Tancredi* a Vienna, si legge che

L'Opera qui (Italiana) rinforzata dal Tachinardi ha fatto furore alla seconda recita in cui si diede il *Tancredi* del Rossini. La musica e i cantanti piacquero moltissimo. La Nazione Tedesca ha mostrato che per quanto stimi la musica dotta sa anche valutare più d'ogn'altra la musica bella, ed essere falso che preferisca lo stromentale, in cui essa primeggia, al vocale che la Natura assegnò agli Italiani.¹⁰

⁷ s.a., *La Gazzetta Ladra di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 295, 31 dicembre 1817, p. 3.

⁸ s.a., *Teatri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 74, 6 aprile 1818, pp. 3-4.

⁹ s.a., *Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 78, 5 aprile 1822, pp. 1-3: 1-2.

¹⁰ s.a., s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 300, 28 dicembre 1816, p. 2.

Da questa contrapposizione ne discende direttamente un'altra tra musica secondo *natura* e musica *artificiale* e «difficile». Così, il 28 giugno 1819, a proposito di *Emma di Resburgo*, andata in scena due giorni prima al Teatro di San Benedetto, il recensore auspica fiducioso che in un futuro il pur bravo Meyerbeer «saprà purificare la sua bella musica, quando giungerà a convincersi, che l'arte dev'essere la scorta e non la tiranna della natura».¹¹ Concetto quest'ultimo su cui egli batte due volte nello stesso articolo e che, declinato in modo più sottile, ritorna nella cronaca pubblicata l'anno seguente quando l'opera torna sulle scene dello stesso teatro. In questa seconda recensione Meyerbeer è accusato di accatastare troppe idee una sull'altra senza lasciarle gustare fino in fondo e, in definitiva, senza rispettare la distesa armoniosità del bello, per seguire invece quel gusto tipicamente gotico che punta sull'accumulo dei dettagli e lascia l'immaginazione senza briglie.

Vale la pena di riportare quasi per esteso la parte dell'articolo dedicata al compositore in quanto tutta incentrata sulla questione nazionale:

Dedicati, com'era giusto, alla patria i primi risultati dei proprj studj, ed avanzandosi in essi fino al segno di stabilire nella sua illustre Germania una ben compra e bene consolidata riputazione, si avvisò di varcare animoso le Alpi appunto nel gran momento, in cui l'astro superbo di Rossini tutte a sé d'intorno eclissando le luci minori, costretto era di lasciare intatta brillare sul suo orizzonte la sola stella del napolitano Carafa. Nell'opposizione di questi due splendori non si smarrirono già quelli del nuovo alemanno pianeta, sulla Dora i secondi, ed i terzi finalmente sopra queste tranquille nostre lagune, tanta e tale diversità di chiarore sviluppar seppe in tutte e tre queste successive sue apparizioni, che riuscì di fissare con i due accennati suoi emuli quell'esclusivo triumvirato, nella di cui periferia tutta è concentrata l'odierna luce musicale dell'Italo nostro firmamento. Né riguardare si deve già questo per un fenomeno, se un ingegno forestiero a dividere viene con i nazionali ingegni nostri il patrimonio quasi esclusivo italiano dell'eccellenza nella composizione del canto; mentre in ogni tempo ha posseduto la Germania il bel privilegio di bilanciare in tale prerogativa le nostre glorie, e senza rimontare ai tempi dei Fux, dei Sassoni, dei Gassmann, dei Naumann, ec. ec., e senza ricordare nemmeno parecchj dei nostri contemporanei tedeschi d'altre contrade, basterà rivolgere uno sguardo sopra la sola capitale dell'Austria, per riconoscere come un Haydn, un Mozart, un Weigl trattar seppero e sublimare la musica nostra italiana. Da quei rispettabili paesi dunque, in ogni genere di scienza e d'arte diviziosissimi, è a noi pervenuto attualmente l'omai fatto nostro valentissimo Mayerbeer. Noi lo abbiamo sentito, e sentito in modo da potercene formare una giusta idea, da poterne dare un opportuno giudizio; il nostro particolare differire non potrebbe in modo veruno dall'universale; imperciocché se Mayerbeer in tutte le tre opere scritte da esso in Italia, è riuscito a soddisfare pienamente ed esuberantemente tutti e tre i diversi pubblici, per cui scrisse, noi dovremmo necessariamente, deviando dal comun voto, o tacciare d'ignara l'Italia tutta, o riconoscere per privi di senso musicale noi stessi. Di buon grado dunque concorriamo noi pure nella generale approvazione di questo esperto compositore, non in modo però da profondergli

¹¹ s.a., *Teatro Gallo in San Benedetto. Prima rappresentazione dell'Emma di Mayerbeer*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 142, 28 giugno 1819, pp. 3-4: 3.

le nostre lodi, senza aggiungervi alcuna, per nostro avviso, non inconveniente eccezione. Quello, che per ogn'altro compositore preziosissimo dono sarebbe di sospirata fortuna diventare potrebbe per Meyerbeer sensibilissimo pregiudizio qualora di correggere non avverta egli con la maturità della riflessione l'effervescenza della fantasia. La ricchezza delle sue idee coltivata dal suo giovanile entusiasmo non gli permette talvolta d'arrestarne la piena, per cui tutti quei tanti pensieri, che con tanto possesso d'arte egli sa mirabilmente intrecciare nei suoi lavori, omogenei si rendono e grati indispensabilmente all'orecchio, presi ciascuno separatamente, perché coll'impronta si presentano del suo genio e del suo buon gusto, ma nella loro aggregazione tutto produrre non possono il loro effetto, perché appunto la troppa fertilità scemar deve in qualche parte la soverchiamente avvicinata loro bellezza. La prima da osservarsi in tali materie segnatamente, è la legge del chiaro oscuro. Il bello ed il buono si rilevano nel confronto con i loro opposti; e quanto poi non si gusta meglio un'idea musicale sviluppata distesamente, anzi che sopraffatta da un'altra, e da un'altra ancora, ancorché fornite di maggior bellezza? Questa feracità, e soprabbondanza d'estro è quel dono mirabile, che noi di riguardare osiamo nel sig. Mayerbeer come un difetto, superato il quale, come ben può esserlo dal suo fino discernimento, rimosso resta ogni dubbio, che come la molta, così tutta esser dovrà la sua musica applauditissima; e frattanto apprezzando sempre il raro di lui talento, crederemo noi di dover caratterizzare il sig. Meyerbeer come il Leibnizio della musica.¹²

Illuminante, nel suo ribattere sulla contrapposizione tra musica italiana *facile* (aggettivo che in altri tempi sarebbe suonato sminuente) e musica forestiera *difficile*, è anche l'articolo del 13 gennaio 1818 dedicato al fiasco de *La testa di bronzo* di Carlo Soliva, accolto al Teatro Zustinian in San Moisè «da continue risate e sbadiglij». Due anni prima, il 3 marzo 1816, la stessa opera aveva ottenuto un «clamoroso successo» alla Scala. Dopo aver escluso ogni ragione contingente, legata alla qualità delle due esecuzioni, il critico così spiega la radicale divergenza dei due giudizi:

Soliva, allievo del conservatorio di Milano, fu il primo ed unico tirone di quella scuola musicale, che deposto appena il titolo di discepolo il coraggio avesse di assumere quello di maestro; raccomandato quindi dallo zelo de' suoi istitutori, e sollevato dall'aura del pubblico patrocinio, offerse questa sua prima fatica, impastata tutta di quelle pretese difficoltà oltramontane, che dagl'ignari caratterizzate vengono per eccellenza e profondità di sapere, innanzi a quei medesimi spettatori, che ammirato avevano poco prima i capi d'opera del divino Mozart.¹³

Sarebbe stato, insomma, il favore degli ambienti musicali milanesi nei quali Soliva si era formato, nonché l'orecchio di un pubblico avvezzo alla musica viennese, a giustificare la buona accoglienza di un lavoro nel quale il pubblico veneziano «neutrale» – scrive il gazzettiere – riconobbe invece da subito quel che era, ossia niente più che una «fredda, servile, e miserabile imitazione delle

¹² s.a., *Teatro Gallo in San Benedetto. Riproduzione dell'Emma di Mayerbeer*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 marzo 1820, pp. 3-4.

¹³ s.a., *Teatro Zustinian in S. Moisè. La testa di bronzo di Soliva*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 gennaio 1818, pp. 3-4: 3.

oltramontane armonie». Prima che a Venezia, l'opera era già caduta a Napoli «e la sentenza di questi due tribunali basterà probabilmente per seppellirla in una eterna dimenticanza». Quanto a Soliva, è definito «un giovine inesperto, che rinunzia ai vantaggi di formarsi sulla musicale eccellenza degli indigeni nostri esemplari per correre appresso alle esotiche stravaganze, un ingegno volgare, che senza conoscere l'arte del facile italiano, aspira al vanto di professare il difficile forestiero».¹⁴

Tornando alle assai più benevole recensioni dei lavori di Meyerbeer, le rappresentazioni di *Emma di Resburgo* e del *Crociato in Egitto* diventano l'occasione per separare il gene oltremontano nel DNA di un compositore che l'Italia, e Venezia in particolare, sembrano aver adottato (al punto che, come si è già ricordato, uno degli articoli citati lo colloca in un «triumvirato» di autori teatrali completato da Rossini e Carafa). D'altronde lo stesso articolo aveva fatto di Haydn, Mozart e Winter tre italiani *honoris causa*, poiché maestri di lingua tedesca che «trattar seppero e sublimare la musica nostra italiana». Meyerbeer è ritratto come un compositore che – per così dire – parla molto bene la lingua della musica italiana, ma di tanto in tanto, ahilui, tradisce il natio accento germanico. Il fenomeno è illustrato in un altro articolo a lui dedicato, nel quale si stila un dettagliato elenco di comportamenti compositivi sintomatici, figli – *repetita juvant* – della viziosa abitudine di assecondare troppo la *fantasia* e troppo poco la *natura*:

Il fare, per cagion d'esempio, che un corno serva di eco alla cantilena d'un oboè; il lavorare un lungo canone per descriverci una speranza, che sparisce *qual lampo fugace*; il presentarci diversi motivi, che non corrispondono intieramente al senso della parola; il troppo rapido passaggio a temi del tutto opposti senza una certa successiva progressione d'idee; il tendere alla ricercatezza piuttosto che alla delicatezza delle frasi, [...] il rapido sbalzo dei pensieri troppo spezzati.¹⁵

Tutti segnali di artificio implicitamente contrapposti a quell'ideale di musica secondo natura del cui segreto gli italiani sarebbero gli unici autentici depositari. Tra le chiavi scelte dai recensori per catturare l'essenza della 'vera' musica italiana in contrapposizione alla musica barbarica, è infine ricorrente il concetto di *cuore versus orecchio*, con la variante *spirito versus orecchio*. Formulata *en passant* nella recensione al concerto cimariosiano di Giuseppina Grassini di cui parleremo a breve («si trascurò di parlar bene al cuore per parlar male all'orecchio»), tale opposizione è discussa in un articolo dal titolo altisonante: «Come la musica vocale si è trasformata in una specie di musica strumentale? potrebbe evitarsi un tal difetto? sarebbe utile il tentarlo?», nel quale polemicamente si osserva che la nuova musica, quella che sganciandosi dall'imitazione della parola ha

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ s.a., *Teatro Gallo in San Benedetto. Prima rappresentazione dell'Emma di Mayerbeer*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 142, 28 giugno 1819, pp. 3-4: 3.

compromesso il gusto degli spettatori, fu «applaudita e gustata dagli Italiani istessi che portano in teatro meno lo spirito che gli orecchi».¹⁶

Scuola napoletana

Abbiamo sin qui considerato la contrapposizione tra culture e stili musicali in un'ottica spaziale, come riflesso di confini geografici. Eppure un aspetto che emerge chiaramente dal complesso degli articoli esaminati è che quelli tracciati nella Gazzetta sono piuttosto confini storico-geografici. L'unica Italia rappresentata come realmente immune dai vizi oltremontani non è infatti quella contemporanea, bensì quella d'antan dei Cimarosa e dei Paisiello: i due autori che il giornale cita sino alla noia nonostante la loro musica non risuoni quasi mai nella Venezia di questo decennio.¹⁷ Alla nuova scuola e in particolare a Rossini, ai cui trionfi e alla cui rigogliosa inventiva pure i critici non mancano quasi mai di recare tributo, sono infatti imputati gli stessi difetti dei maestri d'oltralpe. In un articolo comunicato del 31 dicembre 1816, il recensore de *Le Danaidi Romane* di Pavesi, mentre esorta a tornare a quel recente antico, attribuisce la successiva corruzione del gusto italiano – per la quale egli ricorre, non a caso, al termine «barbarie» – alla ridondanza della musica in se stessa, alla sua ingiusta e immorale¹⁸ prevalenza sul dramma e sulla parola. Sono le medesime accuse rivolte altre volte alle opere d'oltralpe, ma non v'è dubbio che il bersaglio implicito della polemica siano proprio quelle di Rossini:

Da anni e lustri si va all'Opera seria non ad altro che a porger l'orecchio alle lusinghe di bella voce umana, che suona or alto or basso, or rapida vola per gradi salendo e scendendo, e saltella e balza bizzarramente, travagliandosi in che od a

¹⁶ S., *Come la musica vocale si è trasformata in una specie di musica strumentale? potrebbe evitarsi un tal difetto? sarebbe utile il tentarlo?*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 dicembre 1822, pp. 1-2: 2.

¹⁷ Questo ed altri concetti contenuti negli articoli ricorrono anche nella trattatistica dell'epoca. È evidente che alcune idee sulla musica e il teatro d'opera erano condivise da gran parte degli intellettuali italiani dell'epoca. Negli stessi anni esse affiorano indifferentemente nella trattatistica e nei periodici, presumibilmente dopo aver circolato nei *foyer*, nei *retropalchi* e nei salotti. Per un'antologia della trattatistica, con particolare riguardo alla figura di Rossini, v. STEFFAN, cur., *Rossiniana*.

¹⁸ Così si esprimeva Michele Leoni pubblicando sull'«Antologia» di Vieusseux le sue *Opinioni intorno la Musica di Gioacchino Rossini di Pesaro* (n. 10, ottobre 1821, pp. 40-58; ora in STEFFAN, cur., *Rossiniana*, pp. 33-50: 37-38): «Egli è certo, che qualor si voglia aggiudicare il primato all'arte più nobile, esser deve alle lettere, come quelle, che oltre al presentare agli occhi della mente i medesimi oggetti, che percolano i sensi, ammaestran più il cuore; operano effetti maravigliosi sopra i costumi più di qualunque altr'arte; subliman lo spirito alla sua divina origine; e colla scorta dell'immaginazione, non pur signoreggian tutto quanto il creato; ma dato è loro altresì di penetrare in sen del possibile; e figurando obbietti or soavi, or tremendi, risvegliare e dominar le passioni degli uomini, e prepotentemente dirigerle allo scopo lor proprio: laddove ristrettissimo è, in paragone lo spazio, concesso alle arti minori». Quanto alla gerarchia tra le arti, «noi daremmo la preminenza alla poesia; il secondo posto alla pittura e alla statuaria; e il terzo alla musica».

qual fine nessuno in sa... se non forse ad emulare il violino e l'oboè, che sudano intorno ad un ammassamento di note musicali; le quali se bene e convenevolmente non s'accompagnano alle parole, non hanno mai uno scopo certo a cui conducano l'animo di chi ascolta. L'ufficio della musica ne' suoi primi tempi era di aggiungere alquanto di vivezza al metro ed a' ritmi delle Tragedie e rendere più risentita ed efficace la recitazione sollevando la voce dell'Attore, e guidandone e regolandone i tuoni, onde conferirle più venustà e chiarezza; e tutto quello che alla musica s'addice di fare per giovare il Dramma, tutto il fece ella, quando giunse al punto del suo maggiore incremento tralle mani di Paesiello e Cimarosa. Se non che tralle mani di quest'ultimo strinse talor di paura il cuore de' suoi più puri Cultori mostrandosi con meraviglioso ardore sull'orlo della barbarie in cui precipitò poi, mostrandovisi sull'orlo io dico, non che accennasse pure di cadervi. Ma vi cadde poco appresso, e da gran tempo miserabilmente vi giace, per quella sorte comune a tutte le Arti della Natura imitatrici, che dove da sommi Artisti sieno state condotte alla loro maggiore altezza, e non abbiano più cammino a fare, sono da novelli Artisti prosuntuosi e che sdegnano di gir sull'orme sante di quegli antichi, immaginando di aprire alle arti un nuovo cammino, nel precipizio traboccate, o per dure e malagevoli vie condotte; per le quali a forza e in onta d'esse traendole, le cruciano e guastano per modo che fanno loro perdere la sembianza nativa e della loro natura affatto le spogliano.¹⁹

Un articolo del 10 settembre 1817 elogia per contro il «concerto musicale genuinamente italiano» del soprano Giuseppina Grassini, la quale due giorni prima aveva riproposto in chiave semiscenica una selezione de *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa al Teatro Vendramin a San Luca. Una serata musicale in cui il recensore non solo ritrova finalmente i suoi ideali estetici, ma vede riaffiorare un'isola beata che il mare della dimenticanza ha saputo proteggere dalle contaminazioni culturali:

Fra le parecchie pregevoli novità, offerteci dal Teatro Vendramin dopo il suo risorgimento, massimamente esso si è in oggi distinto, facendo brillare sulle sue scene un saggio delle avite nostre prerogative, porgendo cioè alle orecchie nostre *italiane* musica *italiana*, *italianamente* eseguita. [...] Di fatto dopocché con gli usi forestieri introdotti fra noi vennero anche i forestieri difetti, più bramosi di servire all'esotiche stravaganze, che gelosi di conservare le indigene nostre bellezze, anche nella musica preferito abbiamo noi il povero vanto di servili imitatori dei barbari estranei modi alla ricca gloria della magistrale nostra originalità. Ai divini slanci d'una fantasia immaginosa sostituito venne il freddo calcolo delle combinazioni armoniche le più astruse, si rinunziò al dominio del buon gusto per aspirare al dominio delle difficoltà, si trascurò di parlar bene al cuore per parlar male all'orecchio, e deviando dal vero anzi unico scopo delle arti belle, dimentichi, dirò così, ci siamo resi di quell'arte che imita la natura, per seguire un'arte che con la natura contrasta.²⁰

¹⁹ s.a., *Varietà*, ivi, n. 302, 31 dicembre 1816, pp. 2-3: 2.

²⁰ s.a., *Primo Concerto di Madama Grassini a San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1817, p. 3.

Tale *laudatio temporis acti* culmina infine in una serie di interrogativi retorici e nell'esortazione a trovare il 'nuovo' proprio in quel passato recente, ma già reso antico dallo sbiadirsi della memoria:

Se in circostanze tali, e sotto tali auspici presentata ci viene la musica di *Cimarosa* eseguita dalla *Grassini*, quale rivoluzione produrre non deve un fenomeno simile sui nostri sensi? Cosa devono dire i freddi imitatori ed i deboli copisti degli *Haydn*, dei *Mozart*, dei *Cherubini*, dal magico impulso colpiti di quell'originale armonia, che lo spirito esalta, e scuote ed elettrizza ogni sentimento? Cosa devono dire quei materiali esecutori di mal combinate, e più mal superate difficoltà musicali, sopraffatti dal seducente impero di quel melodioso linguaggio, che sa insinuarsi in ogni petto, e persuadere ogni core? Cosa dobbiamo dir noi finalmente, se da tanto tempo avvezzi al suono senza musica, ed ai gorgheggi senza canto, e dalla musica e dal canto ci troviamo in oggi tanto inaspettatamente sorpresi? La nostra situazione è tale da dover riguardare l'antico nostro patrimonio come una del tutto nuova acquisizione.

Anche questa volta, cautamente, non si fa il nome di Rossini, già troppo amato dal pubblico. Ma a chi meglio di lui possono riferirsi le allusioni del critico? Rilievi analoghi sono d'altronde contenuti in altri articoli che puntano invece esplicitamente il dito contro il maestro di Pesaro. Basti un solo esempio: il 10 giugno 1822 la *Gazzetta* pubblica un testo anonimo e apparentemente 'napoletano' (da fonte non identificata, ma ripreso in una cronaca da Napoli del 29 maggio pubblicata sulla «*Gazzetta privilegiata di Venezia*» del 26 giugno, pp. 1-3) dedicato «al merito delle Opere musicali del celebre Rossini». Pur rispettoso verso l'artista, questo minuscolo saggio storico, che ripercorre in pochi capoversi la storia dell'opera italiana, prende nettamente le distanze dalla sua estetica, cui assegna gli stessi difetti – mancanza di naturalezza, inutili complicazioni – che altri articoli avevano attribuito alle scuole d'oltralpe. Ma questa volta la premessa del ragionamento è che guardare lontano, oltre confine, non serve, giacché «Se all'Italia, cuna delle belle Arti, è interamente dovuta la gloria dell'invenzione, de' progressi e della perfezione della musica drammatica, l'origine della decadenza di quest'arte dee in parte anche all'Italia attribuirsi». Spostato dunque il baricentro della riflessione sul terreno della storia, il musicografo non ha dubbi nell'individuare il punto di perfezione nel secolo XVIII e negli autori «della famosissima scuola Napoletana», quelli che per primi, ed ultimi, si erano avveduti «che il sentimento è la materia naturale del canto drammatico»:

Ma la perfezione è un punto in cui è difficile il mantenersi per lungo tempo. Non si può camminare nel sentiero del buon gusto senza salire o discendere. Nelle belle arti avviene d'ordinario che ai secoli di perfezione succedono quelli di decadimento. Siccome nell'architettura il gusto per i perfetti modelli greci cadde un tempo sotto il dominio delle gotiche irregolarità: nella eloquenza e nella poesia il gusto per le pure bellezze attiche fu immolato a quello per le pompe, e gli ornamenti asiatici: così nella musica il gusto per i semplici e naturali concetti della melodia italiana cominciò poco a poco a cedere a quello per i complicati accordi dell'armonia oltremontana.

Mentre il tutto annunziava una prossima rivoluzione musicale, sorge in Italia un ingegno ardito, il quale sdegnando di comparire imitatore, scuote ogni giogo, e

si allontana dalla natura che i suoi predecessori avean presa per modello. Rossini, io dico, profittando del gusto che cominciava a declinare pel vero bello ideale, affretta lo sviluppo della nascente rivoluzione.²¹

Il nuovo astro rossiniano è dunque descritto come un fattore di smarrimento del buon gusto dei padri partenopei, un artista neobarocco contrapposto alla classicità di Cimarosa e compagni. Nella recensione al libro di Andrea Majer *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, pubblicata sulla Gazzetta del 24 aprile 1821²², si censurano i «difetti della moderna scuola *Marinesca*» e, proprio come nel *Discorso* di Majer, si etichetta l'innominato Rossini mediante la circonlocuzione «il *Marini* della moderna musica». Ma il nome del poeta barocco per antonomasia ricorre anche nell'articolo 'napoletano', laddove si accusa il maestro di Pesaro di aver sostituito «il ricercato al naturale, il complicato al semplice» e di aver anteposto «la sorpresa all'emozione del cuore». I capi d'accusa sono esattamente quelli altre volte contestati ai tedeschi: «Egli non conosce altro archetipo che la sua immaginazione; altra regola che quella di violar tutte le regole; altri limiti che quelli che la sua fantasia gli prescrive».²³ Eppure lo stesso articolo spezza una lancia in favore di *Zelmira*, l'ultimo frutto partorito da Rossini sotto il Vesuvio:

L'enumerazione de' suoi difetti ha servito a far maggiormente spiccare l'elogio dovuto all'autore della *Zelmira*. Con questa pregevole produzione nella quale ci ha dato un bellissimo esempio della correzion de' suoi errori, Rossini ci mostra di essersi convinto, che bisogna adattare la musica alla parola affinché il tutto possa formare un solo e medesimo idioma [...] Rossini dunque ci fa sperare di voler bandire per sempre dai suoi componimenti il gigantesco, il ricercato ed il fragoroso, e rimpiazzarvi il naturale, il semplice, ed il melodico.²⁴

Tra i brani che il critico giudica esemplari, accanto al terzetto dell'atto I, alla «fuga» del finale I e all'ultima scena dell'opera, c'è il duettino tra *Zelmira* ed *Emma*, la cui delicatezza prebelliniana lascia intendere in che senso la stampa veneziana, pochi anni dopo, nell'aprire le braccia ai lavori del catanese, focalizzerà l'attenzione quasi esclusivamente sul ristabilito accordo tra musica e parola, senza mai segnalare – e chissà, senza cogliere – la portata estetica di quel modo nuovo di condurre la melodia fuori da strutture ritmico-armoniche-fraseologiche per una volta transnazionali; registrando cioè il presunto ritorno a una regola senza

²¹ s.a, *Varietà*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 giugno 1822, pp. 1-4: 1-2. L'articolo riprende anche la contrapposizione *cuore-orecchio*, ora in chiave storica, laddove si sostiene che nell'opera del Seicento «la musica [...] sembrava destinata a parlar solo all'orecchio», mentre poi, durante il secolo XVIII, subentrato il sentimento al senso, «il piacere dell'orecchio divenne il piacere del cuore» (p. 1). Parte del testo pubblicato nella Gazzetta confluisce nel trattato di Giovanni Battista Rinuccini *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica italiana del secolo XIX* (Lucca 1843), dove per altro Rossini non è neppure nominato.

²² D.T., *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, di Andrea Majer Veneziano, Padova, 1821*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 aprile 1821, pp. 1-2. Uno stralcio del libro di Majer è pubblicato in STEFFAN, cur., *Rossiniana*, pp. 19-30.

²³ s.a, *Varietà*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 giugno 1822, pp. 1-4: 2.

²⁴ s.a, *Varietà*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 giugno 1822, pp. 1-4: 4.

avvedersi di quanto di irregolare vi si celava²⁵. Il critico musicale del tempo è d'altronde uomo di lettere, sia pure dall'orecchio allenato, e in quanto tale sintonizzato su parametri estetici intrinsecamente non musicali; quegli stessi che lo rendono refrattario forse a cogliere, certamente ad accogliere la rivoluzione ritmica rossiniana: la disinvoltura nel trattare il materiale poetico, gli effetti di sovraccentazione e sottoaccentazione, lo stiramento delle durate, l'annullamento degli accenti mezzo-forti o d'espressione, tutti comportamenti che giudicati alla luce della prosodia e delle inflessioni del testo poetico non potevano apparire che blasfemi, per essere infine tollerati solo in virtù del troppo talento del loro autore e – circostanza mai secondaria nel giornalismo critico – del troppo successo di quelle opere.

Resta il fatto che nelle pagine di quel decennio di *Gazzetta* l'età dell'oro e dello stile veramente italiano, autentico e incontaminato, è fatta coincidere con l'opera napoletana del secondo Settecento, le sue caratteristiche espressive e il suo modo di intonare il verso e di aggogare la musica al concetto delle parole. Di qui lo sgomento nel constatare che la musica vocale – come recita il lunghissimo titolo dell'articolo già nominato – «si è trasformata in una specie di musica

²⁵ Queste le recensioni apparse sul giornale tra il 1830, anno della prima produzione belliniana al Teatro La Fenice, e il 1833. Locatelli T., *Gran Teatro la Fenice. Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di Felice Romani*, n. 16, 21 gennaio 1830, pp. 1-3; s.a., s.t., n. 18, 23 gennaio 1830, pp. 2-3 (dalla «Gazzetta piemontese», su Bellini); s.a., *Milano – I. R. Teatro alla Scala*, n. 35, 13 febbraio 1830, p. 1 (da «L'eco», sul *Pirata*); Locatelli T., *Gran Teatro la Fenice. I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, n. 16, 17 marzo 1830, pp. 1-4; s.a., *Genova. – Teatro Carlo Felice. – La Straniera, musica di Bellini, col ballo la Niobe*, n. 26, 3 febbraio 1831, pp. 1-2 (dalla «Gazzetta di Genova»); s.a., *Genova. – I Capolletti e i Montecchi – poesia di Romani, musica di Bellini*, n. 37, 16 febbraio 1831, p. 1 (dalla «Gazzetta di Genova»); s.a., *Milano – Teatro Carcano – La Sonnambula, melodramma di Romani, musica del maestro Bellini. (Domenica 6 marzo)*, n. 58, 12 marzo 1831, p. 2 (da «L'eco»); Locatelli T., *Teatro S. Benedetto - I Capuletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, n. 86, 19 aprile 1831, pp. 1-3; Locatelli T., *Teatro S. Samuele – La Straniera del maestro Bellini*, n. 123, 6 giugno 1831, pp. 1-2; s.a., *Castelfranco 14 novembre 1831*, n. 266, 25 novembre 1831, pp. 1-2 (su *I Capuletti e i Montecchi*, articolo comunicato); [Pezzi G. J.], *Milano – I. R. Teatro alla Scala. – Norma, tragedia lirica di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, n. 294, 30 dicembre 1831, pp. 1-2 (dalla «Gazzetta di Milano»); Pezzi G. J., *Milano – Teatro alla Scala – Sul nuovo spartito di Bellini, la Norma*, n. 6, 9 gennaio 1832, pp. 1-3 (dalla «Gazzetta di Milano»); s.a., *Teatro Filarmonico – Verona, 6 febbraio 1832*, n. 35, p. 4 (su *La straniera*, articolo comunicato); s.a., *Gran Teatro La Fenice – I Capuletti e Montecchi, parole del sig. de Romani, musica del sig. maestro Bellini*, n. 38, 16 febbraio 1832, pp. 1-3; s.a., *Teatro nuovo di Padova*, n. 160, 16 luglio 1832, pp. 1-2 (su *La straniera*); [Locatelli T.], *Ancora sullo spettacolo della Fenice*, n. 9, 11 gennaio 1833, pp. 1-2 (sulla *Norma*); s.a., *Teatro Italiano a Parigi. I Capuletti e Montecchi. Tragedia lirica di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini*, n. 21, 25 gennaio 1833, pp. 1-2 (dalla «Gazette de France»); [Locatelli T.], *Teatri. Al sig. Associato di Fonzaso*, n. 64, 18 marzo 1833, pp. 1-2 (su *Beatrice di Tenda*); s.a., *Londra, Teatro del Re*, n. 160, 19 luglio 1833, pp. 1-3 (su *Norma* al King's Theatre – critiche dei quotidiani inglesi); s.a., *Milano 20 luglio – La Beatrice Tenda*, n. 164, 24 luglio 1833, pp. 1-2 (dal «Corriere delle dame»); Pezzi G. J., *Ancora sulla Beatrice di Tenda, rappresentata a Milano*, n. 165, 25 luglio 1833, pp. 1-2; s.a., *Teatro del Re a Londra – I Capuletti e i Montecchi del maestro Bellini*, n. 175, 6 agosto 1833, pp. 1-2 (dal «Times»); J.Q.S., *Notizie teatrali*, n. 175, 6 agosto 1833 (replica all'articolo precedente); s.a., *Vicenza – Teatro Eretenio – La Straniera*, n. 202, 7 settembre 1833, pp. 1-2.

strumentale». Ed ecco il concetto sublime, quasi tragico, di «suono senza musica», formulato dal recensore del concerto della Grassini: un paradosso le cui radici affondano nell'idea che la vera musica – beninteso italiana – non possa essere che vocale e che dunque, a rigore, nel momento stesso in cui diviene semplice suono, non possa essere considerata più neppure musica.

Notizie da Vienna

Trasferiamoci a Vienna, la capitale asburgica nella quale G.D., critico musicale veneziano già compilatore della Gazzetta, soggiorna a lungo affrontando tra l'altro l'esperienza perturbante dell'ascolto in teatro delle opere di Carl Maria von Weber. Il 20 dicembre 1823 esce la sua recensione di *Der Freischütz*. Nel complesso il capolavoro di Weber non incontra il suo gusto e la prima ragione, probabilmente la più importante, è che l'opera tedesca è troppo lontana da quella italiana:

Intanto il *Freyschütze* andò sulle scene, e voi potete credere ch'io ne fui dalla prima all'ultima nota attento ascoltatore. Ma sia che la gran diversità che, in massima, passa fra l'*opera* tedesca e l'italiana, abbia agito sfavorevolmente sul mio animo; sia che l'aspettazione mia fosse troppo esaltata dai grandi elogi che avea letti e sentiti; sia che nulla intendendo di un intreccio qualunque, non già per difetto di lingua, che di tedesco ne so alcun poco, ma perché l'intreccio è veramente diabolico, essendone il demonio e tutto l'inferno i principali motori ed agenti; sia comunque esser si voglia... il fatto sta che il *Freyschütze* non lasciò in me veruna impressione piacevole per ciò che riguarda il canto

Lo interessano però due brani: la scena della gola del lupo e un coro di cacciatori che aveva udito più volte eseguito dalla banda in Piazza San Marco:

bensì mi fu di spasso la caccia notturna del diavolo, cogli urla degli orsi indemoniati, e gli ululati delle nittore e dei gufi dagli occhi di fuoco, espressi ed accompagnati da adattissima musica d'inferno. [...] Dall'inferno in fuori nulla seppe fissare veramente la mia attenzione, se non se un coro di cacciatori, che aveva udito più volte suonare dalla bravissima banda Esterhazy in piazza a S. Marco, e che mi era rimasto tutto nella mente.²⁶

Entrambe queste eccezioni appaiono significative e illuminanti. Da un lato, a sorpresa, il cronista apprezza la pagina più nuova, radicale, sperimentale della partitura; la più gotica, la più lontana dall'opera italiana, il demonio appunto; ma forse proprio per questo la meno soggetta a paragoni e rimpianti. Dall'altro, il riferimento alla banda Esterhazy fornisce una testimonianza indiretta del ruolo cruciale che, già in questa prima fase dell'Ottocento, le bande musicali ebbero nel favorire una familiarità («e che mi era rimasto tutto nella mente») con le altre culture musicali. Non va dimenticato che, se più tardi, nell'era della riproduzione,

²⁶ [G. D.], *Teatri di Vienna. Articolo III (a)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 dicembre 1823, pp. 1-4; 2-3.

entrare in confidenza con stili fino a poco prima sconosciuti sarà operazione agevole e rapida, a quest'epoca la riconoscibilità immediata dei codici stilistico-formali è la precondizione perché l'ascoltatore medio (non la ristretta élite di quelli che i giornali dell'epoca amano definire «gl'intelligenti») assapori portate musicali servite solo in occasioni specifiche, non ripetibili *ad libitum*. Tanto più dispiace che i giornali della prima metà dell'Ottocento – in ciò molto diversi da quelli della seconda metà – trascurino completamente proprio i concerti bandistici, privandoci di informazioni forse essenziali circa la musica che poteva giungere agli orecchi dei veneziani.

Molto più *tranchant* è il giudizio sull'*Euryanthe* e di riflesso sul suo autore formulato in un secondo articolo pubblicato il 31 gennaio 1824. L'atteggiamento del critico ricorda qui quello di un esploratore che, dopo essere giunto tra i selvaggi, si profonda nella difficile impresa («Non so se mi spiego a bastanza quantunque cerchi di farlo quanto più posso meglio») di illustrarne la stravaganza presso lettori civilizzati di cui già prefigura la legittima incredulità:

Carissimo Amico. Eccomi giunto finalmente delle mie narrazioni al passo più difficile. Difficile? – E esso il sarebbe se dovessi esaminare da capo a fondo il lavoro del tanto celebrato maestro, farne risaltare partitamente i difetti, metterne in luce le bellezze. Tale però non è il mio impegno, né tale fu mai il mio pensiero. Oltre di che sarebbe fatica gettata; mentre siccome probabilmente l'opera del sig. Weber morirà ben presto, se non è già morta, senza speranza di più risorgere, così quel tanto che mi prefiggo di raccontarvi, basterà più che a sufficienza a darvi un'idea del suo valore; nel che mi farò forte, come al mio solito, delle testimonianze di questi giornalisti, onde isfuggire quanto più mi è possibile all'accusa di prevenuto, e di parziale.

Un'osservazione generale però siami lecito di premettere sul modo adottato dal sig. Weber nello impiegare la voce umana nella musica, per quanto ho potuto giudicare dalle due opere lo *Freyschütze*, e l'*Euryanthe*; osservazione tutta mia, ed è questa. Il sig. Weber fa della voce umana quell'uso che farebbe di uno strumento di più nell'orchestra. Il suono de' suoi cantori non è né più né meno di un suono dell'oboe, o del flauto in un'armonia. Non so se mi spiego a bastanza quantunque cerchi di farlo quanto più posso meglio. La musica del sig. Weber non ha canto; essa non è che una successione continua d'armonie, e di accordi. La voce non primeggia quasi mai; mai non si ode un motivo, un pensiero, una cantilena eseguita dalla sola voce ed accompagnata con semplicissimo andamento dell'orchestra. Nò. Un'aria propriamente detta si aspetta in vano: ma a vece di quella v'hanno dei duetti, o terzetti, o quintetti, o canoni, in cui la voce suona coi violini, flauti, fagotti, e corni. In una parola non si sente né *pure nei recitativi*, musica vocale, ma par sempre d'udire una sinfonia, o un canone, o un coro, in cui la voce del cantore fa la parte d'uno strumento, e nulla più. [...] Dalla prima nota della sinfonia, fino all'ultima del finale le nostre orecchie udirono sempre e poi sempre la stessa cosa: *un'eterna sinfonia*. La poetessa ebbe un bel stampare nel suo libro, *introduzione, recitativo, cavatina, coro, duetto, aria*; nessuno, vel giuro, se ne accorse, perché fino i *recitativi* istrumentò il sig. Weber, come vi dissi, con piena orchestra alla foggia di sinfonie. In me questa musica

veramente singolare fece, come ha fatto in tutti gli animi educati, ed assuefatti al *canto* (lasciatemi dire) *italiano*, un'impressione singolare.²⁷

Colpisce qui, fra le altre cose, come in tanto straniamento il recensore non avverta il ruolo della lingua tedesca e delle sue caratteristiche ritmico-fonetiche, il suo impatto sulle linee di un canto che egli segue a misurare sul metro di quello italiano. Ciò che lo spinge ancor più a concentrarsi sulla matrice sinfonica del tessuto orchestrale. Ma una volta ancora si raffrontino i rilievi mossi alla musica di Weber con le parole che altri critici spendono riguardo al nostro, e loro, Rossini. Il 10 marzo 1818 la «Gazzetta privilegiata di Venezia» offre ai suoi lettori una breve recensione del *Ciro in Babilonia* rappresentato al Teatro degli Avvalorati di Livorno, tratta dalla «Gazzetta di Firenze».²⁸ L'articolo contesta a Rossini, per l'appunto, di aver spostato il baricentro musicale dalla voce all'orchestra, tesi così fortunata da assurgere a luogo comune della musicografia del tempo e a supporto della quale è chiamata in causa l'*auctoritas* di Gretry, il quale

interrogato sulla differenza che passava fra lo stile di Cimarosa e quello degli Autori moderni, rispose che il primo poneva giudiziosamente il pilastro in orchestra, e la statua sul palco, ma che gli altri facevano il contrario. Infatti oggi l'orchestra canta, ed i cantanti accompagnano. Una lussuriosa armonia che sovente degenera in assordante frastuono si è sostituita alla soave melodia italiana che godeva del primato sulle altre nazioni. Tromboni, ottavini, serpentoni, timballi, tube, e quanti altri istrumenti che servivano un giorno ai soli carnevaleschi Baccanali, s'impiegano senza misura nella moderna armonia, e fra poco ci dobbiamo aspettare di sentire in Teatro il suono delle campane, lo sparo dell'artiglieria, ed il rimbombante cappello cinese.²⁹

Poco dopo, a scanso di equivoci, il recensore toscano nomina esplicitamente Rossini, per constatare con disappunto come anch'egli si sia ormai piegato alla moda, prima di concludere apocalittico che ormai una riforma è necessaria «o l'Italia non avrà più musica».

Tornando alle cronache da Vienna, se il verdetto finale sembra rimanere *Extra Italiam nulla salus* come in quelle dall'interno, va registrato che qualcosa di buono e persino d'invidiabile la critica di casa nostra lo individua anche lì. Si tratta della qualità sopraffina delle esecuzioni viennesi, che di riflesso mette a nudo l'inadeguatezza di quelle veneziane e il mancato rispetto del testo musicale, sempre adattato e mutilato. Dopo aver assistito a una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, il solito corrispondente della Gazzetta scrive ammirato e sorpreso:

Quantunque il *Barbiere* sia stato cento volte e forse più cantato a Venezia, e talvolta anche da valentissimi soggetti, pure io non avrei potuto dire di aver sentito il *Barbiere* prima ch'io l'udissi a Vienna. Noi non abbiamo alcuna idea

²⁷ G. D., *Teatri di Vienna. Euryanthe, musica del sig. C. M. Weber. Articolo V*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 25, 31 gennaio 1824, pp. 1-4: 1-2.

²⁸ s.a., *Livorno 23 Febbraio*, «Gazzetta di Firenze», 28 febbraio 1818, p. 4.

²⁹ s.a., *Livorno 25 [sic] Febbraio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 54, 10 marzo 1818, p. 3.

della perfezione, e scrupolosa esattezza con cui vengono qui dati i capi d'opera dei nostri maestri. Nulla vi è *tagliato fuori*, nulla mutilato; lo spartito viene conservato nella sua integrità, toltone forse quelle modificazioni che la maggior o minor capacità dei cantori rendono indispensabili. Che se qualcheduno appunto dei cantori non è del tutto cresciuto alla parte che per necessità gli vien data, il complesso è sempre eccellente, e l'esecuzione ben certamente completa. Aggiungete che avendosi qui nei cori, come a Napoli ed altrove, tutte le gradazioni della voce, perché si hanno donne e fanciulli bravissimi, quando da noi non vi sono che tenori e bassi, noi non possiamo goder mai del piacere di udire un coro che sia scritto anche per *soprani*. E guai se si prendono *coriste*, o fanciulli: allora sì che gl'orecchi vengono dilaniati, come il provammo per nostra disavventura le tante fiata, ed anche di fresco nella *Semiramide*, in cui convenne, per carità degli ascoltatori, lasciar fuori dopo due o tre sere la bella scena di Semiramide nel primo atto, nella quale i cori delle donne sono la cosa più soave e deliziosa che udir si possa.

Da ciò potete comprendere che differenza passi dallo ascoltare da noi la *serenata* nel *Barbiere di Siviglia* cantata da sei o otto coristi *tenori e bassi*, e dall'udir la qui da oltre trenta cantori, fra cui anche *soprani*, dodici dei quali accompagnano il canto col suono della chitarra, che *suonano veramente*, e non ne fanno già mostra, come presso di noi, così che sono i violini quelli che a *pizzicar* sono costretti la parte della chitarra. Qui la serenata è una vera serenata, da noi a Venezia non n'ebbe finora che il nome.³⁰

Epilogo

Al termine di questa passeggiata attraverso gli articoli, conviene tornare al punto di partenza, al quesito relativo ai confini della musica italiana nella prospettiva della Gazzetta. Come si è già osservato, se Rossini, campione e portabandiera dell'Italia musicale, ha fatto suoi i vizi dei compositori oltremontani, è gioco forza che la vera musica italiana – o almeno quella che viene riconosciuta come tale – appartenga al passato e sia, come si è visto, napoletana. Ma in tal caso occorre riformulare la domanda: nel decennio considerato, quali sono i confini estetici che la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» assegna non all'Italia musicale – come concetto astratto dalla storia – bensì all'Italia musicale contemporanea?

Dal momento che vi si discute essenzialmente di melodramma, potremmo aspettarci che il giornale faccia coincidere il territorio italiano con le forme tipiche dell'opera italiana. Tale tesi, cui il senno di poi darà il giusto rilievo, è accreditata da un unico articolo, la già citata recensione dell'*Euryanthe*; per giunta solo per via indiretta:

Trovavami in un palchetto in compagnia fra gli altri di due gran conoscitori di musica, e rinomati professori. Noi tre occupavamo il fondo del palchetto, una

³⁰ G. D., *Teatri di Vienna. Articolo II*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 232, 13 ottobre 1823, pp. 1-4: 1. Colpisce il rilievo circa l'assenza del coro femminile proprio nelle rappresentazioni di un'opera il cui spartito prevede l'impiego del solo coro maschile.

signora sul davanti teneva in mano il libro. Eravamo andati al teatro coll'intenzione di tutti abbandonarci al piacere che ci attendevamo dal sig. *Weber*, e per non perder nota, e non venir distratti da estranei oggetti chiudemmo gli occhi, porgendo tutti intenti gli orecchi. Comincia la sinfonia, e dopo non breve tratto il suono di migliaia di mani ci fa accorti ch'è finita. Apriamo gli occhi, ci guardiamo, sorridiamo... ma già principia l'introduzione, le nostre ciglia ci si abbassano di bel nuovo: eccoci assorti nell'ascoltare. Ma questa introduzione non terminava più; ed io dopo lungo aspettare, degli altri due forse più impaziente, chieggo alla signora che teneva il libro quanto ci voleva ancora per arrivare alla fine. Che? diss'ella. «Alla fine dell'introduzione? È altro che finita; si è anche cantato un recitativo, una cavatina, e si è per fino ballato»... In verità nessuno dei tre dagli occhi chiusi se ne era avveduto.³¹

Il cronista lascia dunque intendere di non aver riconosciuto a occhi chiusi – quanto a dire al solo ascolto – i punti d'inizio e fine dei singoli numeri musicali; insomma di non aver riconosciuto le forme dell'opera, delle quali lo mette a parte una cortese, certamente autoctona compagna di palco (e qui, con una certa malizia, egli precisa che costei riusciva sì a individuarne la scansione, ma con il libretto fra le mani). Proprio l'impossibilità a riconoscere altre forme rispetto a quelle italiane mette di fatto fuori gioco tale fondamentale parametro di discriminazione a dispetto della sua oggettiva evidenza. Ciò che a conti fatti spiega perché – con quest'unica eccezione – le cronache della *Gazzetta* non tengono in alcun conto le forme. È d'altronde impossibile raffrontare due oggetti senza essersi fatti un'idea precisa di entrambi, così come rilevare una linea di demarcazione rispetto a un territorio esterno che si presenta allo sguardo come privo di identità.

Un confine a linea spessa è dato invece da quel sentimento del bello cui si è già ampiamente accennato e del quali i recensori riscontrano la persistenza anche nell'opera italiana contemporanea. Nonostante i segni di decadenza, l'Italia è ancora vista come il regno del «bello naturale», contrapposto alle altrui ricercatezze e artificiosità – i difetti che venivano rimproverati al giovane Meyerbeer.

Esiste poi un confine che la stampa veneziana traccia in modo implicito, spesso inconsapevole, ma non per questo con tratto meno vigoroso: quello meramente linguistico. La questione dell'italianità non è infatti mai sollevata al di fuori del campo della musica vocale e, più esattamente, di quella operistica. Abbiamo già commentato la paradossale contrapposizione istituita tra *suono* e *musica*. L'idea che vi è implicata è che la musica possa essere considerata tale – non semplice suono, non pure esperienza sensoriale o sensuale – solo quando si trovi abbinata a dei versi, i quali naturalmente chiedono di essere comprensibili all'ascoltatore. Di qui la necessità di disporre di una competenza linguistica ottimale. Si legga in proposito un altro stralcio del citato articolo *Come la musica vocale si è trasformata in una specie di musica strumentale? potrebbe evitarsi un tal difetto? sarebbe utile il tentarlo?*, quello in cui si sostiene una tesi singolare,

³¹ G. D., *Teatri di Vienna. Eurynthe, musica del sig. C. M. Weber. Articolo V*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 25, 31 gennaio 1824, pp. 1-4: 2.

magari infondata, ma a maggior ragione indicativa di una mentalità o se vogliamo di un pregiudizio culturale; cioè che la tanto deplorata supremazia del canto sulla parola nell'opera italiana del primo Ottocento come già in quella del Settecento (in proposito l'articolo cita l'*auctoritas* di Metastasio) sia la conseguenza della sua fortuna all'estero, dove gli spettatori quasi mai comprendono il significato delle parole:

Lo spettacolo in musica nacque, e si perfezionò in Italia, e le nazioni culte che l'ascoltavano, non tardarono molto a chiamar l'Opera italiana presso di loro; dappoiché si può gridare armonicamente in tutte le lingue, ma non si canta, o almeno non si è cantato da' moderni finora che in lingua italiana. Col nostro spettacolo in musica non passò presso gli stranieri la generale conoscenza della nostra lingua: gli spettatori restarono francesi, inglesi, tedeschi, ed i nostri recitativi le nostre arie, non capite dalla massima parte se non da tutti, divennero inutili. I cantanti invece d'occuparsi allora di articolare parole che pochi avrebbero inteso, si diedero la cura di modulare suoni che riuscissero a tutti grati, sfuggirono le asprezze più de' controsensi, e non potendo destare il diletto che nasce dall'imitazione, tentarono di produrre quello della sorpresa; essi vi riuscirono, e questa novità fu poi applaudita e gustata dagli Italiani istessi che portano in teatro meno lo spirito che gli orecchi.³²

È ormai tardi per rimediare, giacché

bisognerebbe che la musica fosse molto più semplice; bisognerebbe che sparissero i quartetti, i quintetti, i finali, l'incongruenza cioè di quattro cinque, otto dieci persone, che gridano nel medesimo tempo l'uno in faccia all'altro talvolta senza che dovessero ascoltarsi, e spesso per armonia prestabilita, l'istessa istessissima canzone, bisognerebbe che gli ascoltatori volessero ascoltare e non ciarlare; lo che è impossibile. Bisognerebbe... lasciare il mondo come si trova.

Se dunque – volendo accogliere la prospettiva critica suggerita in questo articolo – l'abrasione della linea che fino a qualche decennio prima marcava i confini musicali dell'Italia fu la conseguenza del crescente disinteresse del pubblico locale verso il testo cantato, allora ne consegue che quegli stessi confini – fossero essi un ricordo colmo di nostalgia o un auspicio rivolto al futuro – non potevano risiedere altro che nel testo medesimo e nella sua identità linguistica³³. E così si chiude il cerchio, poiché questa nascente critica musicale 'veneziana', che sostanzialmente ignora la musica e si diffonde soprattutto sulla disamina dei libretti e sul giudizio delle performance canore-attoriali dei virtuosi, nel

³² S., *Come la musica vocale si è trasformata in una specie di musica strumentale? potrebbe evitarsi un tal difetto? sarebbe utile il tentarlo?*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 286, 16 dicembre 1822, pp. 1-2.

³³ Non sorprende che per contro la stampa riconosca negli *ensemble*, laddove cioè la comprensione del testo poetico risulta ardua quando non impossibile, una sorta di stile transnazionale. La Gazzetta riporta la recensione alla prima assoluta di *Jeanne d'Arc à Orléans* di Michele Carafa (Théâtre National de l'Opéra-Comique, 10 marzo 1821) uscita su «Le Journal de Paris», in cui a fronte di una valutazione negativa del libretto e dei «gorgheggi» nello stile italiano, si elogiano certi «pezzi concertati, scritti con una forza e un lusso di armonie veramente *Rossiniano*, che combina perfettissimamente coll'odierno gusto dei *dilettanti* francesi» (s.a., *Teatri di Parigi*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 78, 4 aprile 1921, p. 2).

momento in cui si pone la questione dell'identità estetica – vero dente che duole su cui la lingua del cronista raramente rinuncia a battere – non può usare che gli strumenti a sua disposizione e quindi ricondurre il dibattito sul terreno della cultura letteraria; sigillando infine le sparpagliate, ma in definitiva coerenti conclusioni con la ceralacca del principio normativo appreso dai padri, secondo cui la musica è arte «imitatrice» degli affetti custoditi dalla parola. Non per nulla, quando nel 1836 Antonio Zanolini volle fissare sulla carta il ricordo delle sue conversazioni con Rossini, elesse a scintilla del dialogo la propria incauta affermazione che nelle opere del pesarese e in quelle dello cugino salisburghese vi fosse «un gran potere d'imitazione». E a quel punto, con quell'arte di raccontare che non aveva certo fatto difetto neppure alle cronache veneziane di qualche anno prima, prepose alle note argomentazioni dell'amico l'immagine plastica di uno, due, tre, quattro moti d'impazienza, come in una ribellione fisica e morale al concetto, memorabile e memoranda: «Rossini ripeté, come fa l'eco, quest'ultima parola; ma con un'appoggiatura, con un sogghigno molto espressivo. Ond'io: "L'ho detta grossa". Crollò la testa e mi disse: [...]».³⁴

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINI, Franco – RATTALINO, Piero, *Beethoven nel Veneto nell'Ottocento*, MRMI, VI, n. 4, ottobre-dicembre 1972, pp. 477-502
- GIRARDI, Maria, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi e accademie classiche in casa del principe Andrea Erizzo*, in *L'aere e fosco, il ciel s'imbruna: arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Levi, Venezia 2000, pp. 173-199
- RAVÀ, Aldo, *Haydn a Venezia*, «L'Ateneo Veneto», XXXII, fasc. 2, marzo-aprile 1909, pp. 149-156
- RICCIARDI, Simonetta, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale» X, 2003 n. 1, pp. 23-61
- STEFFAN, Carlida, a cura di, *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.
- ZANOLINI, Antonio, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*, in *Biografia di Gioachino Rossini*, Zanichelli, Bologna 1875, pp. 283-292; ripubblicato in ROGNONI, Luigi, *Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino 1968, seconda ed. 1981, pp. 375-381.

³⁴ ZANOLINI, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*.



NOTA BIOGRAFICA Francesco Cesari ha pubblicato per Suvini-Zerboni l'edizione delle composizioni vocali da camera di Vincenzo Bellini e ha curato un volume di carteggi ponchielliani. Sta curando il terzo e quarto tomo dell'Epistolario di Puccini. È membro del comitato scientifico dell'edizione critica Ricordi delle opere di Puccini.

BIOGRAPHICAL NOTE Francesco Cesari He has published the edition of Vincenzo Bellini's chamber vocal works for Suvini-Zerboni and a volume of Amilcare Ponchielli's correspondence. He is editing voll. 3-4 of Giacomo Puccini's letters and is a member of the scientific committee of the Ricordi critical edition of Puccini's operas.