

«AnDante»

Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari

A CURA DI MARIA TERESA ARFINI E ALBERTO RIZZUTI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

«AnDante»

Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari

A CURA DI MARIA TERESA ARFINI E ALBERTO RIZZUTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

«AnDante»

Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari

a cura di Maria Teresa Arfini e Alberto Rizzuti

Università degli Studi di Torino, 2018

ISBN: 9788875901202



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Indice

Premessa.....p. 1

Parte prima. Dante, prima e dopo

ALESSANDRA FIORI

Il canto di Casella e le memorie della vita sensibile.....p. 4

PAOLA BESUTTI

«Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate»: echi danteschi in Monteverdi
e nella nascente opera in musica.....p. 16

MARIA TERESA ARFINI

«Après une lecture du Dante».....p. 44

MARIATERESA STORINO

Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt.....p. 56

CANDIDA FELICI

Dante nel labirinto: parole e musica in *Laborintus II* di Berio e Sanguineti.....p. 88

Parte seconda. Paolo e Francesca

LUCA ROSSETTO CASEL

«Or incomincian le dolenti note». Paolo e Francesca in musica: le fonti.....p. 114

DANIELA MACCHIONE

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...».
Il *Recitativo ritmato* di Rossini sull'episodio di Francesca da Rimini.....p. 121

LIANA PÜSCHEL

Le due Francesche.....p. 140

Premessa

Questo volume raccoglie alcuni fra i contributi presentati in occasione di *AnDante*, un convegno su Dante e la musica tenutosi il 10 settembre 2015 a Torino e il giorno seguente a Milano in occasione delle celebrazioni per il settecentocinquantenario anniversario della nascita del poeta. La scelta di svolgere le due giornate di studi in due sedi diverse deriva da un lato dall'inclusione dell'iniziativa nel programma dell'edizione 2015 di MITO – Settembre musica, festival che da una dozzina d'anni si svolge parallelamente nelle due città, e dall'altro dal desiderio di associare alla riflessione critica sull'argomento, programmata in spazi quali il Palazzo del Rettorato dell'Università di Torino e la Biblioteca Trivulziana di Milano, la fruizione di alcuni eventi spettacolari, primo fra tutti la mostra di codici danteschi in corso all'epoca nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco.

Non tutte le relazioni proposte in quei giorni sono diventate contributi scritti; a bilanciarne l'assenza intervengono in queste pagine quelle di alcuni autori che per qualche motivo non erano presenti: alle due categorie appartengono rispettivamente i contributi di Alessandra Fiori, Paola Besutti, Maria Teresa Arfini, Candida Felici, Luca Rossetto Casel, Liana Püschel e quelli di Maria Teresa Storino e Daniela Macchione.

La decisione di affidare alla rete e non alla carta questo volume rimonta sì a ragioni economiche, ma anche a ragioni pratiche, *in primis* la rapidità e la capillarità di diffusione. Questa condizione consente anche un vantaggio ulteriore al volume (si veda in proposito il sesto contributo), quello di poter essere in parte aggiornato: dagli autori, e soprattutto dai lettori, ai quali va un sincero augurio per una gratificante e piacevole fruizione.

La miscellanea si divide in due parti: la prima (*Dante, prima e dopo*), ordinata secondo un criterio per lo più temporale, presenta contributi che spaziano dall'analisi del canto II del *Purgatorio* a quella di *Laborintus II* di Edoardo Sanguineti e Luciano Berio; la seconda (*Paolo e Francesca*) è invece completamente dedicata all'eroina del canto V dell'*Inferno*, oggetto di una impressionante quantità di elaborazioni musicali.

Nella prima parte, Alessandra Fiori (*Il canto di Casella e le memorie della vita sensibile*) prende in esame la concezione della musica nella *Commedia*, soffermandosi appunto sul canto II del *Purgatorio*; Paola Besutti («*Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate*»: *echi danteschi nella drammaturgia di Monteverdi e della nascente opera in musica*)

si occupa delle allusioni a Dante in generale e nello specifico alla *Commedia* nella *Favola di Orfeo* di Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi; Maria Teresa Arfini («Après une Lecture du Dante») e Mariateresa Storino (*Il soggetto o i soggetti? La “Dante-Symphonie” di Franz Liszt*) invece analizzano le due composizioni lisztiane ispirate alla *Commedia*, la cosiddetta *Sonata-Dante* e la ben più corposa *Dante-Symphonie*; infine, Candida Felici presenta una interpretazione della relazione tra fonti, testo e musica in *Laborintus II (Dante nel labirinto: parole e musica in “Laborintus II” di Sanguineti-Berio)*.

Aprire la seconda parte il contributo di Luca Rossetto Casel («Or incomincian le dolenti note». *Paolo e Francesca in musica: le fonti*), che sfrutta le potenzialità di una edizione on-line per mettere a disposizione una tabella *in progress* riportante le intonazioni e le composizioni riferite alle figure di Paolo e Francesca che sinora è stato in grado di rintracciare: grazie al formato digitale, tale tabella potrà essere implementata da tutti coloro che desidereranno fornire ulteriori indicazioni di composizioni ispirate al canto V dell'*Inferno*. Seguono due contributi che illustrano specifiche composizioni su Francesca da Rimini: Daniela Macchione («Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»). Il «*Recitativo ritmato*» di Rossini sull'episodio di Francesca da Rimini) descrive la genesi e il contesto entro il quale Gioacchino Rossini ha composto il *Recitativo ritmato* sui versi del canto V dell'*Inferno*; Liana Puschel (*Le due Francesche*) infine analizza la *Francesca da Rimini* di Sergej Rachmaninov e il poema sinfonico *Paolo e Francesca* di Enrique Granados, seconda parte di quello che sarebbe dovuto essere un polittico orchestrale intitolato *Dante*.

Maria Teresa Arfini – Alberto Rizzuti

NOTA

Al fine di agevolare la lettura, i collegamenti ipertestuali non sono riportati per esteso, ma associati direttamente alle porzioni di testo corrispondenti e segnalati mediante sottolineatura. Circa gli esempi e le illustrazioni, in conformità alle norme editoriali gli autori hanno verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, hanno ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

Il canto di Casella e le memorie della vita sensibile

Il canto II del *Purgatorio* ha ricevuto alcune tra le letture più esemplari e autorevoli nel panorama degli studi danteschi. Invito dunque a considerare questa mia riflessione secondo una prospettiva del tutto parziale: si tratta infatti di rilievi su aspetti che, in quanto musicologa, ho osservato e approfondito nel cosiddetto “canto di Casella” che, nella storia dell’esegesi passata, specie medievale e umanistica, è stato veramente considerato il canto sulla musica per eccellenza.¹

Tra i regni oltremondani descritti nella *Commedia*, una caratteristica differenza il purgatorio dagli altri due: la somiglianza e contiguità col mondo terreno. Una montagna in mezzo al mare che a tutta prima ci viene presentata non priva di una certa amenità (con questa presenza vivificante dell’acqua che, sebbene attraverso un percorso non lineare di false etimologie,² potrebbe già condurci all’idea di musica); un luogo soggetto al ritmo circadiano, che impone anche all’autore/protagonista le necessarie soste; Dante dorme e sogna, persino: attività che non si verifica altrove. Anche i personaggi che incontra sono descritti con requisiti affatto umani: né completamente disumanizzati dalla colpa (nell’inferno l’individuo arriva a coincidere interamente col suo peccato e la sua punizione), né sovrumannizzati dalla virtù: semplicemente persone, che pur avendo variamente frequentato i sette vizi capitali, non ne sono state del tutto assorbite e annullate; il cui comportamento, anche nella

-
1. Sul modo in cui i commentatori medievali affrontano i passi in cui Dante si riferisce al fatto musicale, si veda ALESSANDRA FIORI, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla “Commedia” dantesca*, «Studi e problemi di critica testuale», 59, 2 (1999), pp. 67-102.
 2. «Musica dicitur a moys, quod est aqua, eo quod iuxta aquas inventa fuerit, ut Remigius refert; quia sicut aqua non potest tangi quin moveatur, sic nec musica quin audiatur», *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition*, edizione e traduzione a cura di Jan W. Herlinger, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1985, p. 86; cfr. anche *Ameri Practica artis musicae*, a cura di Cesarino Ruini, Corpus Scriptorum de Musica, 25, s.l., American Institute of Musicology, 1977, pp. 36-37. Sull’argomento si veda ALESSANDRA FIORI, *La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Ravenna, Longo, 2001, pp. 195-215: 195-196.

vita ultraterrena, ricalca per molti aspetti quello umano, nel suo tendere verso la perfezione e nel suo perdersi nella negligenza, nell'essere temporaneamente fuorviate da ciò che in vita era stato fonte di interesse e gratificazione, e qui a tratti rievocato con nostalgia.

Nel purgatorio, quindi, elementi ingannevolmente terreni inducono tutti gli agenti (Dante compreso) a un iterato parallelismo con la vita concreta; e attraverso questa analogia si spiega allora perché il purgatorio sia il luogo per eccellenza della riflessione sulle arti, che portano sollievo agli affanni della vita terrena, ma il cui superamento è invece qui richiesto per completare il percorso di redenzione. Si ricorderà che un altro personaggio musicale – il liutaio Belacqua – compare nel IV canto del *Purgatorio*, e che numerosissimi sono gli scrittori: nel VI, VII e VIII il poeta Sordello; Stazio, che a partire dal XXII canto (ove sono citati anche altri autori classici, tra cui Giovenale, Plauto, Terenzio, Euripide) accompagnerà Dante fino all'incontro con Beatrice; Forese Donati nel XXIII e XXIV, assieme a Bonagiunta Orbicciani; nel XXVI Guinizelli e Arnaut Daniel. Nella cantica si individua un ulteriore ciclo dedicato alle arti figurative: nel canto XI avviene l'incontro col miniatore Oderisi da Gubbio, che a sua volta nomina il collega Franco da Bologna (XI, vv. 73-142)³ e i pittori Cimabue e Giotto, il cui rapporto maestro-allievo è esemplificato attraverso quello tra i poeti Guinizelli e Cavalcanti (XI, vv. 94-99).

Il fatto che nel purgatorio, luogo agli antipodi del mondo conosciuto, il tempo scorra come sulla terra – e Dante lo sottolinea con l'estesa perifrasi proprio all'esordio del II canto (vv. 1-9) – rende pienamente legittima la presenza della musica, arte del numero, ma anche arte del tempo. E la musica, nel purgatorio, è soprattutto, citando Nino Pirrotta, musica «de sono humano»,⁴ non solo perché si tratta unicamente di canto, ma anche perché le sue esecuzioni si connotano per la loro naturalezza e semplicità, quasi a voler suggerire un senso di consuetudine e l'impressione, nello sviluppo della narrazione, di assistere alla celebrazione di

3. Sull'identificazione del *milieu* culturale bolognese (figurativo, ma anche poetico-musicale), in cui operarono Oderisi ed altri miniatori e copisti, si veda ALESSANDRA FIORI, *Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel Medioevo*, «Studi Musicali», XXI, 2 (1992), pp. 211-35; 221-222.

4. NINO PIRROTTA, «Musica de sono humano»: una poetica di Guido d'Arezzo, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3-19; originariamente pubblicato col titolo «Musica de sono humano» and the Musical Poetics of Guido d'Arezzo, «Medievalia et Humanistica», VII (1976), pp. 13-27.

un'azione liturgica penitenziale, come diversi commentatori hanno evidenziato.⁵ Questa musica, svolgendosi in un tempo finito, inizia e si conclude; a volte addirittura si interrompe.

E il canto che è intonato soggiace alle leggi della fisica acustica; scrive infatti Dante: «... “*Gloria in excelsis*” tutti “*Deo*” / dicean, per quel ch’io da’ vicin compresi» (*Purg.* XX, vv. 136-138); dunque, nel momento in cui tutti gli spiriti cantano insieme, Dante distingue le parole solo dall’ascolto di coloro che gli stanno vicino, dando l’idea che la diffusione del suono si propaghi in modo del tutto normale e non sia oggetto, come invece parrebbe altre volte accadere (molto spesso nel *Paradiso*), di un ascolto interiore. Un canto la cui esecuzione concorde si perfeziona man mano che si procede nell’ascesa; indice di una sintonia che si compie in nome e per merito della fede. La cancellazione dell’individualità vocale (tratto distintivo di cui si occupa anche il II canto), di quella singolarità/unicità così deprecata, nel canto liturgico, già dai padri della Chiesa,⁶ diventa sinonimo di comunione delle anime: rinuncia all’individualità per divenire un tutt’uno con gli altri. Corrado Bologna chiarisce assai efficacemente questo concetto quando afferma: «è sul timbro che si esercita la pressione normalizzatrice e neutralizzatrice della cultura, mirata al controllo dell’eccesso di individuale pulsione (che è insieme esistenziale ed erotico-soversiva) sedimentato nella voce».⁷

Così come la «circolata melodia» del paradiso diviene l’emblema di un mondo di armonia immutabile ed eterna, la musica del purgatorio trasmette, al contrario, l’idea di transitorietà e finitezza implicita in tutta la cantica; il purgatorio stesso è un luogo transeunte che scomparirà dopo il Giudizio universale.

5. Si vedano i commenti alla *Commedia* di DANIELE MATTALIA, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 44, 152, 156, 548; ANTONIO QUAGLIO, Milano, Garzanti, 1982, p. 30.

6. «Sed et vox omnium vestrum non dissona debet esse, sed consona. Non unus insipienter protrahat, aut unus humiliet, alter vocem extollat; sed innitatur humiliter unusquisque vocem suam intra sonum chori concinentis includere, non extrinsecus extollentes, aut protrahentes quasi ad stultam ostentationem indecenter efferre, neque hominibus placere velle [...] Et nos utique omnes quasi ex uno ore eundemque psalmodiarum sonum, eandemque vocis modulationem aequaliter proferamus: qui autem aequare se non potest caeteris, melius est ei tacere, aut lenta voce psallere, quam clamosa voce omnibus perstreperere», NICETIUS TREVIRENSIS, *De laude et utilitate spiritualium canticorum, quae fiunt in ecclesia Christiana; seu de psalmodiae bono*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, a cura di Martin Gerbert, St. Blaise, Typis San Blasianis, 1784 (ristampa Hildesheim, Olms, 1963), I, p. 13.

7. CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 94.

Nel purgatorio si iniziano quindi a udire i canti, stabilendo una forte cesura rispetto alla non-musica infernale; canti liturgici che Guido Salvetti ha peraltro in gran parte identificato in un suo contributo del 1971.⁸ Anche l'introduzione di inni, salmi, antifone ricavati dal repertorio liturgico in uso, funziona come forte punto di contatto col mondo terreno; al contrario, salvo poche eccezioni, i canti e la musica del paradiso sono nuovi, indefiniti, indescrivibili; e di questa indescrivibilità dirò più avanti.

Nel purgatorio è evidente la differenziazione tra i canti eseguiti dalle anime e quelli intonati dagli angeli. Nel primo caso al loro richiamo si accompagna in genere un'aggettivazione scarna, ma ancor più spesso assente, a ribadire la non-eccezionalità. Nel II canto gli spiriti «... *"In exitu Israel d'Egypto"* / cantavan tutti insieme ad una voce» (vv. 46-48); laddove, a parere di molti commentatori e anche mio, la precisazione conclusiva («ad una voce») non indica tanto la simultaneità del canto, quanto piuttosto il fatto che si trattasse di monodia.⁹

Anche altrove si conferma questa assenza di connotazioni: «*"Salve regina"* in su'l verde e 'n sui fiori / quindi seder cantando anime vidi» (VII, vv. 82-83); oppure nel V canto: «venivan genti innanzi a noi un poco, / cantando *"Miserere"* a verso a verso. / Quando s'accorser ch'i non dava loco / per lo mio corpo al trapassar d'i raggi, / mutar lor canto in un "oh!" lungo e roco» (vv. 23-27). Eccoci di fronte al caso in cui un canto s'interrompe, poiché intonato da anime imperfette, ancora in balia delle loro reazioni emotive.

Nel momento in cui la manifestazione vocale si presenta permeabile alle emozioni – che nel purgatorio non hanno ancora lasciato il campo alla serena imperturbabilità degli spiriti beati –, essa assume connotazioni fortemente umane: «Ed ecco

8. GUIDO SALVETTI, *La musica in Dante*, «Rivista Italiana di Musicologia», VI (1971), pp. 160-204.

9. In questa precisazione Natalino Sapegno, citando De Sanctis (FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Giorgio Luti e Giuliano Innamorati, Firenze, Sansoni, 1960) vede piuttosto un richiamo alla concordia degli spiriti tra loro, in «quella poesia corale, che domina nel Purgatorio, dove, a differenza dell'Inferno, "più che negli individui la vita si manifesta nei gruppi", essendo tutte le anime "assorte in uno stesso spirito di carità"», *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1968, II, p. 17; laddove Daniele Mattalia interpreta l'indicazione «ad una voce» ipotizzando anche un accenno al rispetto delle regole richiesto alle anime del purgatorio: «in perfetto sincronismo e con un unico tono di voce. Preannuncia la condizione spirituale, psicologica e affettiva, ma praticata come consapevole disciplina», D. MATTALIA, cit., II, p. 44.

piangere e cantar s'udie / "Labia mea, Domine" per modo / tal, che diletto e doglia parturè», troviamo descritto nel canto XXIII (vv. 10-12).

Un'altra vivida immagine è resa dalla trenodia delle Virtù cardinali e teologici nel canto conclusivo: «"Deus, venerunt gentes", alternando / or tre or quattro dolce salmodia, / le donne incominciaro, e lagrimando» (vv. 1-3); immagine intensificata dalla scelta lessicale del soggetto "donne", che pone momentaneamente in secondo piano il livello allegorico, per dare spazio a una rappresentazione, per tutta la sua efficacia, evocatrice del mondo reale.

Una prima vera anticipazione della perfezione e trascendenza paradisiache la troviamo all'entrata nella valletta dei principi:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
[...]

quand'io incominciai a render vano
l'udire e a mirare una de l'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.

Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: "D'altro non calme".

"Te lucis ante" sì devotamente
le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente;

e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi a le superne rote.
(VIII, vv. 1-2; 7-18)

È qui evidente come la qualità straordinaria del canto descritto derivi principalmente dalla capacità di distacco e raccoglimento dello spirito che lo intona (che sembra dire, appunto: "non m'importa di null'altro") e dei restanti spiriti che gli van dietro cantando, ma volgendo gli occhi al cielo. Si noterà, qui, e poi normalmente nel *Paradiso*, che gli spiriti cantano senza mai guardarsi, come invece devono fare i

cantanti terreni: un aspetto che Dante avrà senz'altro inserito e rimarcato intenzionalmente, poiché la concordia delle voci è effetto della contemplazione di Dio.

Voci angeliche sono descritte nel canto XXVII: un angelo intona *Beati mundo corde* «in voce assai più che la nostra viva» (v. 9). La voce, già espressione per eccellenza dello spirito vitale, reificazione del soffio vitale, nella creatura celeste risulta ulteriormente vivificata dalla grazia divina. Ancor prima, nel XII canto, troviamo un altro esempio: «Noi volgendo ivi le nostre persone, / “*Beati pauperes spiritu*” voci / cantaron sì, che nol diria sermone» (vv. 109-111).

Mi riallaccio ora brevemente a un aspetto poco fa evidenziato (quello dell'indescrivibilità), per far notare quanto spesso Dante, principalmente nel parlare di musica, faccia ricorso a quelli che Ernst Curtius chiama *topoi* dell'inesprimibile (*Unsagbarkeitstopoi*),¹⁰ per rimarcare i limiti della natura umana nella comprensione delle cose celesti, la cui eccezionalità si traduce proprio attraverso la negazione e la rinuncia ad ogni descrizione.

In alternativa il Poeta fa uso altrettanto spesso dell'indefinito aggettivo “dolce” e del sostantivo derivato “dolcezza”, che ricorrono allorché la bellezza supera i limiti imposti dal linguaggio verbale. Afferma Pirrotta a proposito dei testi medievali: «Quando c'è da descrivere in concreto la qualità di una musica o gli effetti di una esecuzione musicale, i teorici concordano coi poeti, coi novellieri, coi cronisti nell'uso di espressioni e di aggettivi che invariabilmente si rifanno al concetto fondamentale di dolcezza».¹¹

Dolcezza che compare anche nell'iterazione a cui ricorre Dante proprio nel II del *Purgatorio*: «Amor che nella mente mi ragiona / cominciò elli allor sì *dolcemente*, / che la dolcezza ancor dentro mi sona» (vv. 112-114); ma forse in questo caso, come propone Guglielmo Gorni, per suggerire altresì al lettore un legame tra la citazione di quell'incipit e la passata stagione del Dolce Stil Novo.¹²

10. ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 180-2 (tit. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948).

11. NINO PIRROTTA, “*Dulcedo*” e “*subtilitas*” nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 130-141: 131, (originariamente pubblicato in «*Revue Belge de Musicologie*», II (1948), pp. 125-132).

12. GUGLIELMO GORNI, *Costanza della memoria e censura dell'umano nell'Antipurgatorio*, «*Studi Danteschi*», LIV (1982), pp. 53-70.

Nel II canto del *Purgatorio* comincia a chiarirsi per tutti la «nuova legge» vigente in quel luogo. Un canto che già molti commentatori hanno visto come campo di numerose antinomie: Casella / Catone;¹³ canto liturgico (cantato per intero) / canto profano (bruscamente interrotto); disciplina / renitenza; memoria della vita terrena e dei suoi piaceri / loro censura; tensione verso la purificazione.

Un canto che lascia altresì aperti alcuni interrogativi non sondabili attraverso l'indagine storica e delle fonti: mi riferisco ai dati biografici su Casella e agli studi che hanno cercato di far luce attorno alla sua figura;¹⁴ un passo sulla cui verosimiglianza molti commentatori (a partire dalle considerazioni dell'Anonimo Fiorentino) si sono interrogati: si parla ovviamente del fatto se Casella, in vita, avesse mai potuto veramente intonare la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*.¹⁵

In un mondo così somigliante a quello terreno, le anime faticano ad orientarsi e soprattutto continuano ad essere inibite, confuse, sorprese dai molteplici, e per loro del tutto nuovi, accadimenti. Come scrive giustamente Mario Marti:

[...] non Casella è il protagonista del II canto [...] e neanche Catone, e neanche l'Angelo traghettatore e le anime che egli conduce. Protagonista unificatore dell'intero canto [...] è proprio quello stato d'animo sospeso ed incerto [...] ancor curioso e vago [...] eppur consapevole della incombente necessità del nuovo cammino.¹⁶

13. Quaglio afferma che «Catone è l'anti-Casella», (A. QUAGLIO, cit., pp. 34-35).

14. PASQUALE PAPA, *Di un Casella fiorentino*, in *Dai tempi antichi ai tempi moderni. Da Dante al Leopardi: raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie con facsimili e tavole per le nozze di Michele Scherillo con Teresa Negri*, a cura di Solone Ambrosoli, Michele Scherillo, Milano, Hoepli, 1904, pp. 183-194: 183; MAHMOUD SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», 48 (1971), pp. 153-166: 156-158.

15. «*Amor che nella mente mi ragiona*. Il Casella comincia a cantare questa, che fu canzone dell'Autore, et che, secondo che mostra, già l'avea intonata [...] È vero che, per le canzoni morali, come fu questa, non suole essere usanza d'intonarle, credo che questo *Amor che nella mente mi ragiona*, fosse principio di qualche ballata, o suono», *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, in «Collezione di opere inedite o rare», Bologna, Fava e Garagnani, 1866, II, p. 517. In epoca moderna un dibattito attorno all'argomento ha coinvolto Stefania Plona, che appoggia la posizione dell'Anonimo Fiorentino, e Mario Marti, di parere opposto: STEFANIA PLONA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», III (1953), pp. 93-96; MARIO MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1963 (rist. in *Lectura Dantis Scaligera, Purgatorio II*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 45-73).

16. M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, cit., p. 32.

Ma quali sono gli estremi tra cui rimangono sospesi i protagonisti del canto? E prima ancora, a chi mi riferisco quando parlo di “protagonisti”? Si potrebbe rispondere: a tutti, perché tra Dante, Virgilio e gli spiriti purganti c'è molta più affinità che contrapposizione; ed è questa condivisione che rende mirabilmente poetica e affettuosa tutta la narrazione. I punti tra cui restano sospesi sono, da un lato: la morte, il corpo, i sensi, il peccato; dall'altro: la tensione verso la vita eterna, l'abbandono delle passioni terrene, la spiritualità. Nulla di veramente drammatico in questo loro vacillare, semmai di nostalgico.

Nel II canto, che si svolge nell'Antipurgatorio (di cui non sfugge il forte parallelismo col III dell'*Inferno*), sia le anime penitenti sia il Poeta si trovano in una situazione di transizione, descrivibile attraverso le fasi di quelli che gli antropologi, a partire da Arnold van Gennep, hanno definito *rites de passage*: riti della separazione, comportamenti simbolici che ogni cultura elabora di fronte alle principali trasformazioni della vita individuale;¹⁷ pur essendo fittizia (nella rappresentazione del transito dalla morte terrena alla vita eterna), la situazione si può ugualmente interpretare secondo questa chiave di lettura. Nel momento, detto “liminare”, in cui si attua il passaggio da una condizione all'altra, l'individuo attraversa una fase di turbamento, generata dalla sensazione del distacco e dalla conseguente difficoltà di adattamento al nuovo stato: nella fase liminare chi vive la separazione non riesce più a identificarsi con ciò che era, ma nemmeno a riconoscersi e ad accettare completamente la sua nuova condizione.

Il canto liturgico (il primo di tutta la cantica) che qui troviamo intonato è, come abbiamo detto, *In exitu Israel de Egypto*, un salmo che era eseguito nella traslazione delle spoglie del defunto dalla sua casa alla chiesa. Un canto i cui significati di passaggio, redenzione, liberazione erano già stati evidenziati da Dante stesso nel *Convivio* (II, I, 7) e nella *Epistola a Cangrande* (XIII, 21), e tuttavia, un canto di morte. Col loro canto, ancora intonato sul «vasello snelletto e leggero», le anime ricordano innanzitutto a sé stesse la loro morte; devono prendere atto di non avere più un corpo, di doversi lasciare alle spalle tutto, affrettandosi sulla via del pentimento (l'idea, costantemente ribadita, di dover lasciare indietro le scorie della vita terrena

17. ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (tit. or. *Les rites de passage*, Parigi, Nourry, 1909).

vede il frequente ricorso all'immagine del non voltarsi, evocatrice di reminiscenze sia bibliche sia classiche).¹⁸

Rispetto alla sollecitudine richiesta agli spiriti penitenti, anche Gorni sottolinea come questo II canto, in particolare, sia quello «di una volontà di moto continuamente delusa»; ma – continua Gorni – «se il movimento dei personaggi vien frustrato ogni volta che si manifesta, lo stato di quiete, per parte sua, non dà garanzia di salute; sicché il secondo canto del *Purgatorio* viene a configurarsi come studio critico del moto umano, come rappresentazione delle vanità di ogni atto o percorso che si attenga esclusivamente a ragioni terrene».¹⁹

La zavorra fisica e terrena, e finanche la memoria di essa, diviene motivo di impedimento e scompiglio: un fardello emozionale i cui legami con la corporeità sono più volte ribaditi.

Le anime “trasmortiscono” vedendo Dante respirare: nel momento in cui cominciano ad elaborare il fatto di non avere più un corpo, la prima persona che incontrano è un vivente! Nell'abbraccio con Casella, mentre l'amico rinuncia immediatamente al contatto fisico, nella maggiore consapevolezza del suo nuovo stato, Dante (che pur non l'ha ancora riconosciuto) insiste goffamente per altre due volte, dando l'impressione che in quel momento sia piuttosto il corpo a guidarlo, nella richiesta di un abbraccio che è gratificazione fisica, sebbene dettata da bisogni di natura affettiva. Cosicché, rivolgendosi a Dante, Casella rimarca la sua nuova condizione e il fatto che non sia di impedimento ai suoi immutati sentimenti: «... Così com'io t'amai nel mortal corpo, / così t'amo sciolta» (vv. 88-89). Al contrario Dante, nel suo rivolgersi a Casella, rammentandone il canto e rinnovandone la richiesta, di nuovo non prescinde da una concezione musicale del tutto materiale e terrena:

18. Pensiamo alle parole dell'angelo all'ingresso del purgatorio: «... Intrate; ma facciovvi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata» (*Purg.* IX, 131-132); rafforzate dalle considerazioni dello stesso Autore, all'esordio del canto successivo: «Poi fummo dentro al soglio de la porta / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la via torta, / sonando la senti' esser richiusa; / e s'io avesse li occhi vòlti ad essa, / qual fora stata al fallo degna scusa?» (X, 1-6).

19. G. GORNI, *Costanza della memoria*, cit., p. 55.

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
 che mi solea *quetar* tutte mie voglie,

di ciò ti piaccia consolare alquanto
 l'anima mia, che, con la sua persona
 venendo qui, è affannata tanto!»
 (*Purg.* II, vv. 106-111)

Sul ricorso alle parole “memoria” e “uso” ha già efficacemente ragionato Franco Alberto Gallo, sottolineando come qui ci venga offerta «una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel Medioevo europeo»,²⁰ ossia il fatto che la diffusione del repertorio vocale profano, salvo le eccezioni a tutti note, circolasse per tradizione orale, e Gallo rileva come Dante introduca, nella domanda posta a Casella, anche il dubbio se la «nuova legge» in qualche modo non andasse a modificare o impedire questa prassi terrena. Parafrasa Benvenuto da Imola: «si non perdidisti per mortem *memoriam et usum*, quae duo maxime conservant artem»; così come chiarisce Francesco da Buti: «due cose tocca l'autore, che fanno l'omo abile a l'esercizio».²¹

Ma leggiamo oltre: «... *memoria o uso a l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie voglie*», ossia desideri, bramosie, passioni. Su questo verso si è molto dibattuto allorché Petrocchi preferì il termine “doglie” a “voglie”, in definitiva optando, come osserva Gorni, per una *lectio facilior*. Petrocchi adduceva a principale motivazione di questa scelta il fatto che Dante, subito dopo, faccia cenno alla sua anima «affannata tanto», quindi oppressa dai dispiaceri, bisognosa di consolazione. A nostro parere la parola “voglie” andrebbe tuttavia ad inserirsi in modo più incisivo nel contesto generale, che vede le anime in costante lotta con le passioni terrene; oltre che ad accordarsi molto meglio col verbo che regge l'azione: “quetar”. Sul passo in questione interviene in modo esauriente il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi:

20. FRANCO ALBERTO GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, VI, p. 245.

21. BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantem Aldighierii Comoediam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, 1887, III, p. 74; FRANCESCO DI BARTOLO DA BUTI, *Comento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, F.lli. Nistri, 1858-62, II, p. 49.

Preferiamo decisamente *voglie* [...] a *doglie*, lezione prescelta dal Petrocchi solo perché meglio corrispondente a *consolare* e *affannata* dei versi seguenti, mentre la grande maggioranza della tradizione porta *voglie* [...]; a noi sembra (e cfr. Gorni [...])²² che *doglie* sia riduttivo rispetto al potere di quel canto: non solo i dolori, ma tutte le passioni dell'animo sono incantate e *quetate* dalla musica, come la scena che segue (vv. 115-23) chiaramente dichiarerà. Anche il verbo *quetare* ha in Dante sempre piuttosto il senso di «appagare» che di confortare il dolore (*Purg.* III 41; XVII 128; XIX 109; *Par.* III 70; XXVIII 108).²³

Molti commentatori, inoltre, proprio in questo punto citano un noto passo del *Convivio* sulla musica, a corroborare le parole rivolte da Dante all'amico Casella:

La musica è tutta relativa, siccome si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, dei quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella; la quale in essa scienza massimamente è bella; per che massimamente in essa s'intende. Ancora la musica trae a sé gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazione; sì è l'anima intenta quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono.²⁴

Ma riprendiamo la lettura del canto, che così seguita: «di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia, che, *con la sua persona* / venendo qui, è affannata tanto» (vv. 109-111). Dante chiede dunque consolazione per l'anima e per il corpo, che è giunto unitamente a lei in quei luoghi.

Qui Dante si rifà all'idea di musica molto comune nel Medioevo, come arte concepita soprattutto per dare sollievo, per ricreare corpo e mente insieme. Andando alle testimonianze musicali nella letteratura medievale, a quella specialistica così come alla narrativa o a testi di natura diversa (per esempio i testi medici), difficilmente troviamo un'idea di ascolto musicale così come noi lo intendiamo: intellettualistico, contemplativo, analitico, concepito come attività che coinvolge soprattutto la mente. Alla musica viene quasi sempre attribuito un aspetto funzionale: a quella sacra, di volgere la mente a Dio; a quella profana di confortare il corpo e conseguentemente lo spirito o, detto in modo più tecnico, di temperare gli scompensi generati

22. G. GORNI, *Costanza della memoria*, cit., pp. 67-69.

23. *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, p. 46.

24. *Convivio*, II, XIII, 23.

dalle alterazioni degli umori corporei, placando per esempio le complessioni biliose o rinfrancando quelle melanconiche.²⁵

A questo proposito precisa Benvenuto da Imola che Dante «de rei veritate summe delectatus est musica», adducendo a ciò tre motivazioni: la prima di carattere generale, in quanto la musica è un piacere naturale per tutti (e lo possiamo constatare proprio nel II canto); la seconda di carattere particolare, poiché Dante era poeta, e la musica è necessaria alla poesia (e questo spiega, sempre nel II canto, come anche Virgilio, per la prima volta, dimentichi la sua funzione di guida e si perda nella contemplazione estatica del canto di Casella); la terza di carattere particolarissimo, in quanto, nonostante la musica sia amica a persone di tutte le età e di diversi costumi, ne sentono massimamente il bisogno i giovani e i melanconici, e Dante – dice Benvenuto – fu molto melanconico, come del resto tutti gli uomini sapienti, a causa della sua natura e di ciò di cui si occupava.²⁶

Nel II canto, nello spazio di pochi versi, sacro e profano musicale sono richiamati in modo così ravvicinato da non potersi sottrarre al confronto. Ed è per questo, vedendo qui rappresentata la musica nelle sue due possibili declinazioni, che i commentatori medievali della *Commedia*, assecondando l'intento enciclopedico del testo dantesco, eleggono il II canto a luogo deputato per un discorso colto sulla musica, in genere ispirato alle parti introduttive di molta trattatistica musicale: esposizioni scolastiche, talora sommarie e impersonali, di concetti noti. Stupisce che nei commenti vada perduto proprio quanto di concreto e vitale caratterizzi la musica in questo canto, a scapito di sterili e imparaticce disquisizioni.²⁷

Trovo invece estremamente lusinghiero, secondo la mia prospettiva, che Dante abbia qui eletto la musica a rappresentare tutti i piaceri della vita mortale; una scelta significativa, che ci fa riflettere sul peso e sul ruolo assegnato dal Poeta a quest'arte e, per estensione, al ruolo che il mondo medievale le attribuiva.

25. Su questo punto si veda A. FIORI, *La voce*, cit., pp. 202-203.

26. «Et hic nota quod poeta noster de industria fingit quod petat delectationem cantus ad relevationem suarum curarum, quia de rei veritate summe delectatus est musica. Primo quidem ratione generali, quia haec est delectatio naturalis omnibus [...] Secundo ratione speciali, quia poeta; musica enim est necessaria poetae [...] Tertio ratione specialissima: cum enim usus musicae naturaliter sit amicus omnibus aetatibus et omnibus moribus, maxime juvenes et melancholici indigent delectatione secundum philosophum. Hic poeta fuit valde melancholicus a natura et a studio, sicut communiter fuerunt viri sapientes», BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum*, cit., III, pp. 74-75.

27. A. FIORI, *Discorsi*, cit., p. 70.

Nel momento in cui Casella intona il suo canto, le anime gli si fanno intorno dimentiche di tutto: in questo contesto di distacco, qualcosa di familiare, la musica appunto, le riporta alla condizione che hanno appena lasciato: la musica viene chiamata a rappresentare – *pars pro toto* – le «dillectation corporali» (come dice il Lana),²⁸ da poco abbandonate, ma ancora così presenti alla mente degli astanti da potervi creare commozione e turbamento e ricordare ancora per qualche attimo la vita mortale.

Dante, che non riconosce l'amico Casella dal suo aspetto (forse perché evanescente, ma più probabilmente perché trasfigurato nel corpo dal suo nuovo stato), lo identifica attraverso la sua voce: «Soavemente disse ch'io posasse; / allor conobbi chi era» (vv. 85-86). La voce rimanda dunque alla sostanza che la produce e connota l'individuo che la possiede. Ed è davvero toccante e spettacolare che la musica (arte intangibile) e la voce (attributo della nostra persona così fortemente caratterizzante, ma altrettanto immateriale) in questo luogo in cui tutto è incorporeo e il cui fine è la progressiva perdita dei gravami terreni, si prendano una rivincita così clamorosa.

28. *La commedia col commento di Jacopo della Lana dal codice Francofortese Arci-β*, edizione in facsimile a cura di Friedrich Schmidt-Knatz, Frankfurt am Main (Stampa privata), 1939, c. 129^r.

PAOLA BESUTTI

«Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate»: echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica

ORFEO.

Scorto da te mio Nume
Speranza unico bene
De gli afflitti mortali, homai son giunto
A questi regni tenebrosi e mesti
Dove raggio di Sol giamai non giunse.
Tù mia compagna e duce,
Per così strane e sconosciute vie
Reggesti il passo debile e tremante,
Ond'oggi ancor spero
Di riveder quelle beate luci
Che sole à gli occhi miei portano il giorno.

SPERANZA.

Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero
Che trahe gli spirti ignudi à l'altra sponda,
Dov'hà Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltra quel nero stagno, oltra quel fiume,
In quei campi di pianto e di dolore,
Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.
Hor d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto.
Io fin quì t'ho condotto, hor più non lice
Teco venir, ch'amara legge il vieta.
Legge scritta co'l ferro in duro sasso
De l'ima reggia in sù l'orribil soglia
Che in queste note il fiero senso esprime,
Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate.
Dunque se stabilito hai pur nel core
Di porre il piè ne la Città dolente,
Da te me'n fuggo e torno
A l'usato soggiorno.

ORFEO.

Dove, ah dove te'n vai

Unico del mio cor dolce conforto?
Poiche non lunge homai
Del mio lungo camin si scopre il porto,
Perché ti parti e m'abbandoni, ahi lasso,
Su'l periglioso passo?
Qual bene hor più m'avanza
Se fuggi tù dolcissima Speranza?¹

All'inizio del terzo atto di *La favola d'Orfeo* del conte Alessandro Striggio jr. (1573-1630), posta in musica da Claudio Monteverdi,² Orfeo scortato da Speranza, «unico bene degli afflitti mortali», giunge alle rive della fosca («atra») palude, che delimita il regno delle ombre dominato da Plutone. Speranza, tuttavia, si deve allontanare poiché l'«amara legge», incisa col ferro sul «duro sasso» dell'«orribil soglia», vieta il suo ingresso: oltre quel limite non ci può essere speranza, né spirituale né personificata. Prima del commiato, Speranza ammonisce Orfeo dicendo che il «senso» della legge della «Città dolente» dei morti è espresso da queste parole («queste note»): «Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate» (*La favola d'Orfeo*, III, v. 338).³

Come Dante, guidato nella *Commedia* da Virgilio, si era imbattuto in quel monito scritto sopra la porta infernale, così Orfeo, semidio mortale, è scortato da Speranza, che declama e verosimilmente addita in scena le stesse parole del passo dantesco, inciso col ferro sulla soglia dell'Averno. E come Speranza spiega a Orfeo il «fiero senso» delle terribili parole (*La favola d'Orfeo*, III, 337), così Virgilio lo aveva schiuso a Dante (*Inf.*, III, vv. 1-15):

-
1. ALESSANDRO STRIGGIO, *La favola d'Orfeo. Rappresentata in musica il carnevale dell'anno MDCVII. Nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova; sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. Duca benignissimo lor protettore*, Mantova, Francesco Osanna, 1607; di questa edizione, qui citata dal facsimile *L'Orfeo favola posta in musica da Claudio Monteverdi*, a cura di Paola Besutti, Mantova, Tre Lune, 2007, è conservata la *lectio* e la grafia tranne che per l'uso delle "u" e delle "v".
 2. CLAUDIO MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica [...] rappresentata in Mantova l'anno 1607, et novamente data in luce [...]*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609, partitura qui citata dall'edizione critica Monteverdi. *L'Orfeo*. SV 318, a cura di Claudio Gallico, London, Ernst Eulenburg, 2004.
 3. D'ora innanzi sarà privilegiata la forma breve *La favola d'Orfeo*, tra parentesi, per rinviare a A. STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, cit., con riferimento all'atto (numero romano) e alla numerazione continua dei versi (cifra araba), quest'ultima non presente nell'edizione originale.

«Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterna duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate».

Queste parole in colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».

Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogni sospetto;
ogni viltà convien che qui sia morta».

Oltre alla citazione dantesca letterale ed esplicita, e alla costellazione di rimandi più nascosti («senso», «duro»), nel testo di Striggio si coglie la palese analogia fra la necessità di una spiegazione da parte delle due guide: Virgilio a Dante, Speranza a Orfeo.

Monteverdi “scolpisce” in musica il verso «Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate», quasi certamente trascritto sulla bocca d'inferno presente in scena: la voce di mezzosoprano, abbandonando momentaneamente il frastagliato incedere recitativo, scandisce e replica la legge con la sillabica solennità di una corda di intonazione salmodica.⁴ Incorniciato dal flessuoso eloquio recitativo, il motto dantesco balza in primo piano, divenendo l'acme del breve, ma pregnante intervento di Speranza (Es. 1). Il successivo suo allontanamento incarna in scena sia l'abbandono di ogni ultimo «sospetto», nel senso dantesco di esitazione, sia il palpabile e umanissimo sconforto, suscitato dall'ineluttabilità dell'imminente trapasso.

4. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto III, battute 39-44.

SPERANZA
La - scia - te o - gni spe - ran - za, o voi ch' - en - tra - te!

SPE.
La - scia - te o - gni spe - ran - za, o voi ch' - en - tra - te!

Es. 1: C. Monteverdi, *L'Orfeo favola in musica* [...], Venezia, Ricciardo Amadino, 1609, atto III, bb. 39-44.

Lo snodo drammaturgico è cruciale: Orfeo cercherà invano di trattenere Speranza, ma Caronte sbarrerà il passo al «temerario» cantore,⁵ che affiderà al parossistico virtuosismo del proprio canto («Possente spirto») la supplica volta a ottenere il passaggio della palude proibita, che lo separa da Euridice e dal progetto di riportarla alla luce. L'invocazione non avrà successo, ma la perorazione di Orfeo («Ahi, sventurato amante»), coronata dalla straziante tripla invocazione «Rendetemi il mio ben tartarei numi» e seguita dalla morbida sinfonia («pian piano»)⁶ delle viole da braccio con l'organo di legno e con il contrabbasso di viola da gamba, provocherà almeno il sopore del traghettatore.

Il sonno di Caronte, ben misero effetto per un cantore che sapeva far «lagrimar [...] e gioir le valli e i poggi» (*La favola d'Orfeo*, I, vv. 70-72), è annunciato – quasi sussurrando al suono dell'«organo di legno solamente» –⁷ con un “a parte” di Orfeo, degno più di una commedia di comici che non di un testo solennizzato poco prima dalla citazione dantesca: «Ei dorme, e la mia cetra se pietà non impetra ne l'indurato core, almen il sonno fuggir al mio cantar gli occhi non ponno» (*La favola d'Orfeo*, III, vv. 400-403). La prossimità fra colto e popolare, fra criptica delibazione letteraria e agilità attoriale, costituisce una cifra di questa favola in musica, suffragata anche da

5. A. STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, cit., III, vv. 351-352: Caronte «O tu ch'innanzi morte à queste rive / Temerario te'n vieni, arresta i passi».

6. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto III, battuta 200: «Sinfonia. Questa Sinfo[nia] si sonò pian piano, con Viole da braccio, un Org[ano] di leg[no] & un contrabasso de Viola da gamba».

7. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto II, didascalia e battute 209-213.

fonti teatrali poco note, riconducibili all'ambiente mantovano, sulle quali si tornerà fra breve.

Il terzo atto di *La favola d'Orfeo* è centrale sia per posizione fra i cinque complessivi sia per pregnanza narrativa, contenendo il passaggio del fiume infernale da parte di Orfeo. Striggio e Monteverdi per preparare la culminante grande scena dell'invocazione a Caronte ricorrono dunque a uno dei più noti passi della *Commedia*. In passato è stato ipotizzato che il poema dantesco fosse per l'epoca e per il contesto una fonte desueta.⁸ Tale singolarità veniva ricavata dall'ovvio confronto con la fiorentina *Euridice* di Ottavio Rinuccini, prevedibilmente legata a un retroterra petrarchesco.⁹ Nel contempo è stato correttamente rilevato come le situazioni "infernali" fossero assenti nel genere boschereccio delle favole pastorali, al cui canone letterario e drammaturgico *La favola d'Orfeo* si allaccia. Successive letture, dedicate alla fitta rete di rinvii che imbriglia il libretto di Striggio, hanno al contrario addirittura ipotizzato un peculiare orientamento dantesco del testo mantovano,¹⁰ giustificato dalla cultura accademica nel quale si iscriveva.¹¹

-
8. PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985, p. 105: «una fonte davvero singolare anche tenendo conto dell'ambiente e dell'epoca»; ma si veda anche il precedente ID., *Tasso, Guarini e il "divino Claudio". Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*, «Studi musicali», III (1974), pp. 233-254.
9. NINO PIRROTTA, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*, in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 217-234 (trad. it. *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 173-195), che ricorda la prevedibile memoria di Dante nella cerchia fiorentina del conte Bardi di Vernio; sul confronto fra *Euridice* e *La favola d'Orfeo* si concentra anche FEDERICO SCHNEIDER, *Unsuspected Competitive Contexts in Early Opera. Monteverdi's Milanese Challenge to Florence's "Euridice" (1600)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.
10. FREDERICK W. STERNFELD, *The Orpheus Myth and the Libretto of Orfeo*, in *Claudio Monteverdi: Orfeo*, a cura di John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 20-33; JOHN WHENHAM, *Five Acts: One Action*, in *Claudio Monteverdi: Orfeo*, ed. by J. Whenham, cit., pp. 42-77; PIERLUIGI PETROBELLI, *On Dante and Italian Music: Three Moments*, «Cambridge Opera Journal», 2, n. 3, 1990, pp. 219-249: 223; STEFANO LA VIA, *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell' "Orfeo" di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Roger Parker e Stefano La Via, Torino, EdT, 2002, pp. 61-93; PHILIPPE CANGUILHEM, *Les sources littéraires de "L'Orfeo" de Monteverdi*, in *Du genre narratif à l'opéra au théâtre et au cinéma*, a cura di Raymond Abbrugiati, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2000, pp. 81-97; FEDERICO SCHNEIDER, *Some More Dantean Overtones in Monteverdi's "Orfeo"*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVI (2011), pp. 99-109; ID., *Unsuspected*, cit., p. 17, ove si spinge a definire il libretto di Striggio come «a myth of Orpheus sub specie Dantis».
11. Sulle accademie mantovane si veda, anche per altri rinvii bibliografici: PAOLA BESUTTI, *450 anni di musica nelle accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti nel 450°*

Senza indulgere a estremizzazioni, in un senso o nell'altro, un'aggiornata lettura ipertestuale del libretto di Striggio consente una crescente focalizzazione del suo retroterra e una più consapevole contestualizzazione anche della presenza dantesca. Se infatti l'ipotizzata atipicità di quest'ultima può essere in parte giustificata, ammettendo come modello principale la letteratura pastorale, d'altra parte essa viene molto mitigata se calata non solo nel contesto accademico, ma anche in quello attoriale mantovano, in prossimità del quale l'invenzione fu concepita. D'altro canto, le palesi reminiscenze dantesche, rinforzate dalla rilevazione di ulteriori ricorrenze testuali, devono incentivare l'esplorazione della rete di interessi entro cui maturò tale scelta letteraria e drammaturgica. Trattandosi di una favola da rappresentarsi «in musica», genere poetico ancora germinale, in assenza di standardizzazioni consolidate il poeta doveva e poteva appellarsi a modelli plurimi, purché efficaci drammaturgicamente e potenzialmente riconoscibili a più livelli dai fruitori dello spettacolo.

Contesto e modelli

La favola d'Orfeo di Striggio e Monteverdi fu rappresentata in una sala del Palazzo Ducale dei Gonzaga di Mantova la sera del 24 febbraio 1607, ultimo sabato di carnevale, nell'ambito di una adunanza dell'accademia degli Invaghiti.¹² L'attuale memoria storica di questa antica accademia è indissolubilmente legata a tale evento, sebbene l'interesse per la musica in essa non fosse prevalente ma, come nella più pura tradizione delle accademie multidisciplinari, armonizzato e fuso con le pratiche letterarie e retoriche.¹³ Nell'accademia degli Invaghiti, fondata da Cesare Gonzaga di Guastalla nel 1562, l'esercizio pratico musicale, pur non essendo escluso, non era infatti considerato il fine ma, semmai, l'effetto di dissertazioni e tesi, o il diletto complementare da praticare con sprezzatura, come parte della formazione del nobile

anniversario dell'istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, a cura di Paola Tosetti Grandi e Annamaria Lorenzoni, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2016, pp. 53-82 (Quaderni dell'Accademia, 6, tomo II).

12. Sul luogo di rappresentazione della *Favola d'Orfeo* si veda PAOLA BESUTTI, *Spaces for Music in Renaissance Mantua*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, a cura di John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 76-94; EAD., *Luoghi musica e identità al tempo di Monteverdi: la sala di "Orfeo" e altri spazi della "rappresentazione"*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga*, a cura di Chiara Continisio, Mantova, Il Rio, 2015, pp. 108-130.
13. Per un aggiornamento documentale e bibliografico sulle accademie di Mantova si veda PAOLA TOSETTI GRANDI, *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2016 (Quaderni dell'Accademia, 6, tomo I).

e dei quadri dirigenziali della società di corte.¹⁴ L'accademico era colui che sapeva muoversi nei diversi campi dello scibile, compresa la musica, con confidenza e con elegante disimpegno.

Proprio a ridosso dell'assunzione a Mantova di Monteverdi come suonatore di viola, è recentemente emersa dagli archivi una traccia molto stimolante riguardo la passione degli accademici per la «musica di viuole», da intendersi come pratica strumentale per ensemble di strumenti ad arco:

Resta che dovendosi introdurre una Musica di viuole per trattenimento degli Accademici, mentre si ragunano tanto più che molti di loro se ne diletano, et sanno usarle, si desidera in grazia, che per la picciolezza della stanza V. E. si compiaccia di farsi dare quella che è contigua all'Accademia, che risponde su la scala, che quanto tornerà a nostro comodo, tutto si rivolgerà in onore, et gloria di lei non senza infinita sua consolazione. [...].¹⁵

Tale inclinazione per la musica strumentale d'archi rinvia al vagheggiamento umanistico per morbidezze sonore evocanti l'antico, in passato affidate al liuto e qui invece aggiornate dall'uso di viole, di fungibilità tecnica certo più ardua rispetto allo strumento a pizzico. All'accademia degli Invaghiti non appartennero musicisti professionisti, bensì personalità di spicco della nobiltà locale o degli alti ranghi intellettuali, e quindi è ipotizzabile l'intervento remunerato di strumentisti.¹⁶ Per quanto sin qui sia dato sapere, Claudio Monteverdi non fece mai parte degli Invaghiti, mentre durante l'arco della sua vita fu ammesso all'accademia degli Animosi di Cremona (10 agosto 1607).¹⁷

14. Per una sintesi sul ruolo della musica nei modelli educativi del tempo si rinvia a STEFANO LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003 (*Historiae Musicae Cultores*, 95).

15. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana (d'ora innanzi I-MAc), *Raccolta di Cinquantaquattro lettere di accademici Invaghiti di Mantova dal 1563 al 1599*, ms 995 (H.IV.8), lettera 48, c. 115, Mantova 11 maggio 1589, Bernardino Marliani a Ferrante II Gonzaga a Molfetta; il documento è trascritto e commentato in P. BESUTTI, *450 anni di musica*, cit., pp. 57-58.

16. Così avvenne, per esempio, con Leone de' Sommi, autore di teatro e corago: RAFFAELE TAMALIO - PAOLA TOSETTI GRANDI, *Nuova luce su Bernardo Tasso, Leone de' Sommi e Francesco da Volterra in una "silloge" poetica degli accademici Invaghiti di Mantova*, in *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, a cura di Chiara Continisio e Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 193-215; P. BESUTTI, *450 anni di musica*, cit., pp. 55-56.

17. Per il riepilogo bibliografico e archivistico sul rapporto fra Monteverdi e gli Animosi, si veda PAOLA TOSETTI GRANDI in collaborazione con ANNA MARIA LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia*

Al tempo in cui fu concepita *La favola di Orfeo*, l'accademia mantovana, affievoliti i legami con l'originario mentore e con i suoi eredi, stava migrando anche fisicamente dal palazzo dei Gonzaga di Guastalla, posto fuori dalla reggia, verso la corte dei duchi di Mantova, dove si sarebbe definitivamente trasferita a partire dal 1610. Sullo sfondo di tale riposizionamento, l'ambientazione dello spettacolo all'interno del palazzo ducale risulta non incoerente, seppur sempre degna di approfondimento.¹⁸

L'occasione dello spettacolo fu esplicitamente accademica,¹⁹ il che influì sulla forma della rappresentazione, sulla selezione dei fruitori e sulle scelte artistiche degli autori. La sala, pur ampia, non poteva essere paragonata per capienza e per dotazione tecnica al Teatro Grande, in quei giorni impegnato da una commedia di comici.²⁰ Dal punto di vista scenotecnico l'apparato fu dunque essenziale: verosimilmente una pedana rialzata dotata di quinte, ma senza possibilità di "voli" o altre trovate stupefacenti. L'allestimento era probabilmente molto simile a quello delle frequentissime recite attoriali, rappresentate ordinariamente in corte. Nello specifico, un esempio pertinente è offerto da una semiconosciuta fonte teatrale di ambito mantovano in cui vengono elencate le «persone» e le «robbe» necessarie all'allestimento del *Prologo per il Convitato*,²¹ che vede come protagonisti Caronte e le Parche:

degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni inter-accademiche, in "Al suon de la famosa cetra". Storia e rinascite di Claudio Monteverdi cittadino mantovano, a cura di Paola Besutti, Mantova, Publi Paolini, 2017, pp. 129-139: 133-134.

18. Si ribadisce che la migrazione dell'Accademia dal palazzo dei Gonzaga di Guastalla al palazzo Ducale nel 1607 non era ancora compiuta ufficialmente; cfr. nota 12.
19. L'occasione accademica è menzionata nel frontespizio del libretto a stampa, si veda la nota 1. Hanno, tra gli altri, menzionato la destinazione accademica dello spettacolo P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., p. 104; JOEL SCHWINDT, *Academicism in Monteverdi's "Orfeo": Oratory and Symmetry as Manifestations of the Accademia degli Invaghiti Philosophy and Practice*, Ph.D. diss Brandeis University, UMI Dissertations publishing, 2014.
20. Mantova, Archivio di Stato (d'ora innanzi I-MAA), Archivio Gonzaga (d'ora innanzi AG), busta 2709, fasc. VI, c. 8, Mantova, 23 febbraio 1607, Carlo Magno al fratello Giovanni in Roma: «[...] Hieri fu recitata la comedia nel solito senico [sic] teatro et con la consueta magnificenza, et dimani sera il serenissimo signor prencipe ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva madama serenissima di Ferrara, che sarà singolare posciache tutti li interlocutori parleranno musicalmente dicendosi che riuscirà benissimo onde per curiosità dubito che mi vi lasciarò ridurre, caso che l'aungustia del luogho non mi escludda [...]»; il documento è stato edito più volte, tra l'altro in IAIN FENLON, *Correspondence Relating to the Early Mantuan Performances*, in *Claudio Monteverdi "Orfeo"*, a cura di J. Whenham, cit., pp. 167-172: 170; e più recentemente in P. TOSETTI GRANDI in collaborazione con A. M. LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti*, cit., p. 137.
21. Sulla fortuna di questo soggetto si veda almeno ARTURO FARINELLI, *Don Giovanni. Note critiche*, «G. S. L. I.», XXVII (1896), pp. 1-77 e pp. 254-326: in particolare pp. 41-48; GIOVANNI MACCHIA, *Vita avven-*

Persone

Caronte
 Megera
 Tesifone
 Aleto
 Doi ombre di donna
 Doi ombre de' figli

Robbe

Habito oscuro per Caro
 3 abiti da Furie
 serpi
 facelle
 pugnale
 bocca d'inferno
 fiume infernale
 barca e remo
 4 manti per l'ombre
 Catenne.²²

L'analogia con la scena del terzo atto di *La favola d'Orfeo* è notevole e di tutta evidenza.

Gli interpreti della prima rappresentazione di *La favola d'Orfeo* furono tutti di sesso maschile, sebbene non sia da escludere totalmente l'intenzione di affidare qualche parte a cantanti donne.²³ Allo spettacolo furono ammessi gli accademici e

ture e morte di Don Giovanni. Con tre scenari della Commedia dell'Arte, un'«opera regia» e un dramma per musica, Bari, Laterza, 1966 (Universale Laterza, 48); MAGDA VIGILANTE, *Giacinto Andrea Cicognini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 428-431 e in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso. *I titoli e i personaggi*, I, Torino, UTET, 1999, pp. 463-467. In particolare, in ambito mantovano, Giovan Battista Andreini riscattò tale soggetto dalla commedia dell'arte al teatro d'autore: SILVIA CARANDINI - LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. "Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra" di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003 (Biblioteca teatrale, 103): pp. 105-126).

22. I-MAC, ms 901 (H.I.27), 1600-1625 ca., c. 156r. Il ms. 901 è stato esposto nella mostra "Al suon de la famosa cetra", cit., pp. 63-64; sui precedenti bibliografici della fonte si veda RAFFAELLA PERINI con la collaborazione di A. M. Lorenzoni, *Intermezzi e prologhi. Una testimonianza di un genere effimero*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXXIII, 2015 [2017], pp. 81-103. Colgo l'occasione per un commosso ricordo dell'amica Raffaella Perini, prematuramente scomparsa; anche in suo nome sta proseguendo lo studio sistematico del ms. 901 in vista di una sua edizione integrale.
23. Non si può escludere del tutto che il ruolo di Proserpina fosse stato inizialmente destinato a una cantante donna: I-MAA, AG, busta 2162, Mantova, 9 febbraio 1607, Francesco Gonzaga a Ferdinando Gonzaga a Pisa: «[...] non solo [il castrato Giovanni Gualberto Magli] haverà da dir la parte già mandatagli [Prologo], ma gli bisognerà imparar quella di Proserpina per mancamento di chi l'haveva da rappresentare»; il documento, edito più volte, tra l'altro in I. FENLON, *Correspondence Relating*, cit., p. 169; e più recentemente in P. TOSETTI GRANDI in collaborazione con A. M.

pochi altri membri della corte;²⁴ è possibile che fra gli astanti vi fossero donne, poiché soprattutto in carnevale la loro presenza “in maschera” era consentita;²⁵ la partecipazione femminile alla replica, voluta dal duca Vincenzo il primo marzo 1607, è addirittura esplicitamente documentata.²⁶ In mancanza di specifici dettagli sulla composizione del pubblico, si può ipotizzare che includesse spettatori avvezzi a dispute letterarie e certami retorici, esercitati non solo su soggetti e su testi di alto profilo, ma anche su temi più futili, come la ritrosia amorosa delle donne, preferiti nei periodi di festa. Sullo sfondo della cultura accademica, la scelta del soggetto di *Il ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi, rappresentato in occasione delle nozze di Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia (4 giugno 1608) appare, per esempio, adeguato all'occasione nuziale e non incongruo come potrebbe apparire a una lettura superficiale.²⁷

La destinazione accademica già in sé potrebbe giustificare la ricerca di un'identità canonica da parte di Striggio, che era accademico invaghito (*Il Ritenuto*) e, in quanto tale, ben consapevole delle dinamiche ricettive di quell'ambiente.²⁸ Tale generica osservazione non è tuttavia sufficiente per comprendere appieno la “temperatura” culturale nella quale il libretto fu ideato e fruito. *La favola d'Orfeo* si distingue infatti per alcune rilevanti peculiarità dai contemporanei testi poetico-narrativi da rappresentarsi «in musica»,²⁹ primo fra tutti *l'Euridice* di Rinuccini, posto in musica

LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti*, cit., p. 136.

24. Cfr. nota 20.

25. Alcuni riferimenti archivistici sono riportati in P. BESUTTI, *450 anni di musica*, cit., p. 56.

26. I-MAA, AG, busta 2162, c. 603, Mantova; 1 marzo 1607, Francesco Gonzaga a Ferdinando Gonzaga a Pisa: «Si rappresentò la favola con tanto gusto di chiunque la sentì che, non contento il signor duca d'esservi stato presente ed haverla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città [...]»; il documento è stato edito più volte, tra l'altro in I. FENLON, *Correspondence Relating*, cit., p. 171; e più recentemente in P. TOSETTI GRANDI in collaborazione con A. M. LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti*, cit., p. 137.

27. Si legga, per esempio, *Oratione del S. Gio. Francesco Pusterla detto l'Assicurato Accademico Invaghito in biasimo della crudeltà delle donne*, Mantova, s.l., 1568, e l'ancor più pertinente EUGENIO CAGNANI, *Contro al vizio della Ingratitudine*, in *Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani con una Lettera cronologica et altre Prose, et Rime dello stesso dedicate al Sereniss. Sig. d. Francesco Gonzaga Duca di Mantova, et di Monferrato, etc. Protettore dell'Illustriss. Academia de' Signori Cavalieri Invaghiti*, Mantova, Osanna, 1612, pp. 101-125.

28. Per un compendio dei testi per musica di Striggio giunti sino a noi si veda CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 115-120.

29. Si veda il frontespizio del libretto, trascritto alla nota 1.

sia da Jacopo Peri sia da Giulio Caccini, che per ovvi motivi costituisce il principale modello “antagonistico” al quale riferirsi.

Nel libretto di Striggio è anzitutto evidente la ricerca di una regolarità poetica e drammaturgica, tesa al raggiungimento di un efficace equilibrio fra ritmo rappresentativo e canonicità poetica, codificata dalle fonti classiche, ma rinnovata dalla prassi teatrale cinquecentesca. Si pensi alla divisione della favola in cinque atti, tipica delle forme letterarie del tempo, applicate anche ai diversi generi teatrali della tragedia, della pastorale e della commedia. Sino a quel momento tale articolazione non era stata adottata dalla narrazione in musica,³⁰ con la sola eccezione di *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera, musicato da Caccini e da altri compositori, e rappresentato per le nozze fiorentine di Maria de' Medici (9 ottobre 1600), occasione dunque di alto lignaggio.³¹ Per un'evenienza di pari importanza, l'inaugurazione a Mantova delle feste nuziali di Francesco IV con Margherita di Savoia (28 maggio 1608), anche *Arianna*, «tragedia rappresentata in musica» da Monteverdi su versi di Rinuccini, sarà non casualmente articolata in cinque atti.³² Diversamente i libretti *L'Euridice* e *La Dafne*, entrambi di Rinuccini, sono divisi in scene, mentre la *Rappresentazione di anima e di corpo* di padre Agostino Manni con musiche di Emilio de' Cavalieri (Roma 1600) è in tre atti. Il regolare tracciato adottato da Striggio per *La favola d'Orfeo* viene enfatizzato da Monteverdi, che conclude ogni atto con un coro di commento, tipico anch'esso della tragedia “regolare”.

La scelta invece di affidare la transizione all'atto successivo a sinfonie strumentali, da eseguirsi dopo il coro, tradisce il gusto e la pratica degli intermedii, che in sé giustificerebbe l'infrazione all'unità di luogo: i campi di Tracia nei primi due atti e nell'ultimo; l'oltretomba nei centrali terzo e quarto. Il duca Vincenzo I Gonzaga, allora regnante a Mantova, era notoriamente un appassionato fautore della spettacolarità degli intermedii, che scelse per tutte le feste di maggior spicco durante il periodo del suo governo. L'evocazione dunque di questa composita forma di passa-

30. P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., p. 104, parla di «aspirazione ad una regolarità d'impianto» e osserva che la divisione in cinque atti era stata sino ad allora «inosservata dal teatro per musica».

31. ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1905, III, pp. 3-74.

32. Per un riepilogo commentato delle celeberrime nozze mantovane del 1608 si rinvia a PAOLA BESUTTI, *Il matrimonio dell'infanta Margherita: le feste a Mantova*, in *Torino, Parigi, Madrid: politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, a cura Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, pp. 491-506.

tempo teatrale è più che giustificata. L'unità d'azione è poi rispettata grazie alla scelta di privilegiare la sola vicenda di Orfeo ed Euridice, evitando digressioni o storie parallele.

La ricerca di una seppur mitigata regolarità poetica consentiva a Striggio di mediare fra diversi modelli: quello pastorale, genere in cui la favola si iscrive esplicitamente, fra ninfe, pastori e ambientazione boschereccia; quello tragico, al quale l'epilogo bacchico, la funzione narrante del Nunzio e la divisione in atti rinvia; quello intermediale, evocato dalla continuità narrativa e musicale nella discontinuità dei luoghi;³³ quello, più pragmatico, del teatro d'attori, ravvisabile fra l'altro nell'uso di ammiccanti "a parte" e di prescrizioni come mutazioni di scena, strepiti «dietro alla scena» e istruzioni per il protagonista («qui entra nella barca e passa cantando», «qui si volta») richiesti da didascalie, assenti invece nelle edizioni delle favole in musica coeve. Ai tempi di *La favola d'Orfeo* il teatro dei comici era ben radicato nella corte di Mantova, basti pensare alla contemporanea convivenza di Striggio e della famiglia Andreini, il che contribuì a non occultare del tutto nel testo a stampa la sua destinazione scenica.³⁴

Tale mescolanza di modelli, non sorprendente in un periodo in cui l'opera in musica andava sperimentando la propria efficacia drammaturgica e performativa, è dunque rimodulata e "regolarizzata" da Striggio alla sua prima prova librettistica, molto probabilmente in ossequio da un lato al contesto accademico all'interno del quale il testo sarebbe stato fruito, d'altro lato alla consapevolezza che gli esperimenti fiorentini di qualche anno prima erano noti a diversi rappresentanti della corte mantovana.

Lo sfondo accademico giustificò inoltre la peculiare fitta rete di allusioni letterarie e di echi classico-mitologici che, come in un ammiccante gioco iniziatico non da tutti decrittabile, ispessisce la lettura del testo, ben oltre la sua fruibilità immediata.³⁵

33. Il tema della continuità nella discontinuità è trattato in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 200-275.

34. Per una sintesi anche bibliografica sugli Andreini, si veda almeno: PAOLA BESUTTI, *Da "L'Arianna" a "La Ferinda": Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso"*, «Musica Disciplina», XLIX (1995) [1998], pp. 227-276; C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte*, cit., pp. 200-207.

35. P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., p. 104 parla di «allusività delle sue componenti, decodificabili da parte di un pubblico culturalmente eletto quale il consesso di un'accademia, ma probabilmente dotate di scarso valore connotatorio per una platea più vasta ed eterogenea».

In questo gioco letterario non genericamente orientato, ma ben calato nel contesto mantovano, va letto anche il culminante riferimento a Dante, tutt'altro che isolato.

Fonti e rete intertestuale

Nel libretto di *La favola d'Orfeo* si possono identificare fonti classiche o più recenti alle quali Striggio potrebbe essersi ispirato: le *Georgiche* di Virgilio (IV, 453-529), le *Metamorfosi* di Ovidio (10, 11-85; 11, 166),³⁶ la tragedia *Hercules Oetatus* attribuita a Seneca (1031-1099),³⁷ la *Commedia* di Dante, *La fabula di Orpheo* di Angelo Poliziano, rappresentata a Mantova alla fine del Quattrocento,³⁸ e la già citata *Euridice* di Rinuccini. Si possono inoltre cogliere echi dalla pastorale *Il Pastor fido* di Battista Guarini, dall'*Aminta* e dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Entrambi, Guarini e Tasso,³⁹ ebbero contatti diretti con la corte mantovana, e le rappresentazioni con musiche e intermedî del *Pastor fido* (giugno, settembre, novembre 1598) segnarono

-
36. Ovidio era praticato soprattutto attraverso diffusissime volgarizzazioni, prima fra tutte quella di ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio. Ridotte [...] in ottava rima. Con le annotazioni di M. Gioseppe Horologgi, et gli argomenti, et postille di M. Francesco Turchi*, Venezia, Giunti, 1584. Sulle volgarizzazioni di Ovidio si rinvia a BODO GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Bopard, Boldt, 1981; DONALD C. SANDERS, *Music at the Gonzaga Court in Mantua*, Lanham [etc.], Lexington Books, 2012, pp. 117-118.
37. Ricorda questa fonte, tra l'altro, F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit, p. 3.
38. In I-Mac è conservata, all'interno di un canzoniere manoscritto con buona probabilità proveniente dalla corte di Francesco II Gonzaga (ms. 124, sec. XV), la prima redazione dell'*Orfeo* di Poliziano (cc. 32r-36v), composta forse a Mantova per una rappresentazione di corte variamente datata al 1471, 1472 o 1480; si veda RAFFAELLA PERINI, [scheda n.] 89, in RAFFAELLA PERINI, *Appendice documentaria*, in *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. 113, BCTMN, I manoscritti della serie generale. Parte I, Firenze, Olschki, 2012, pp. 194-199; si vedano inoltre il recente saggio, dedicato a una seconda messinscena, di MARZIA MAINO, *Artisti e maestranze per l'Orfeo di Poliziano (1490-1491)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 79-90.
39. DENNIS E. RHODES, *A Bibliography of Mantua*, «La bibliofilia», LVIII (1956), pp. 161-175; *ivi*, LIX (1957), pp. 23-34, 143-146; ID., *Some Notes on Francesco Osanna of Mantua, Torquato Tasso, and Others*, «The British Museum Quarterly», XXXI, 1/2 (1966), pp. 1-4; *Torquato Tasso nelle edizioni Osanna, con una selezione delle pubblicazioni tassiane possedute dalla Biblioteca Comunale di Mantova*, a cura di Carla Molinari, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 1995; PAOLA BESUTTI, *Tasso contra Guarini: una rappresentazione con intermedî degli "Intrichi d'Amore" (1606)*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Serie I: Storia, letteratura, paleografia, 280), III, pp. 1197-1220; CLAUDIO GALLICO, *Liberata o conquistata? Svolte nel "Combattimento" di Monteverdi*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., pp. 1225-1229 (nuovamente edito in CLAUDIO GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 401-404).

una tappa fondamentale nella storia sia del madrigale italiano sia della spettacolarità cinquecentesca.⁴⁰ C'è chi ha segnalato possibili legami anche con la tragedia *Canace* di Sperone Speroni (1542)⁴¹ ma, in prospettiva metodologica, è opportuno ricordare come, nel censimento delle possibili parentele letterarie, la prossimità culturale, quando non addirittura fisica, fra persone, occasioni e opere non ponga tutte le fonti sullo stesso piano di credibilità.

L'analisi della possibile rete intertestuale del libretto di Striggio costituisce un angolo prospettico particolarmente significativo dal quale osservare sia l'evolvere della magmatica storia del giovane genere librettistico, in quegli anni non ancora cristallizzato in modelli consolidati, sia la ricerca di soluzioni efficaci per risolvere snodi narrativi inconsueti, spesso generati dall'adattamento dei soggetti mitologici e arcadico-pastorali a situazioni e occasioni via via differenti. Nel caso del mito di Orfeo è evidente come la sua rappresentazione musicale, in un contesto nuziale o all'interno di una selezionata adunanza accademica, orientasse gli autori verso scelte letterarie e drammaturgiche opportune. Anche in virtù di ciò, soprattutto i due atti infernali di *La favola d'Orfeo* di Striggio, i più lontani dalla tradizione pastorale, e forse anche da un'idea di festa carnevalesca, risultano segnatamente intessuti di rinvii, talora nascosti, talaltra evidentissimi. L'indubbia citazione dantesca, solo apparentemente isolata, è invece fusa, come in un crogiuolo, con altre ascendenze letterarie dal cui censimento e analisi possono scaturire elementi utili per comprendere non solo la gestazione del libretto, ma anche le forme della sua fruizione.

Una concordanza significativa, sinora mai segnalata, si annida proprio nella parte che prelude al motto della *Commedia*. Nell'esordio di Speranza spicca infatti l'attributo «atra» riferito alla palude. In una comunità che, come si diceva, fu vicina a Tasso e alle sue opere – si pensi ai suoi soggiorni mantovani, alle edizioni degli stampatori Osanna e all'amicizia con l'accademico invaghito cardinale Scipione Gonzaga, immortalato dalle bellissime *Lettere poetiche* –⁴² riecheggì verosimilmente il

40. Sugli intermedi del *Pastor Fido*: ACHILLE NERI, *Gli intermedi del "Pastor fido"*, «Giornale storico della letteratura italiana», XI (1888), pp. 405-415; per un recente riepilogo sulla rappresentazione mantovana nelle sue implicazioni sceniche si veda CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598*, in *Maestranze, artisti*, cit., pp. 384-404.

41. Ricorda questo possibile collegamento F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit. p. 4.

suggestivo passo della *Gerusalemme liberata* (IV, 3) nel quale Satana esorta le proprie schiere a indurre dolore nei Cristiani:

Chiama gli abitator de l'ombre eterne
 il rauco suon de la tartarea tromba.
 Treman le spaziose atre caverne,
 e l'aer cieco a quel romor rimbomba.
 [...]
 Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme
 concorron d'ogni intorno a l'alte porte [della città infernale].

Le concordanze, troppo numerose per essere derubricate come semplici coincidenze, inducono a ipotizzare che Striggio, per sciogliere lo snodo drammaturgico del viaggio infernale di Orfeo, abbia avuto presente anche questi versi. L'ipotesi è confortata dall'uso dell'attributo «atro» per la descrizione della palude stigia («atra palude»),⁴³ e dalla lampante prossimità di «atro»⁴⁴ con l'aggettivo «tartareo», scelto per ben due volte nel libretto sia per definire la porta d'Averno («Tartaree porte»),⁴⁵ sia per rafforzare l'accorata invocazione cantata da Orfeo durante il passaggio del fiume infernale: «Mentre versan questi occhi amari fiumi / Rendetemi 'l mio ben Tartarei Numi» (*La favola d'Orfeo*, III, 410-411). Nello stesso frangente narrativo, il regno delle

42. Torquato Tasso era stato a Mantova nel 1563, dove già si trovava il padre, e vi tornò nel 1564; fu poi a Padova presso Scipione Gonzaga dove fu in contatto con l'accademia degli Etere; per un riepilogo bibliografico e degli eventi si veda TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, 1995, sul rapporto con Scipione Gonzaga; ELIO DURANTE – ANNA MARTELOTTI, «Giovinetta peregrina». *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010; P. TOSETTI GRANDI, *Il mecenatismo accademico*, cit., pp. 103-104.

43. A. STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, cit., III, v. 326, Speranza.

44. Con riferimento ad «atro», in una cultura accademica sensibile al modello petrarchesco, potrebbe non essere estraneo anche l'eco, seppur meno pertinente, del canzoniere di Petrarca, nei versi in cui non la speranza, ma il «desio» sprona il nocchiero a non abbandonare l'impresa: «Non d'atra e tempestosa onda marina / fuggì in porto già mai stanco nocchiero, / com' io dal fosco e torbido pensiero / fuggo dove 'l gran desio mi sprona e 'nchina». Anche in questo caso vale la cautela metodologica già enunciata, mitigata tuttavia dal fatto che Petrarca costituiva un patrimonio letterario ampiamente condiviso. Sulla fortuna in musica di Petrarca si veda almeno CLAUDIO GALLICO, *Petrarca per musica agli inizi del Cinquecento*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 105-110, nuovamente edito in C. GALLICO, *Sopra li fondamenti*, cit., pp. 387-392.

45. A. STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, cit., III, v. 356, Caronte.

tenebre che avvolge Euridice, così come nei citati versi di Tasso, è descritto da Orfeo «aer cieco» (*La favola d'Orfeo*, atto III, 369-371):

ORFEO.
A lei [Euridice] volt'hò 'l camin per l'aer cieco,
A l'Inferno non già, ch'ovunque stassi
Tanta bellezza il paradiso hà seco.

La sottolineatura del potere che la bellezza di Euridice avrebbe nel trasfigurare ogni luogo in «paradiso», inferno compreso, non può che aprire prospettive su livelli diversi di lettura, attinenti più all'esegesi che alle concordanze. La parola «paradiso» diviene infatti la spia di come, accanto a Tasso, la *Commedia* dantesca agisca in questa parte della narrazione come fonte sostanziale nel riorientare, anche in chiave post-tridentina, un mito classico. Come si accennava, appaiono il frutto di tale ispirazione sia la creazione del personaggio di Speranza, assente nelle fonti classiche, sia i paralleli ruoli di Virgilio mentore di Dante, e di Speranza guida e conforto di Orfeo,⁴⁶ sia gli allontanamenti, sempre di Virgilio (*Purg.*, XXX, 49-54) e di Speranza (*La favola d'Orfeo*, III, 341-342), dai loro rispettivi protetti.⁴⁷

L'ipotesi del parallelo con Virgilio risulta particolarmente sostenibile se rapportata al denso contesto culturale di Mantova e della sua accademia, in cui il legame con Dante era peculiarmente rafforzato proprio dalla familiarità con Virgilio. Sin dalla rinascita umanistica,⁴⁸ le opere di Publio Virgilio Marone furono presenti e vive nella cultura letteraria ed educativa mantovana. Per citare un solo esempio, si consideri il testo del mottetto a cinque voci con il quale Jachet de Mantua, al servizio del cardinale Ercole Gonzaga dal 1529, celebrò l'eccellenza dei cavalli dei Gonzaga:

Enceladi Ceique soror, quae nuntia veri
et falsi, terras traicis et maria,
vis fieri in cursu velocior? Exue pennas,

46. F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., p. 4, menziona il parallelismo drammaturgico dei personaggi Speranza in *Orfeo* e Virgilio nella *Commedia* di Dante.

47. Nota questo parallelismo P. PETROBELLI, *On Dante*, cit., p. 223.

48. VLADIMIRO ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni traduzioni e parodie, iconografia*, II *Il Cinquecento*, Bologna, Zanichelli, 1923 (rist. anastatica a cura di Stefano Carrai e Alberto Cavarzere, Trento, Università degli studi, 2000).

Gonzagaeque citis utere regis equis.⁴⁹

«O Fama, se vuoi correre più veloce, usa i cavalli dei Gonzaga», dice il testo, ma l'appellativo scelto per definire la fama stessa, sorella di Encelado e di Ceo, sarebbe quasi incomprensibile al di fuori delle letture virgiliane (*Eneide*, IV, 179).⁵⁰ Accanto alla consuetudine con Dante, o meglio fusa con essa, la familiarità di Striggio con il vivido *Orfeo* virgiliano traluce in varie scelte drammaturgiche e letterarie, a partire dall'evocazione delle nere porte degli inferi (*Georgiche*, IV, 467-484):

Taenaria etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum
quam multa in foliis avium se milia condunt.⁵¹

Vi sono poi pochi dubbi sugli antecedenti virgiliani del passo in cui Euridice, con discorso diretto, dà l'addio a Orfeo giocando sul duplice concetto di perdita, del consorte e di sé stessa: «Illa: "Quis et me – inquit – misera et te perdidit

49. Il caso è trattato in CLAUDIO GALLICO, *Jachet da Mantoa e i nuovi modelli di cultura musicale al tempo di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1990, 375-382, ora nuovamente edito in C. GALLICO, *Sopra li fondamenti*, cit., pp. 345-355. Sulla presenza di Jachet nei ruoli gonzagheschi si veda anche PAOLA BESUTTI, *Ruoli professionali al paragone: i musici, i pittori, gli architetti (1480 - 1630)*, in *Maestranze, artisti*, cit., pp. 273-292, e IAIN FENLON, *Jacquet of Mantua and Music of State*, in *Maestranze, artisti*, cit., pp. 258-272. Il brano è stato registrato e incluso in *Imago. Virgilio nella musica del Rinascimento*, ensemble De Labyrintho, direttore Walter Testolin, note introduttive di Paola Besutti, Milano, Stradivarius, 2016, CD-STR 37065.

50. Si ricordi che l'accademico invaghito Ercole Udine (l'incauto) fu autore di una ben conosciuta traduzione in ottava rima del poema virgiliano: *L'Eneide di Virgilio ridotta in ottava rima dal Sr Hercole Udine* [...], Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1597; su E. Udine si veda: ANNAMARIA MORTARI, "Vivere e morir servitore". *Ercole Udine, accademico Incauto*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti*, cit., pp. 83-104.

51. «Osò varcare le fauci del Tènaro, porte solenni d'Abisso, / e il bosco tenebroso di sacro terrore; / fino ai Mani si spinse, al Re terribile, / ai loro cuori ignari di pietà / per suppliche di umani. / Ma il canto agì: dalle fonde dimore dei morti / Smosse una folla d'ombre, / simulacri impalpabili, / muti di luce. / A miriadi / Venivano come gli uccelli [...]»; traduzione di GIORGIO BERNARDI PERINI, *L'Orfeo di Virgilio*, Mantova, Tre lune, 2006, p. 15.

«Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate»: echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica

Orpheus [...]» (Virgilio, *Georgiche*, IV, 495);⁵² il quale passo è ripreso da Striggio (*La favola d'Orfeo*, IV, 533-538):

EURIDICE.

Ahi vista troppo dolce e troppo amara:
Così per troppo amor dunque mi perdi?
Et io misera perdo
Il poter più godere
E di luce e di vita, e perdo insieme
Tè d'ogni ben più caro, ò mio Consorte.

Così come virgiliano appare l'indugiare sul dolore di Orfeo ritornato ai campi di Tracia (Virgilio, *Georgiche*, IV, 507-510), enfatizzato da Monteverdi con l'espedito compositivo dell'eco:

Septem illum totos perhibent ex ordine menses
rupe sub aera deserti ad Strimonis undam
flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub astris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus:⁵³

Il finale bacchico, probabilmente eseguito nella serata accademica e carnevalesca del 1607, rinvia infine allo stesso Orfeo virgiliano, contaminato con quello di *La fabula di Orpheo* di Poliziano.

La familiarità con Virgilio, non inattesa nella Mantova di Striggio e Monteverdi, può contribuire non solo a comprendere la rilevanza di Dante in quel periodo e in quel preciso ambiente, ma anche offrire nuovi spunti alle ricerche che più in generale vanno finalmente rivalutando la fortuna dantesca nel Cinquecento e nel primo Seicento.⁵⁴ Il poeta fiorentino era ben presente nell'orizzonte culturale mantovano e

52. «Che furore è mai questo che mi schianta, / che m'ha perduto, Orfeo, che t'ha perduto?»; traduzione di G. BERNARDI PERINI, *L'Orfeo di Virgilio*, cit., p. 19.

53. «Raccontano che un mese dopo l'altro, / per sette lunghi mesi, non fece altro che piangere: / sotto una rupe, solo con se stesso / a specchio dell'onda di Strimone fuori del mondo; / per sette mesi a piangere, a ripetere / sotto la volta gelida del cielo / le sue sventure / il suo cantare blandiva le tigri, / il suo cantare smuoveva le querce»; traduzione di G. BERNARDI PERINI, *L'Orfeo di Virgilio*, cit., p. 23.

54. FRANCESCO DEGRADA, *Dante e la musica del Cinquecento*, «Chigiana», XXII (1965), n.s., pp. 257-275; MARCO ARNAUDO, *Reminiscenze di Dante nei poemi epici del Seicento*, «Seicento e Settecento», III

dell'accademia degli Invaghiti. Si ricordi, per esempio, che nel dedicare al duca Vincenzo Gonzaga il proprio *Nono libro de madrigali* (1599), Luca Marenzio scelse di porre all'inizio della raccolta un madrigale su testo dantesco: *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.⁵⁵

A rinsaldare l'immagine di uno Striggio immerso nelle usuali letture, anche dantesche, oltre alla già menzionata esplicita citazione, altri riverberi dalla *Commedia* illuminano in modo velato o evidente il suo libretto. Tra le evocazioni sfumate si possono annotare l'uso dell'attributo «folle» riferito all'ardire: «Folle volo» (*Inf.*, XXVI, 125), «Folle ardir» (*La favola d'Orfeo*, III, 359); o, in forma ancor più scoperta, l'espressione «dolce lume» riferito alla luce dello sguardo: «Non fiere li occhi suoi lo dolce lume?» (*Inf.*, X, 69), «de' l'amate pupille il dolce lume» (*La favola d'Orfeo*, IV, 514).

Tra le citazioni quasi letterali, per scelte terminologiche e per contesto narrativo, spicca la definizione dell'oltretomba come «città dolente»: «Per me si va nella città dolente» (*Inf.*, III, 1), «Di porre il piè nella città dolente» (*La favola d'Orfeo*, III, 340); e ancora, l'espressione con cui viene descritto il ritorno alla luce dopo la discesa agl'inferi: «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.*, XXXIV, 139), «Meco trarrotti a riveder le stelle» (*La favola d'Orfeo*, II, 253).⁵⁶ Anche il passo relativo al guado del fiume infernale presenta una non causale affinità: «I' vegno per menarvi a l'altra riva» (*Inf.*, III, 86), «Senza cui far passaggio a l'altra riva» (*La favola d'Orfeo*, III, 364). Quest'ultima concordanza induce a soffermarsi su Caronte, la cui presenza fra le *dramatis personae* del libretto merita una specifica attenzione.

Assente nelle versioni teatrali e musicali del mito d'Orfeo, Caronte acquista invece nel libretto di Striggio un ruolo di plastica evidenza, resa memorabile dalla tonante veste sonora monteverdiana. Il traghettatore stigio, presente nelle religioni greca e romana, aveva conquistato uno spazio soprattutto nei miti e nelle rappresentazioni nelle quali comparisse una fra le poche anime vive cui fu concesso di attraversare il fiume infernale: la dea Persefone, gli eroi Ulisse, Enea, Teseo, Piritoo ed Ercole, il cantore Orfeo, la sibilla cumana Deifobe, Psyche e, molti secoli dopo, Dante. Anche nella creazione del ruolo di Caronte, le principali fonti d'ispirazione di

(2008), pp. 100-137; BRUNO CAPACI, *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, Roma, Carocci, 2008.

55. Ricorda questa circostanza MARCO BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e controriforma*, Coccaglio, promozione Franciacorta, 1998, p. 289.

56. Questa concordanza è menzionata anche in J. WHENHAM, *Five Acts: One Action*, cit. p. 64.

Striggio furono verosimilmente Virgilio (*Eneide*, VI, 295-316)⁵⁷ e Dante, sebbene non siano da trascurare *Le rane* di Aristofane e soprattutto il *Dialogo della morte* di Luciano di Samosata,⁵⁸ testo apparentemente lontano e invece familiare alla cultura mantovana del Rinascimento, tra l'altro quale fonte di ispirazione per il programma iconografico della *camera picta* di Andrea Mantegna nel palazzo Ducale di Mantova.⁵⁹ A un livello meno elevato, attinente alla pratica delle scene, Caronte era poi ben attestato in azioni e testi attoriali, come il *Convitato* poco sopra citato,⁶⁰ di cui si ha una conoscenza molto episodica, ma che sin dal Quattrocento abbondavano di viaggi nell'aldilà, più o meno ridicolizzati, come quelli, famosissimi, dell'Arlecchino mantovano Tristano Martinelli (1557 – 1630 ca.),⁶¹ il quale fu in rapporti confidenziali con Striggio.⁶² Da ricordare infine il quarto intermedio per la commedia di Girolamo Bargagli *La pellegrina*, rappresentata a Firenze nel 1589 per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena, in cui Caronte compare sulla barca a guardia della porta d'inferno;⁶³ si trattava di feste note a Mantova, dove venne stampata la loro descrizione, curata da Bastiano de' Rossi, accademico della Crusca.⁶⁴

57. Sui rapporti fra il libretto di Striggio e l'*Eneide* di Virgilio si sofferma soprattutto P. CANGUILHEM, *Les sources*, cit., p. 86; menziona tale collegamento anche J. WHENHAM, *Five Acts: One Action*, cit., p. 67.

58. La fonte è citata in PHILIPPE CANGUILHEM, *Caronte chi sei? Un cas exemplaire de circulation littéraire et musicale dans l'Italie de la Renaissance*, «History and Culture», V (1999), pp. 83-118, ma ridimensionata nella sua rilevanza in F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., p. 5.

59. RODOLFO SIGNORINI, *In margine ad Alberti lucianista: il "peri tou oikou" di Luciano e la "camera dipinta" del Mantegna e altra fortuna di Luciano a Mantova tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1999.

60. Vedi nota 22.

61. SIRO FERRONE, *Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006. Questo testo ha ispirato la creazione di un fortunatissimo spettacolo teatrale intitolato appunto *Arlecchino all'inferno*, che rimanda al repertorio del mantovano Tristano Martinelli e in particolare al poemetto *Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin comedien italien* (1585) e agli scenari secenteschi di Domenico Biancolelli (*Il viaggio di Scaramouche e Arlecchino all'Indie*).

62. Per un compendio delle lettere intercorse fra Striggio e Martinelli si veda C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte*, cit., p. 115, e nota 155.

63. Menziona la presenza di Caronte nell'intermedio, tra l'altro, J. WHENHAM, *Five Acts: One Action*, cit., p. 67, che tuttavia non pone in evidenza i nessi con il *milieu* mantovano.

64. La descrizione delle feste fiorentine del 1589, curata dall'accademico della Crusca Bastiano de' Rossi, fu stampata a Mantova: *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la Comedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici, e di madama Cristina di Lorena*, Mantova, Francesco Osanna, 1589.

Se dunque gli autori classici, Virgilio su tutti, o esempi teatrali più correvi possono aver ispirato a Striggio scelte lessicali e soluzioni drammaturgiche, proprio il Caronte dantesco, memorabilmente scolpito e interagente con gli altri, sembra prevalere. Lo conferma la tarsia letteraria tracciabile fra libretto e versi danteschi che, in relazione a Caronte, si fa talmente nitida da far assurgere il personaggio creato da Striggio quasi a rivisitazione del modello dantesco. Tali segni si manifestano sin dalla presentazione del traghettatore infernale, in Dante gestualmente segnata dall'uso del pronome «tu» (*Inf.*, III, 88-96):

«E tu che se' costì, anima viva,
partiti da cotesti che sono morti».
Ma poi che vide ch'io non mi partiva

disse: «Per altra via, per altri porti
verrai a spiaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti».

E 'l duca lui: «Caròn, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».

A questo imperioso esordio fanno eco le tre quartine del libretto, anch'esse inaugurate dal vibrante pronome «tu» (*La favola d'Orfeo*, III, 351-362, 382-387), spaventosamente sottolineato in partitura dal suono sgradevole del regale («Caronte canta al suono del regale»),⁶⁵ organo ad anice spesso utilizzato dai comici professionisti proprio nelle scene infernali:⁶⁶

CARONTE.
O tu ch'innanzi morte à queste rive
Temerario te'n vieni, arresta i passi;
Solcar quest'onde ad huom mortal non dassi,
Nè può co' morti albergo haver chi vive.

65. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto III, battuta 61.

66. Si ricordi, tra l'altro, GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione*, Milano, Bordoni, 1613: «Qui cantando dovranno accompagnare la sua voce rauchi stromenti infernali» (atto III, scena 4); per i legami con la spettacolarità mantovana e la bibliografia connessa si veda P. BESUTTI, *Da "L'Arianna" a "La Ferinda"*, cit., pp. 231-232, 245.

Che? Vuoi⁶⁷ forse nemico al mio Signore
Cerbero trar da le Tartaree porte?
O rapir brami sua cara consorte
D'impudico desire acceso il core?
Pon freno al folle ardir, ch'entri al mio legno
Non accorrò più mai corporea salma,
Sì de gli antichi oltraggi ancor ne l'alma
Serbo acerba memoria e giusto sdegno.

[dopo *Possente spirto* di Orfeo]
Ben solletica alquanto⁶⁸
Dilettandomi il core
Sconsolato Cantore
Il tuo pianto e'l tuo canto.
Ma lunge, ah lunge sia da questo petto.
Pietà di mio valor non degno affetto.

In questo stesso passo del libretto, il modello dantesco è confermato dall'evocazione di Cerbero – «fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sopra la gente che quivi è sommersa» (*Inf.*, VI, 13-15) –⁶⁹ i cui latrati sono evocati nell'ultima strofa del coro finale del terzo atto,⁷⁰ omessa nella partitura monteverdiana edita nel 1609 (*La favola d'Orfeo*, III, 121-127):

Ma qual cor fù giamai cotanto ardito
Che s'aguagli à costui ch'oggi si vede
Per questi oscuri chiostri
Fra larve e serpi e Mostri
Mover cantando baldanzoso il piede?
L'orecchie in van Caronte à i preghi ha sorde,
E in vano homai Cerbero latra e morde.

67. «Voi», in C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto III, battuta 68.

68. «Ben mi lusinga alquanto» in C. MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica*, cit., atto III, battute 176-177.

69. Il personaggio di Cerbero è stato assunto da Carter quale emblema di un possibile retroterra dantesco nella controversia fra Monteverdi e Artusi: TIM CARTER, *Cerberus Barks in Vain. Poetic Asides in the Artusi-Monteverdi Controversy*, «The Journal of Musicology», XXIX, 4 (2012), pp. 461-476.

70. La citazione di Cerbero nel finale del terzo atto è menzionata in F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., p. 6, che però non cita quella più appariscente nell'intervento di Caronte.

A ulteriore conferma del retroterra dantesco, nel medesimo primo intervento di Caronte, Striggio introduce l'accenno allo sdegno – «non accorrò più mai corporea salma» (*La favola d'Orfeo*, III, 360) – sollecitato nel traghettatore infernale non dal “ricordo” dell'innocuo passaggio di Dante, ma da quello dello spavaldo omerico Ulisse, narrato (*Inf.*, XXVI, 85-142) sulla scorta dei racconti classici.

Lo sfondo dantesco, ben oltre le concordanze immediatamente percepibili, si coglie più sottilmente anche nell'*aemulatio* poetica delle terzine di endecasillabi a rima incatenata, adottata da Striggio unicamente nella lunga supplica di Orfeo a Caronte «Possente spirito e formidabil Nume» (*La favola d'Orfeo*, III, 363).⁷¹ La stessa celeberrima invocazione di Orfeo con la quale il semidio sfoggia tutta la propria “virtù”, nella speranza di piegare Caronte, rafforza il filo che lega il testo di Striggio sia a Dante sia a Virgilio. Nel presentarsi al poeta mantovano Dante infatti scrive (*Inf.*, II, 10-12, 49-63):

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell'è possente,
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.

[...]

Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.

Io era tra color che sono sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.

Lucevan gli occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella:

«O anima cortese mantovana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto il mondo lontana,

l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito

71. Segnala questo aspetto anche F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., p. 8.

sì nel cammin, che volt'è per paura;

Sebbene in questo caso l'attributo «possente» sia riferito alla virtù di Dante, la sua presenza nel contesto del passo, che narra l'incontro con l'«anima cortese mantovana» alle soglie dell'inferno, fa apparire non fortuita la coincidenza lessicale, sin qui non notata, con l'inizio dell'invocazione a Caronte di Striggio. L'andamento dantesco delle rime nella perorazione di Orfeo («Ahi sventurato amante»)⁷² e la citazione quasi letterale del celebre «vuolsi così colà dove si puote» (*Inf.*, III, 95), rovesciata in prospettiva infernale da Striggio in «Così vuol empia sorte», infittiscono la trama dei rimandi. Anche la già menzionata soluzione drammaturgica di far addormentare Caronte, familiare nel mondo della commedia dell'arte, può essere inversamente ricondotta all'influsso dantesco, laddove Dante cade addormentato dopo l'incontro con Caronte (*Inf.*, II, 136).⁷³

Le concordanze e i processi di emulazione rendono più percepibili altri richiami a Dante, più deboli poiché non amplificati da segnali lessicali o morfologici, ma non meno interessanti nell'analisi del processo di trasfigurazione del mito orfico. L'appassionata esposizione dei poteri della musica, cantati dal personaggio Musica nel Prologo striggiano, ha qualche sintonia con l'episodio dantesco di Casella: «amoro-
roso canto / che mi solea quetar tutte mie voglie» (*Purg.*, 2, 106-111). Il testo del finale apollineo, edito nella partitura a stampa di Monteverdi (1609), può evocare il senso di rinnovamento e asceti, sotteso alla *Vita nova* di Dante (42, 1-3).⁷⁴

Tuttavia, proprio questo finale apollineo riporta in primo piano il perenne riverbero di risonanze letterarie, ormai a questo punto divenute familiari. Sullo sfondo della diafana ispirazione dantesca spiccano infatti due appariscenti concor-

72. A. STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, cit., III, vv. 74-95.

73. F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., pp. 6-7, ricorda l'addormentamento di Dante come reazione all'eloquente dissertazione di Virgilio sulla natura dell'amore (*Purg.*, XVIII, vv. 85-87).

74. Sulla divergenza fra il finale bacchico del libretto di Striggio, probabilmente musicato ed eseguito nella prima rappresentazione (24 febbraio 1607), e il finale apollineo, l'unico oggi eseguibile, presente nella partitura di Monteverdi (cfr. nota 2) si sono espressi in molti, tra essi: CLAUDIO GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 63-65; JON SOLOMON, *The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi's Orfeo*, «Studi musicali», XXIV (1995), pp. 27-47; P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., pp. 103-104; STEFANO ARESI, *Dai "doppi finali" alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de "L'Orfeo"*, «Philomusica», VIII, 2 (2009), pp. 64-90; F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., pp. 10-11.

danze con la *Gerusalemme liberata*. Nella prima, Clorinda uccisa per errore da Tancredi gli appare in sogno prefigurando il loro incontro in paradiso: «ove al gran Sole e ne l'eterno die / vagheggerai le sue bellezze e mie (*Gerusalemme liberata*, XII, 92). Nella seconda, Rinaldo invita Armida a non guardare sé stessa nello specchio, ma a volgere lo sguardo verso le stelle: «specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle / puoi riguardar le tue sembianze belle» (*Gerusalemme liberata*, XVI, 22). Il che appare quasi letteralmente ripreso nel passo, chiunque ne sia l'autore,⁷⁵ di *La favola d'Orfeo* in cui Apollo addita a Orfeo la possibilità di godere in eterno la trasfigurata bellezza di Euridice: «nel sole e ne le stelle / Vagheggerai le sue sembianze belle» (*La favola d'Orfeo*, partitura, V, 125-126).⁷⁶ Tale ennesimo intreccio fra la *Commedia* e la cristianissima *Gerusalemme liberata*, rinsalda nel libretto di Striggio la ormai non più sorprendente convivenza fra l'ispirazione dantesca e quella tassiana,⁷⁷ e contribuisce a popolare di presenze letterarie la via che conduceva alla cristianizzazione e all'aggiornamento post-tridentino del mito orfico.⁷⁸

“Leggere mentre che si canterà”

Nell'immaginario laboratorio poetico di Striggio, Virgilio «anima cortese mantovana» (*Inf.*, II, 58) con il suo georgico Orfeo, scorta Dante verso un inferno dipinto a forti chiaroscuri da Tasso. Le parole e i modelli si fondono, sovrastati dalla citazione dantesca «Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate», che assume l'evidenza e

75. La discussione sull'autorialità del finale apollineo di *La favola d'Orfeo* presente nella partitura di Monteverdi (1609) è ripresa in BARBARA RUSSANO HANNING, *The Ending of “L'Orfeo”: Father, Son and Rinuccini*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 1 (2003).

76. Tale reminiscenza è segnalata e discussa, anche in riferimento al retroterra bibliografico, da F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., pp. 12-17.

77. Tra i titoli, si ricordino almeno: DANTE DELLA TERZA, *Tasso e Dante*, in *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 148-176; GIGLIOLA MAGGIULLI, *La lira di Orfeo: dall'epillio al melodramma*, Genova, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, 1991, pp. 81-82; ERMINIA ARDISSINO, “*L'aspra tragedia*”. *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, in particolare pp. 150-153; MARIA TERESA GIRARDI, *Tasso e la nuova Gerusalemme. Studio sulla “Conquistata” e sul “Giudicio”*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, in particolare pp. 212-224. Si ricordi poi che Tasso Petrarca e Dante furono accomunati da Alessandro Guarini nel dialogo in cui, per parlare di stile musicale, egli paragonò Luca Marenzio a Petrarca e Luzzasco Luzzaschi a Dante: ALESSANDRO GUARINI, *Il farnetico savio ovvero il Tasso*, Ferrara, Baldini, 1610.

78. F. SCHNEIDER, *Unsuspected*, cit., p. 17 si spinge a definire il libretto di Striggio come «a myth of Orpheus sub specie Dantis».

il potere quasi di formula rivelatrice. L'affinità fra Dante e Tasso, talvolta rilevata, sembra trovare un compimento “militante” nel libretto di Striggio.⁷⁹ A Mantova Dante non appare più in solitudine e per giustificare la presenza in *La favola d'Orfeo* non è necessario riandare ai primi esperimenti fiorentini di recitazione cantata, composti da Vincenzo Galilei sui versi della *Commedia* in cui si narra la struggente e terribile storia del conte Ugolino. Se il cimento compositivo di Galilei ha acquisito un valore emblematico nella ricostruzione del *milieu* culturale, che a Firenze portò a nuove riflessioni sul teatro anche musicale, a livello di concrete affluenze letterarie e musicali esso, benché non ignoto a Mantova,⁸⁰ era comunque molto lontano nel tempo.

Cercando invece di mantenere la rilettura su un piano di verosimiglianza e concretezza, è doveroso cercare di avanzare, per quanto possibile, anche sul terreno delle modalità di fruizione dei testi, per comprendere se e quanto queste luminescenze intertestuali potessero influire sui processi di ricezione del libretto musicato da Monteverdi. È probabile che l'esplicita citazione dantesca, elevata a monito dalla veste sonora, divenisse nel codice accademico, entro cui lo spettacolo si inscriveva, una sorta di richiamo, di ammiccante invito a cogliere altri echi letterari. Un simile implicito “gioco”, che non avrebbe potuto pienamente esplicitarsi a partire dalla semplice audizione di un testo cantato, sarebbe stato compatibile con la lettura dei versi contemporanea o successiva all'azione cantata:

79. V. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento*, cit., p. 295: «Dante e Torquato sono entrambi spiriti sintetici per grazia di Dio: l'uno assorbe e concentra nel suo prisma iridescente tutti i raggi della vita dell'Europa cattolica nel morente Medio Evo; l'altro incarna appieno i gusti, le speranze, i dolori di essa Europa nell'eroico periodo della lotta per la Chiesa. [...] Entrambi sono “poeti-teologi” per vocazione».

80. I-MAA, AG, busta 1112, f. XLVI, cc. 461 e 483, Firenze, 1 febbraio e 13 marzo 1581 [1582], lettere di Vincenzo Galilei a Guglielmo Gonzaga, sull'invio a Mantova del proprio *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581; i documenti sono stati nuovamente editi in ROBERTA PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Milano, Silvana editoriale, 2000, p. 63. Per un aggiornamento bibliografico su questo trattato galileiano, si veda PAOLO CECCHI, *Vincenzo Galilei: “Dialogo”*, in *Musico perfetto Gioseffo Zarlino 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, a cura di Luisa Zanoncelli, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana – Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017, pp. 237-238.

Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia [...] s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa aver una da leggere, mentre che si canterà.⁸¹

Così il 23 febbraio 1607 il principe ereditario Francesco Gonzaga annunciava al fratello Ferdinando, allora a Pisa, la stampa del libretto di *La favola d'Orfeo* (Fig. 1). Si tratta del primo caso documentato di edizione di un libretto d'opera, preliminare rispetto alla sua rappresentazione in musica. Prima di allora, a Firenze, culla insieme a Roma degli aurorali esperimenti operistici, i testi della *Dafne* e dell'*Euridice* di Rinuccini furono più volte stampati come memoria postuma di loro esecuzioni; la stampa in concomitanza con gli spettacoli non è infatti mai documentata. È certo invece che il 24 febbraio gli accademici Invaghiti e i pochi altri ammessi all'esecuzione della favola di Striggio e Monteverdi, prima opera in musica eseguita a Mantova, poterono leggerne il testo durante la recitazione cantata.

Il particolare non è irrilevante poiché esplicita, già ai tempi degli "albori" del melodramma, una non secondaria e peculiare funzione del libretto a stampa, quella cioè di sopperire alla parziale incomprensibilità delle parole cantate, necessità ignota al teatro di parola. Alla luce dell'itinerario sin qui percorso, il libretto preventivamente stampato poteva però anche divenire tra le mani degli accademici Invaghiti uno strumento di lettura autonoma e di compiaciuta delibazione di un testo funzionale alla scena sì, ma connotato anche da una colta e stratificata "polifonia" letteraria.

81. I-MAA, AG, b. 2162, c. 601, Mantova 23 febbraio 1607, Francesco Gonzaga a Ferdinando Gonzaga a Pisa; il documento è stato edito più volte, tra l'altro in I. FENLON, *Correspondence relating*, cit., pp. 170-171; e più recentemente in P. TOSETTI GRANDI in collaborazione con A. M. LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti*, cit., p. 137.



Fig. 1: A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, Mantova, Francesco Osanna, 1607, frontespizio.

«Après une lecture du Dante»

Liszt pubblica nel 1858, per i tipi di Schott, la *Deuxième Année: Italie* delle *Années de pèlerinage*, il suo più vasto ciclo di pezzi caratteristici per pianoforte. Il settimo e ultimo è la «fantasia quasi sonata» *Après une lecture du Dante*.

Le prime versioni della composizione risalgono tuttavia a vent'anni prima, quando Liszt si trovava in Italia in compagnia della contessa Marie d'Agoult.¹ Secondo Lina Ramann, autrice della biografia lisztiana commissionata dallo stesso compositore,² Liszt cominciò ad abbozzare la fantasia nell'estate del 1837, quando soggiornava con Marie a Bellagio, sul lago di Como. Ivi i due avrebbero letto insieme passi dalla *Commedia*, spesso seduti nei pressi della statua di Giovan Battista Comolli raffigurante Dante ai piedi di Beatrice³ collocata nel parco di Villa Melzi, ove, sempre secondo la Ramann, la coppia risiedeva. Marie, seguendo peraltro un'attitudine in voga nella Francia del tempo,⁴ amava considerarsi la musa ispiratrice e salvatrice del suo Liszt, e soleva paragonarsi alla Beatrice della *Vita nova*. Il racconto letterario della biografia lisztiana su commissione presenta parecchie incongruenze; una fra tutte il fatto che Liszt non leggesse l'italiano: il compositore presumibilmente si accostò ad

-
1. Marie Catherine Sophie de Flavigny (1805-1876), contessa D'Agoult, dopo aver conosciuto Liszt a Parigi, divorziò dal marito Charles Louis Constant d'Agoult nell'agosto 1835, dopo avergli dato due figlie. Visse dal 1835 al 1839 con il compositore, da cui ebbe tre figli: Blandine (1835-1862), Daniel (1839-1859) e Cosima (1837-1930) la quale avrebbe sposato in seconde nozze Richard Wagner nel 1870. Dall'estate del 1837 viaggiò molto in compagnia di Liszt, in Svizzera e in Italia.
 2. LINA RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Bd. 1. 1880. Die Jahre 1811-1840; Bd. 2, Abth. 1. 1887. Virtuosenperiode. Die Jahre 1839/40-1847; Bd. 2, Abth. 2. 1894. Sammlung und Arbeit. Weimar und Rom. Die Jahre 1848-1886.
 3. GIOVAN BATTISTA COMOLLI, *Beatrice che consola Dante della profezia sull'esilio indicandogli la giustizia superiore* (1810).
 4. Ne scrive la stessa D'Agoult, sotto lo pseudonimo Daniel Stern, in *Nélida, histoire à clef* (Paris, Amyot, 1846, p. 160), defendendosi «la Beatrice che ascende nei cieli aperti». Parimenti Balzac supplicava M.me Hanska di essere la sua Beatrice. Cfr. ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt: la vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 46-47.

alcuni canti della *Commedia* in traduzione francese⁵ già negli anni del suo soggiorno parigino.⁶

In realtà le prime testimonianze autografe di un lavoro su Dante risalgono ai primi mesi del 1839, quando il compositore, appena giunto a Roma, scrive:

Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust – dans trois ans – d'ici-là, je ferai trois esquisses: le *Triomphe de la mort* (Orcagna), la *Comédie de la mort* (Holbein) et un *Fragment dantesque*. *Le Pensiero* [sic] me séduit aussi.⁷

Trionfo della morte (1336-1341) è il titolo dell'affresco di Buonamico Buffalmacco, erroneamente attribuito da Vasari ad Andrea Orcagna, collocato nel Camposanto di Pisa, che ha probabilmente ispirato la composizione della *Malédiction* in Mi minore per pianoforte e orchestra (1833); le incisioni di Hans Holbein il giovane (*Der Totentanz*, 1526) potrebbero invece aver ispirato l'omonimo *Totentanz* per pianoforte e orchestra (1849). *Il Pensieroso* è la statua di Lorenzo de' Medici Duca di Urbino scolpita da Michelangelo e collocata nel monumento funebre del medesimo, a Firenze: ispirò l'omonimo brano delle *Années de pèlerinage*. Il *Fragment dantesque* è invece sicuramente riferibile a una prima versione della *Fantasia quasi sonata*.

Marie riferisce di un febbrile lavoro al *fragment* il 26 settembre 1839, a San Rossore presso Pisa:

Le bravo suonatore commence ce matin un fragment dantesque qui le fait donner au Diable. Il est tout enchanté de ne pas aller à Naples afin de pouvoir terminer cette œuvre (destinée à rester en portefeuille!).⁸

5. Si tratta dei venti canti tradotti e pubblicati da Antoine Deschamps nel 1827. Cfr. ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt "alla ricerca" di Dante*, in *Nel cosmo di Franz Liszt*, a cura di C. Colombati e M. D'Alessandro, Roma, Aracne, 2012, p. 56.

6. Per avere un quadro dell'interesse di Liszt per Dante e del suo pensiero sulle relazioni tra musica e poesia si veda il recente saggio: IDA ZICARI, "Après une lecture du Dante. *Fantasia quasi Sonata*" di Franz Liszt, Milano, Il Corriere Musicale, 2017.

7. FRANZ LISZT, «Journal des Zyï», febbraio 1839; citato da SHARON WINKLHOFER, *Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata*, «19th-Century Music», I, 1 (1977), pp. 15-32: 27 n. 47.

8. MARIE D'AGOULT, *Mémoires par Daniel Stern*, 26 settembre 1839; citato da PÉTER BOZÓ, *Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der Années de pèlerinage*, «Studia Musicologica», XLVIII, 1-2 (2007), pp. 61-78: 62 n. 4.

Liszt eseguirà il *fragment* in forma privata a Venezia già il 25 ottobre di quell'anno; seguirà una esecuzione pubblica a Vienna il 5 dicembre.⁹

I commenti alla *Commedia* compaiono, sia nel diario di Marie sia nel diario di Franz, già nell'agosto 1838: Marie sostanzialmente disapprova il poema dantesco, mentre Franz si paragona alla lupa del primo canto dell'*Inferno*. Proseguiranno per tutto il 1839 come una sorta di fascinazione per il poeta fiorentino, amplificata dalle suggestioni artistiche del soggiorno romano dal febbraio al giugno di quell'anno. A Roma Liszt ha modo di rafforzare la propria concezione di unità delle arti, come scrive a Berlioz il 2 ottobre 1839:

Le beau, dans ce pays privilégié, m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs; il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphael, et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayon semblables. Le Colisée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers à la splendeur de la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.

La suggestione di un legame fra le arti che esprimono i pezzi dell'annata italiana delle *Années de pèlerinage* è noto. Quello che interessa è invece il legame della poesia di Dante con le opere di Andrea Orcagna e di Michelangelo e soprattutto con la musica del «Beethoven dell'avvenire». È abbastanza evidente che Liszt alluda a sé stesso: peraltro, nel titolo definitivo del *fragment* compare la locuzione *Fantasia quasi Sonata*, evidente collegamento all'intitolazione *Sonata quasi una Fantasia* delle sonate opp. 27 n. 1 e n. 2 di Beethoven.

9. Heinrich Adami, dalle colonne della «Allgemeine Theaterzeitung» così ne scrive, definendolo sostanzialmente una improvvisazione: «Mir erschien das Ganze ungefähr wie eine Improvisation, zu welcher sich Liszt nach dem Durchlesen der „göttlichen Komödie“ begeistert Gefühl hatte, ein Aggregat von bunt durcheinander jagenden Ideen, oft schnell abbrechend, eine Gemüthsstimmung mit der anderen vertauschend, im Entwurf kühn, in der Ausführung aphoristisch, im Ganzen dem Charakter der neuromantischen Schule, wie sie sich in Frankreich ausbildete, sehr nahe stehend», HEINRICH ADAMI, 7 dicembre 1939, «Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik und geselliges Leben», 245 (1939).

I progetti danteschi sfoceranno soprattutto nella *Dante-Symphonie*,¹⁰ cui Liszt lavorò dal 1847 al 1856, questa volta insieme alla principessa Carolyne von Sayn Wittgenstein, sua nuova compagna. Il progetto fu dapprima concepito come spettacolo multimediale *ante litteram*, pure con l'ipotesi di associarlo ad un testo, richiesto al poeta marsigliese Joseph Autrant che avrebbe dovuto trarlo dalla *Commedia*. Non si realizzò in questi termini ma nel ben noto poema sinfonico.

Nel frattempo Liszt scrisse svariati abbozzi e versioni della fantasia per pianoforte:¹¹ i primi sono in realtà un *pro memoria* per l'improvvisazione, approntati per le esecuzioni veneziana dell'ottobre 1839 e viennese del dicembre dello stesso anno; seguono versioni sempre più strutturate datate dal 1848 al 1851 e recanti un titolo differente: non più *Fragment dantesque* bensì *Paralipomènes à la Divina Comedia*, ovvero glosse, commenti alla poesia dantesca; un successivo gruppo di nuove versioni, sempre incomplete e datate dal 1852 al 1854, reca un titolo ancora diverso: *Prolégomènes à la Divina Comedia*, come se la musica dovesse fungere da introduzione al testo. Infine, il manoscritto completo, del 1853-56 circa, ha il titolo definitivo *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*. Il sottotitolo, come è stato detto, è un chiaro collegamento a Beethoven e parimenti anche una probabile indicazione strutturale; il titolo è quello della poesia di Victor Hugo contenuta nella raccolta *Les Voix intérieures* del 1837.¹²

Alla fine Liszt sceglie di filtrare l'allusione alla poesia dantesca attraverso un altro testo poetico, suggerendo l'idea di una meta-lettura. Non mi pare particolarmente proficuo il tentativo di trovare una corrispondenza tra la poesia di Hugo e il brano lisztiano: a differenza, per esempio, del poema sinfonico *Ce qu'on entend sur la*

10. *Eine Symphonie zu Dantes "Divina Comedia"*, in due tempi, *Inferno* e *Purgatorio*. Per un'analisi della composizione e un panorama sulla letteratura musicologica al riguardo si veda: MARIATERESA STORINO, *Il soggetto o i soggetti? La "Dante-Symphonie" di Franz Liszt*, in questo volume.

11. Ida Zicari elenca tutte le versioni al momento disponibili: Manoscritto GSA I 18 n. 1 (Settembre 1839, autografo); Manoscritto IC 51 "frammento di Praga" (11 marzo 1840, autografo); Manoscritto GSA I 18 n. 3 (1840 circa, autografo); Manoscritto GSA I 76 (1840 circa, copia corretta da Liszt); Manoscritto GSA I 17 (1849 circa, copia corretta da Liszt); Manoscritto GSA I 18 n. 2 (1853 circa, autografo); Manoscritto GSA I 13⁷ (1854 circa, copia corretta da Liszt); *Stichvorlage* Edizione Schott del 1858 (1857 circa). Parimenti compie una più esauriente disamina delle successive versioni del titolo. Cfr. I. ZICARI, "Après une lecture du Dante", cit., pp. 6-7.

12. Il titolo di Hugo è lievemente diverso; Liszt volutamente usa la preposizione articolata per enfatizzare l'importanza del poeta trecentesco.

montagne ove sembrano esserci, come ha fatto notare Carl Dahlhaus,¹³ paralleli strutturali tra la poesia (sempre di Hugo) e la composizione omonima, in questo caso il tutto mi pare risolversi con un semplice rimando.¹⁴

La complicata vicenda compositiva della Fantasia si può dunque riassumere così: per quel che concerne il rapporto fra musica e riferimento extramusicale Liszt pare muoversi da un primo status di vaga allusione a Dante; indi, col nuovo titolo, tenta di definire il pezzo come un parallelo alla *Commedia*; indi ancora, col titolo successivo, come una sorta di discorso introduttivo, sottolineando così il carattere linguistico della musica. Parimenti, per quanto riguarda la struttura musicale ci si muove da uno status di improvvisazione con *pro memoria* scritti verso una composizione via via più compiuta e strutturata, che mantiene tuttavia tratti d'improvvisazione.

La Fantasia, dunque, sembra approssimarsi ben poco a una sonata. In un unico movimento, potrebbe forse ricordare un primo movimento in forma-sonata per la struttura complessiva, se si volesse abbondantemente generalizzare. In virtù del sottotitolo «Fantasia quasi Sonata» la maggior parte degli esegeti ha cercato di ricondurre la forma appunto a quella di sonata: vi sono tuttavia diverse proposte di segmentazione diverse fra loro e tutte per certi versi sostenibili. Se l'introduzione lenta (*Andante maestoso*) è da tutti collocata da battuta 1 a battuta 34, con conseguente inizio dell'esposizione con l'indicazione *Presto agitato assai* di battuta 35, stabilire

13. CARL DAHLHAUS, *Liszt's Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz», Berlin, Verlag Merseburger, 1975, pp. 96-130.

14. Non è di questo avviso la già citata Ida Zicari, che invece tenta di rintracciare paralleli tra la struttura della poesia di Hugo e la composizione lisztiana. Dopo una disamina delle principali interpretazioni (tutte assai diverse tra loro, peraltro) della Fantasia alla luce di questo o di quell'altro riferimento letterario (in genere taluni punti dell'*Inferno* dantesco), la studiosa traccia un parallelo strutturale tra la Fantasia e il testo poetico. Se nella prima parte tale interpretazione appare convincente (per esempio la figura retorica dell'anadiplosi – ripetizione – presente tra il primo e il secondo verso di Hugo che trova un parallelo nella ripetizione del tema principale tra la fine dell'introduzione lenta e l'inizio della sezione *Presto agitato assai*) in svariati altri casi mi sembra alquanto arbitraria (ad esempio il tema di corale in fa diesis maggiore che è paragonato a «les visions, les rêves, les chimères», v. 13 di Hugo). Cfr. I. ZICARI, «Après une lecture du Dante», cit., p. 36 sgg.

l'inizio dello sviluppo già appare controverso: per esempio Louis Kentner¹⁵ lo indica a battuta 181; Alan Walker¹⁶ e Ben Arnold¹⁷ invece a battuta 115, col ritorno dell'*Andante* iniziale. Ancora più controverso stabilire l'inizio della ripresa: indagando di nuovo a campione, Ben Arnold lo colloca a battuta 290; Serge Gut¹⁸ a battuta 273; Alan Walker a battuta 214. È rintracciata anche una coda e una sezione di riconduzione (da coloro che posticipano la ripresa).

Parimenti variabile la denominazione di secondo tema: se per molti esso coinciderebbe con la sezione in fa diesis maggiore (da b. 103), Carl Dahlhaus¹⁹ lo esclude dall'elenco dei temi principali, che individua nel tema dell'introduzione, nel tema di battuta 35 e in quello dell'*Andante quasi improvvisato* di battuta 124.

Collocare il secondo tema in fa diesis maggiore, ovvero nella tonalità della terza maggiore superiore e non del relativo maggiore, vale a dire fa maggiore come da norma, non aiuta comunque a orientarsi in un piano tonale diverso da quello consueto della forma-sonata, pur con la possibilità di molte eccezioni. La ripresa potrebbe essere in re maggiore (b. 290) ma con un clima espressivo "paradisiaco"²⁰ (decisamente contrastante con un senso di "ripresa") e l'elusione completa del primo tema cromatico (Es. 7); oppure potrebbe trovarsi prima (b. 185 oppure b. 214) ma mai nella tonalità d'impianto, sia essa minore oppure maggiore.

A mio avviso non è riscontrabile neppure un qualsivoglia bitematismo: piuttosto vi è un monotematismo sottoposto a variazione, giocata soprattutto sul differente carattere degli episodi che si susseguono e su un caleidoscopio di soluzioni idiomatiche derivate dall'arsenale dell'improvvisazione.

Liszt varia infatti lo stesso tema innumerevoli volte, seguendo procedure tipiche delle tecniche improvvisative allora praticate. Il tema è presentato alla fine

15. LOUIS KENTNER, *Solo Piano Music (1827-1861)*, in *Franz Liszt. The Man & His Music*, a cura di A. Walker, New York, Taplinger Publishing Company, 1970, pp. 92-96.

16. ALAN WALKER, *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847*, Faber and Faber, London, 1983, pp. 275-34.

17. BEN ARNOLD, *The Liszt Companion*, London, Greenwood Press, 2002, pp. 85-88.

18. SERGE GUT, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois - L'Age d'Homme, 1989, pp. 316-319.

19. CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, trad. italiana di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 145-148.

20. Il clima espressivo di questo passo pare ricordare il *Vorspiel* del primo atto del *Lohengrin* di Wagner (1845-1848), con tutte le implicazioni semantiche del caso.

dell'introduzione (b. 29) ed è costituito da una scala cromatica discendente e da un'anacrusi costantemente ribattuta.

Es. 1: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 29-34

Questi due elementi saranno sottoposti a una miriade di trasformazioni andando a costruire tutti gli episodi, anche assai contrastanti tra di loro a livello espressivo.

La scala cromatica discendente con l'anacrusi ribattuta domina l'episodio immediatamente successivo (*Presto agitato assai*, in re minore), forse riconducibile a una prima area tematica nella forma-sonata.

Es. 2: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 35-40

«Après une lecture du Dante»

Quella che potrebbe essere una seconda area tematica (in fa diesis maggiore), almeno secondo molti commentatori, introduce una significativa variante della scala cromatica discendente, ovvero del tema principale, che è presentato in forma diatonica omettendo i semitoni.

The image shows a musical score for Liszt's 'Après une lecture du Dante', measures 103-110. It is written for piano in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 103-105) features a right-hand part with chords and triplets, and a left-hand part with a descending chromatic scale. The second system (measures 106-108) continues the chromatic scale in both hands, with a 'fff precipitato' marking. The third system (measures 109-110) shows a diatonic variation of the chromatic scale in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The key signature is three sharps (F# major), and the piece concludes with a double bar line and a fermata.

Es. 3: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 103-110

Così pure i vari episodi di quella che di fatto non è una sezione di sviluppo sono ulteriori varianti della scala cromatica: varianti diatoniche senza semitoni oppure semplici variazioni di carattere gestuale o espressivo.

Andante quasi improvisato

dolcissimo con intimo sentimento

una corda

Sua

Es. 4: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 124-126

Andante

ben marcato il canto *sempre legato*

Es. 5: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 136-138

più tosto ritenuto e rubato quasi improvisato

ppp dolcissimo con amore

2^{do}

Es. 6: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 157-158

Nuovi episodi sempre derivati dallo stesso materiale si susseguono anche in quella che è stata etichettata come ripresa, pur con un punto d'inizio alquanto controverso.

«Après une lecture du Dante»

The image shows a musical score for the piece «Après une lecture du Dante» by Franz Liszt, specifically measures 290-298. The score is written for piano and voice. The piano part is marked 'pp tremolando' and features a chromatic scale in the right hand. The vocal line is marked 'Andante' and includes the lyrics 'Sua'. The score includes a '5' fingering and a 'marcato poco rit.' section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Es. 7: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 290-298

Quello che emerge da questa breve carrellata è che le trasformazioni cui è sottoposta la scala cromatica non sono un vero e proprio lavoro tematico; sono invece trasformazioni di superficie, derivate appunto dalla pratica dell'improvvisazione cui è legato il genere della fantasia. L'unica trasformazione di rilievo è la sporadica eliminazione dei cromatismi negli episodi con carattere dolce, cui forse si potrebbe associare una valenza semantica "paradisiaca".

L'elemento ritmico ribattuto invece non è sempre presente: conferisce un particolare carattere espressivo ed è per questo limitato agli episodi violenti e aggressivi. Compare sin dall'inizio, come acciaccatura, nell'introduzione, ed è associato a un profilo melodico discendente per salti di tritono (la-mi bemolle) che, con ogni probabilità, simboleggia la discesa agli inferi, essendo il tritono da secoli designato come *diabolus in musica*.

The image shows a musical score for F. Liszt's 'Après une lecture du Dante' in B-flat major, measures 1-10. The score is in 2/4 time and marked 'Andante maestoso'. It features a piano accompaniment with a descending chromatic line in the bass and a melodic line in the treble. The piece includes dynamic markings like 'pesante' and 'poco rit.'.

Es. 8: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 1-10

Il profilo melodico per tritoni discendenti e quello per semitoni discendenti (la cellula tematica matrice di ogni altro elemento melodico nel corso del brano) sono probabilmente apparentati a livello semantico: se il tritono ha un proprio significato specifico, il profilo cromatico discendente è espressione di lamento e dolore (il basso di lamento nella *Affektenlehre* barocca).

Nella sezione conclusiva (quella che potrebbe essere etichettata come ripresa) il tritono discendente dell'inizio si trasforma in quarta giusta, perdendo così il carattere di dissonanza e la connotazione demoniaca.

«Après une lecture du Dante»

Es. 9: F. Liszt, *Après une lecture du Dante*, bb. 212-217

Sempre in questa ultima sezione sono più numerose le varianti del profilo tematico principale senza cromatismi. Esse privano il tema della sua caratteristica semantica di lamento, data proprio dalla scala cromatica discendente, e appaiono coerenti con la trasformazione del tritono in quarta giusta.

A mio avviso, però, il tentativo di ritrovare ulteriori associazioni con la *Commedia*, o peggio di rintracciare un piano narrativo in questa composizione, non ha ragione d'essere oltre questi pochi elementi. Liszt non ha probabilmente desiderato narrare alcunché, come invece cercherà di fare nella successiva sinfonia dantesca, ma ha “fantasticato” intorno alla *Commedia* con l'idioma a lui più congeniale, ovvero quello pianistico.

Parimenti, come s'è visto, non mi pare fruttuosa la ricerca a tutti i costi di una struttura riconducibile alla forma-sonata: se una interpretazione non è in grado di sostituirci un'altra tanto vale restare un passo indietro e considerare la Fantasia per quello che mostra di essere, una sequela di variazioni caratteristiche su un unico tema, con alcuni evidenti nessi semantici. Non necessariamente un sottotitolo deve essere considerato una indicazione strutturale, per quanto stimolante esso sia.

MARIATERESA STORINO

Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt

Accostarsi alla *Dante-Symphonie* di Liszt significa, inevitabilmente, accostarsi alla *Commedia* di Dante, con le complicazioni che si possono immaginare in una *lectura Dantis* musicale di origine ottocentesca da parte di un compositore ungherese di nascita ma di formazione franco-tedesca. Immediatamente si pone una domanda: qual è il rapporto tra il viaggio dantesco e la composizione lisztiana? Da questo primo quesito scaturisce una serie di interrogativi che dovrebbero mettere in campo più discipline, che a loro volta dovrebbero prospettare diverse linee di ricerca i cui risultati ovviamente implicherebbero una selezione, laddove lo studioso non intendesse soccombere al peso della letteratura esistente. Stesso discorso varrebbe per la *Faust-Symphonie*. Da un raffronto degli studi musicologici tuttavia risulta un'attenzione diversa per la *Faust-Symphonie* rispetto alla *Dante-Symphonie*: se le ricerche sulla *Faust-Symphonie* sono numericamente rilevanti ed eterogenee, non si può affermare lo stesso per la *Dante-Symphonie*. Eppure entrambe le Sinfonie condividono un riferimento letterario di valore assoluto, sono espressione della concezione lisztiana di musica a programma, appartengono agli anni di Weimar, rifiutano il movimento unico del poema sinfonico a vantaggio di una più tradizionale scansione in più movimenti. Ma non è solo la *Faust-Symphonie* a far concorrenza alla *Dante-Symphonie*. Il contraltare pianistico della *Dante-Symphonie* (la sonata *Après une lecture du Dante*), il cui riferimento programmatico primo fu la *Commedia* ma che nel corso delle sue rielaborazioni da *Fragment dantesque* (fine anni Trenta) alla pubblicazione come numero conclusivo della *Deuxième Année de pèlerinage* (1858) presenterà una poesia di Victor Hugo, vanta una letteratura di vaste proporzioni.¹ Da una scorsa alla bibliogra-

1. Per una bibliografia aggiornata cfr. IDA ZICARI, *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata di Franz Liszt*, Milano, il Corriere Musicale, 2017; MARIA TERESA ARFINI, «Après une lecture du Dante», nel presente volume. Per una ricostruzione dei vari stadi della composizione cfr. anche DAVID TRIPPETT, *Après une lecture de Liszt: Virtuosity and Werktreue in the "Dante" Sonata*, «19th Century Music», XXXII, 1 (2008), pp. 52-93. Ulteriori indicazioni nelle note 11 e 16.

fia sulla *Dante-Symphonie* emerge un numero esiguo di studi condotti in chiave analitica, controbilanciato da approfondimenti di rilievo sulla genesi e sulla ricezione. Si evidenzia inoltre la presenza di giudizi critici opposti, frutto in parte delle opinioni contrastanti scaturite dai poemi sinfonici di Liszt. E la relazione tra sinfonia a programma e poema sinfonico non è certo un tratto trascurabile. Una riflessione dunque su questa composizione implica un ampio ventaglio di prospettive che non può comunque prescindere da un *excursus* sul processo creativo e da un'analisi.

La genesi

Dresda, Teatro di Corte, 7 novembre 1857: Liszt dirige la prima esecuzione della *Dante-Symphonie*; il programma prevede anche l'*Ouverture und Chöre zu Herder's Prometheus*.² Il pubblico è preparato all'evento dalla stampa locale; Liszt è attorniato dai suoi familiari: la principessa Wittgenstein, la figlia Cosima con il marito Hans von Bülow. Se *Prometheus* ha successo, la ricezione della *Dante-Symphonie* è invece piuttosto tiepida, «erlebte [...] die Dante Symphonie ein Fiasco, welches sich mit dem von Wagner's "Tannhäuser" in Paris vergleichen lässt», ricorderà Bülow nel 1865 in una recensione ad una esecuzione della *Sinfonia* a Pest.³ Eppure pochi giorni prima del concerto, in una lettera ad Agnes Street-Klindworth del 2 novembre, il compositore si era espresso con fiducia nei confronti della sua nuova creazione e aveva ipotizzato che la critica sarebbe stata «moins hostile cette fois que de coutume».⁴ La fredda accoglienza tuttavia è per Liszt occasione proficua di ripensamento: è nella realizzazione sonora che è possibile valutare completamente quanto si è composto: «So lange man nur mit dem todten Papier zu thun hat, verschreibt man sich leicht. Musik verlangt nach Klang und Wiederklang!».⁵ A distanza di qualche mese, l'11 marzo 1858, la *Sinfonia* è rieseguita a Praga in una veste rimaneggiata (tagli, semplificazioni, ispi-

2. Per una storia della ricezione ottocentesca della *Sinfonia* si veda BIANCA MARIA ANTOLINI, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, in *Musica come pensiero e azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Marina Vaccarini, Maria Grazia Sità, Andrea Estero, Lucca, LIM, 2014, pp. 563-606: 582-600; sul concerto di Dresda cfr. KEITH T. JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, Franz Liszt Studies, 3, 1997, pp. 110-114.

3. HANS VON BÜLOW, *Das zweite Festconcert in Pesth*, «Neue Zeitschrift für Musik», 22 settembre 1865, pp. 333-337: 334.

4. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondence, 1854-1886*, a cura di Pauline Pocknell, Hillsdale NY, Pendragon Press, Franz Liszt Studies, 8, 2000, p. 337.

5. Lettera di Liszt a Felix Dräseke, 10 gennaio 1858, in *Franz Liszt's Briefe*, a cura di La Mara, in 8 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893-1905, I, p. 294.

rati al compositore dal fallimento della prima esecuzione). Questa volta il consenso è unanime: «L'exécution a été excellente, pleine de vie, et je crois qu'on m'a rappelé une demi-douzaine de fois après les derniers accords du *Dante*», riferisce Liszt alla principessa Wittgenstein (11 marzo 1858).⁶ Nel 1859 Breitkopf und Härtel pubblica sia la partitura sia la trascrizione per due pianoforti preparata dallo stesso Liszt. La partitura orchestrale, dedicata a Richard Wagner, è introdotta dal programma a firma di Richard Pohl.⁷

Quanto affermato finora mette in luce alcuni dati essenziali: Liszt completa la *Dante-Symphonie* nel 1856 durante il suo soggiorno a Weimar, dedica la composizione a Wagner e vi associa un programma di altra mano ispirato alla *Divina Commedia* del poeta fiorentino.

Primo interrogativo: perché la *Divina Commedia*? A seguire: perché scegliere Wagner come dedicatario? Infine: perché Liszt lasciò che altri stendessero un testo introduttivo al suo lavoro?

La scelta del viaggio dantesco come fonte di ispirazione musicale risale alla seconda metà degli anni Trenta. Ben nota nell'immaginario collettivo è la coppia Liszt – d'Agoult che legge la *Commedia* all'ombra dei platani e sotto lo sguardo attento del complesso scultoreo di Dante e Beatrice nella Villa Melzi di Bellagio, opera di Giovan Battista Comolli. La genesi dell'apprezzamento del poeta fiorentino risale dunque al soggiorno della coppia in Italia. Se l'ispirazione non può essere negata, è in discussione (scrive Rossana Dalmonte) che Liszt potesse leggere le terzine dantesche in lingua italiana.⁸ Certo il compositore subiva il fascino del viaggio nell'oltretomba così come ne aveva scritto Valéry nei suoi *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, guida ben nota all'epoca e consultata da Liszt e dalla contessa d'Agoult;⁹ ma, come

6. Franz Liszt's *Briefe*, cit., 1899, IV, p. 409.

7. Al programma di Pohl è premessa l'"avvertenza" di Liszt ai direttori d'orchestra sulla strada da seguire «pour obtenir un résultat d'exécution correspondant aux intentions de mes œuvres orchestrales», cfr. FRANZ LISZT, *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1859].

8. ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt "alla ricerca" di Dante*, in *Nel cosmo di Franz Liszt*, a cura di C. Colombati e M. d'Alessandro, Roma, Aracne, 2012, pp. 55-70: 56.

9. VALÉRY [Antoine Claude Pasquin], *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, Baudry – Aimé André, 1838, II. Nel suo diario Marie d'Agoult si riferisce direttamente alla guida di Valéry proprio nella descrizione del gruppo scultoreo di Dante e Beatrice di Villa Melzi. La d'Agoult contesta il giudizio di Valéry: «Valéry vante à tort le groupe du Dante conduit par Béatrix. Le Dante surtout est d'une mesquinerie et d'une vulgarité déplorable», *Mémoires, souvenirs et journaux*

testimonia una lettera di Marie d'Agoult ad Anna Liszt dell'8 gennaio 1839 («Chevreau [cameriera di Marie] spricht auch jetzt italienisch besser als ich»),¹⁰ la coppia non possedeva una conoscenza della lingua italiana tale che permettesse loro di accostarsi direttamente al testo senza un'intermediazione linguistica. Eppure le citazioni dei versi riportate nelle memorie sia di Liszt sia della contessa d'Agoult sono in italiano; è plausibile che gli amanti accompagnassero la lettura in lingua originale con un testo in traduzione francese, o che utilizzassero una traduzione francese con testo a fronte.¹¹

Nel corso della permanenza a Roma, nel febbraio-giugno 1839, l'immaginario lisztiano si arricchisce delle rappresentazioni pittoriche del gruppo dei Nazareni che, tra il 1818 e il 1828, aveva affrescato le sale del Casino del marchese Carlo Massimo con soggetti tratti da Dante, oltre che da altri illustri poeti italiani quali Tasso e Ariosto.¹² La stanza di Dante era opera di Philipp Veit (su un'idea di Peter Cornelius) e di Joseph Anton Koch.¹³ Il ciclo dei Nazareni si rivela il culmine di un'esperienza artistica strettamente associata alla visione dantesca che il compositore aveva intrapreso a Firenze, con gli affreschi dell'Orcagna in Santa Croce e in Santa Maria Novella,¹⁴ e a Pisa, con il *Trionfo della morte* nel Camposanto, all'epoca erroneamente

de la Comtesse d'Agoult, a cura di Charles F. Dupêchez, Paris, Mercure de France, 1990, II, p. 143.

10. MARIE DE FLAVIGNY, COMTESSE D'AGOULT, *Correspondance générale*, a cura di Charles F. Dupêchez, Paris, Champion, 2004, II, p. 259. Anna Liszt era la madre del compositore.
11. Sulla lettura lisztiana della *Divina Commedia* cfr. SHARON WINKLHOFER, *Liszt, Marie d'Agoult and the "Dante" Sonata*, «19th Century Music», I, 1 (1977), pp. 15-32.
12. Sull'influenza dei pittori francesi e dei cosiddetti Nazareni su Liszt si veda, oltre ai testi già citati di Bianca Maria Antolini e Rossana Dalmonde (rispettivamente nota 2 e nota 8): ROSSANA DALMONTE, *Liszts Auseinandersetzung mit der "Divina commedia" und die zeitgenössische Dante-Rezeption*, in *Liszt und Europa*, a cura di Detlef Altenburg e Harriet Oelers, Laaber, Laaber-Verlag, Weimarer Liszt-Studien, 5, 2008, pp. 159-168.
13. Per un rapido *excursus* sulla fortuna ottocentesca di Dante nella pittura dell'Ottocento cfr. JOHANNES STREICHER, *Percorsi incrociati di un mito tra Italia e Germania, tra musica e pittura*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Verona, Guerini Studio, 1994, pp. 117-128. Sul gruppo dei Nazareni cfr. *I Nazareni a Roma. Catalogo della Mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Roma, Villa Giulia*, Roma, De Luca, 1981. Sull'abbozzo del paradiso per il Casino Massimo di Peter Cornelius e sulla sua riproduzione galvanoplastica donata a Liszt nel 1867 dal cardinale Hohenlohe, oggi conservata nel Liszt Museum di Budapest, cfr. IMRE KOVÁCS, *The Galvanoplastic Replica of a Peter Cornelius Sketch for his Dante Ceiling Fresco in the Budapest Liszt Estate*, «Studia Musicologica», XLVII, 1 (2006), pp. 1-17.
14. Gli affreschi in Santa Croce – *Il Trionfo della Morte* e *Il Giudizio* – sono opera di Andrea di Cione, detto l'Orcagna; il ciclo dell'inferno, purgatorio e paradiso della cappella Strozzi in Santa Maria

attribuito ad Andrea Orcagna, ma opera, si ritiene oggi, di Buonamico Buffalmacco. L'interpretazione figurativa della *Commedia*, alla quale si aggiunge il *Giudizio universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina, e la sua lettura contribuiscono alla definizione del pensiero lisztiano di una profonda unione tra le arti e spiegano uno dei passi più citati dalla lettera aperta di Liszt a Berlioz:

Il Colosseo e il Camposanto sono meno estranei di quanto si creda alla *Sinfonia Eroica* e al *Requiem*. Dante ha trovato la sua espressione pittorica in Orcagna e Michelangelo; troverà forse un giorno la sua espressione musicale nel Beethoven del futuro.¹⁵

Alla data di questa lettera, 2 ottobre 1839, Liszt ha già intrapreso la composizione del *Fragment dantesque* per pianoforte, che eseguirà in privato a Venezia il 25 ottobre 1839 e in concerto a Vienna il 5 dicembre 1839.¹⁶ La contemporaneità tra il *Fragment dantesque* e la lettera a Berlioz porta a pensare, inevitabilmente, che Liszt intendesse incarnarsi nel Beethoven del futuro; ancor più se pensiamo al progetto di una sinfonia ispirata a Dante dichiarato nel suo *Journal des Zyji* già nel febbraio del 1839:

Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après *Faust* – dans trois ans – d'ici-là, je ferai trois esquisses: *Le Triomphe de la mort* (Orcagna), la *Comédie de la mort* (Holbein) et un fragment dantesque. Le *Pensiero* [sic] me séduit aussi.¹⁷

Novella sono invece di mano di Nardo di Cione, con la collaborazione dei fratelli Andrea e Jacopo.

15. *Lettera di un dottore in musica a Hector Berlioz*, San Rossore, 2 ottobre 1839, in FERENC LISZT, "Un continuo progresso". *Scritti sulla musica*, scelta e prefazione di György Kroó, Milano, Ricordi Unicopli, 1987, pp. 218-223: 220.
16. PÉTER BOZÓ, *Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der Années de pèlerinage*, «*Studia musicologica*», XLVIII, 1/2 (2007), pp. 61-78; S. WINKLHOFER, *Liszt, Marie d'Agoult and the "Dante" Sonata*, cit.
17. M. DE FLAVIGNY, COMTESSE D'AGOULT, *Correspondance générale*, cit., p. 540. Nel corso del soggiorno italiano Liszt e Marie d'Agoult tennero insieme un diario; la parte scritta da Liszt è nota come *Journal de Zyji*; per una dettagliata trattazione del significato di Zyji come «divino, celestiale, brillante» cfr. LUCIANO CHIAPPARI, *Liszt a Firenze, Pisa e Lucca*, Pisa, Pacini, 1989, pp. 85-92. Liszt realizzerà i suoi progetti compositivi nell'arco di circa un ventennio.

Alla fine del 1839 Liszt riprende la vita concertistica che lo vedrà percorrere l'Europa fino al suo ritiro a Weimar nel 1848 nelle vesti di Kapellmeister del teatro di corte. Nel decennio dedicato al concertismo l'attenzione verso Dante permane. Nel 1845 il compositore progetta un oratorio o «un'opera mistica in tre parti» sulla *Divina Commedia* e incarica il poeta Joseph Autran del libretto.¹⁸ All'incontro a Marsiglia tra l'aprile e il maggio 1845,¹⁹ occasione in cui il poeta ebbe la possibilità di ascoltare Liszt all'organo della cattedrale La Major in un'improvvisazione sulla *Divina Commedia*,²⁰ seguono due lettere del compositore ad Autran in cui prende corpo l'idea di un dramma lirico sul testo dantesco. Da queste missive, datate rispettivamente Avignone 6 maggio 1845 e Lione 14 maggio 1845, è possibile ricostruire la natura della rappresentazione ideata da Liszt al fine di rendere visibile al pubblico il viaggio nell'aldilà cristiano:

[...] Il y a là une combinaison de Diorama, de Poésie, et de Musique (sans compter les machineries qu'il faudrait tâcher de ne pas compliquer outre mesure) d'un effet nouveau [...]. L'orchestre remplirait tous les intervalles de la marche des deux poètes et achèverait l'illusion des sens et de l'esprit?²¹

Nella lettera da Lione il musicista annuncia ad Autran l'invio di un esemplare della *Divina Commedia* tramite [Louis Constantin] Boisselot corredato da annotazioni di sua mano. Il volume, traduzione francese in prosa di Pier-Angelo Fiorentino (Paris, Gosselin, 1843) conservato oggi in una collezione privata, è accuratamente descritto da Bérenger de Miramon Fitz-James, discendente di Autran.²² È un testo fondamentale per la ricerca lisztiana e si spera che possa essere nuovamente messo a disposizione degli studiosi. Dalla descrizione di Miramon Fitz-James e dalle lettere di

18. «[...] un poème d'oratoire, ou même d'opéra mystique en trois parties», così scrive Autran nel ricordare la richiesta del libretto ricevuta da Liszt nella primavera del 1845, JOSEPH AUTRAN, *Lettres et notes de voyage*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, p. 102.

19. MÁRIA ECKHARDT, *Liszt à Marseille*, «Studia Musicologica», XXIV, 1/2 (1982), pp. 163-197; EAD., *Liszt à Marseille*, in *Franz Liszt un saltimbanque en province*, a cura di Malou Haine e Nicolas Dufetel, Lyon, Symétrie, 2007, pp. 89-122.

20. J. AUTRAN, *Lettres et notes de voyage*, cit., pp. 94-101.

21. Lettera di Liszt ad Autran, Lione, 14 maggio 1845, in BÉRENGER DE MIRAMON FITZ-JAMES, *Liszt et la Divine Comédie*, «Revue de musicologie», XXII, 66/67 (1938), pp. 81-93.

22. B. DE MIRAMON FITZ-JAMES, *Liszt et la Divine Comédie*, cit. Per una sinossi della descrizione di Miramon Fitz-James cfr. B. M. ANTOLINI, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, cit., pp. 568-570.

Liszt pubblicate dallo stesso è comunque possibile tracciare un quadro del dramma dantesco in musica. Liszt opta per un «récit personelle»; ipotizza la costante presenza dei due poeti sulla scena; assegna a Virgilio la voce di contralto per il suo carattere misterioso; richiede il passaggio dell'azione al presente; intende drammatizzare l'intero poema; considera l'orchestra un utile strumento per colmare gli intervalli della marcia dei due poeti. La copia inviata ad Autran è corredata dalla ricorrenza di due segni autografi – un pentagramma e una minima – che Liszt utilizza per indicare al poeta quali versi dovranno essere sviluppati liricamente. Il compositore non si limita a segnalare i versi prescelti, accenna anche a pezzi d'insieme, come il quartetto di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (canto IV, vv. 88-96) o il quartetto tra Manichei, Ariani e altri (canto X, vv. 1-15), e parti corali: «Il y aurait un chœur de chasseurs fantastique à faire avec ces centaures» (canto XII, vv. 55-57).²³ Dalla cantica infernale il musicista seleziona venti personaggi, a cui si dovranno aggiungere i due poeti, il coro, l'orchestra, il diorama e macchine per ottenere vari effetti scenici. Il progetto è ambizioso; il solo *Inferno* avrà la durata di circa un'ora e mezza: non di più, scrive Liszt, perché il pubblico non potrebbe sopportare per più tempo la visione e l'ascolto di quanto accade nel regno di Lucifero. Nella selezione dei vari passi, fin dall'inizio il compositore dichiara:

Bien entendu il faut garder et faire chanter le vers suprêmes: *Per me si va nella città dolente / Per me si va nell'eterno dolore. Lasciate ogni speranza, etc...* et puis ceux-ci encore: *Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria.*²⁴

Lo scambio epistolare e di intenti tra Liszt e Autran non approda ad alcunché: «J'aurais dû peut-être tenter la chose. Pourquoi ne le fis-je pas? Je n'en sais rien», confessa Autran nelle sue memorie.²⁵

La successiva tappa nella lunga storia compositiva della *Sinfonia* vede una nuova protagonista nella biografia di Liszt: la principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Incontrata nel corso di una *tournee* in Russia, la Principessa sarà

23. B. DE MIRAMON FITZ-JAMES, *Liszt et la Divine Comédie*, cit., p. 87.

24. Lettera di Liszt ad Autran, Avignone, 6 maggio 1845, in B. DE MIRAMON FITZ-JAMES, *Liszt et la Divine Comédie*, cit., p. 82. Questi versi giocheranno un ruolo fondamentale nella versione definitiva della *Dante-Symphonie*.

25. J. AUTRAN, *Lettres et notes de voyage*, cit., p. 102.

compagna del compositore fino al 1861; dopo vari tentativi falliti di annullamento del matrimonio della Principessa con il principe Nicola von Sayn-Wittgenstein, Franz e Carolyne resteranno legati per tutta la vita da un rapporto di confidenza e solidarietà. Nel 1847, durante il soggiorno di Liszt a Woronince, ospite della Principessa, la *Divina Commedia* torna ad essere al centro del mondo creativo lisztiano.²⁶ Entrambi condividono l'amore per la poesia dantesca. All'apporto della riflessione della Wittgenstein, si aggiunge la sua disponibilità a destinare la cifra di 20000 talleri (somma piuttosto ragguardevole per l'epoca) affinché l'amato possa realizzare una sinfonia su soggetto dantesco con la proiezione tramite diorama di quadri danteschi di Bonaventura Genelli.²⁷ Un'opera multimediale, diremmo oggi. L'idea del diorama probabilmente era scaturita da quanto accadeva all'epoca nel teatro di prosa: occasionalmente le rappresentazioni erano accompagnate da proiezioni di immagini attraverso lanterne magiche; le immagini potevano essere vendute subito dopo per uso domestico.²⁸ Per l'ennesima volta il progetto non giungerà a compimento e la *Divina Commedia* dovrà attendere ancora qualche anno per diventare concretizzazione sonora.

Dunque tu leggi *Dante* – scrive Liszt a Wagner il 2 giugno del 1855 –. È una buona compagnia per te. Voglio provvederti dal canto mio d'una specie di commento a codesta lettura. Già da un pezzo volgo in mente una sinfonia *Dante* – nel corso di quest'anno avrò finito di scriverla. – È in tre parti – “*Inferno, Purgatorio e Paradiso*” – le due prime solo strumentali, l'ultima con cori. – È probabile che quando ti visiterò, nell'autunno io possa portartela e se non ti spiacerà, mi permetterai di mettere il tuo nome nella dedica.²⁹

26. Nel corso della visita Liszt eseguì il tema dell'*Inferno*, come ricorda la Wittgenstein in una lettera al compositore: «Sie waren also mit der Bergsymphonie zufrieden, das ist mir eine Große Freude. – Ich vergesse nie, daß diese Motive mir von Ihnen in Woronince gespielt wurden, und daß es mit Mazeppa und dem Pater in Kiew die Motive des Dante ware, die mich lehrten, daß Sie ein Genie wären», JULIUS KAPP, *Franz Liszt*, Berlin – Leipzig, Schuster & Loeffler, 1909, p. 210.

27. Per i dettagli cfr. LINA RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894, II.2, pp. 16-24; B. M. ANTOLINI, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, cit., pp. 571-574.

28. Cfr. JOANNE CORMAC, *Liszt as Kapellmeister: The Development of the Symphonic Poems on the Weimar Stage*, Ph. D. Diss., University of Birmingham, 2012, p. 354.

29. *Epistolario Wagner-Liszt*, prefazione di Massimo Bogianckino, Firenze, Passigli, 1983, II, p. 86. Il progetto della *Sinfonia Dante* è tema anche della lettera di Liszt ad Anton Rubinstein del 3 giugno 1855, cfr. *Franz Liszt's Briefe*, cit., 1893, I, p. 201.

La risposta di Wagner non si fa attendere; in una lunga lettera del 7 giugno espone la sua teoria sulla *Divina Commedia* e il suo parere sul progetto lisztiano di una sinfonia in tre parti. L'idea è eccellente ma ha dubbi sul *Paradiso*, confermati dallo stesso Liszt nella scelta di introdurre dei cori: «questo Paradiso è per verità un intoppo da dar pensiero e ciò trova conferma in Dante stesso, il cantore del Paradiso; parte questa decisamente più debole della *Divina Commedia*».³⁰ A questo categorico giudizio di valore Wagner fa seguire una lunga disquisizione sulla sua percezione del paradiso – troppo intriso di dottrina –, sul Cristianesimo, sul Giudaismo e sul Buddismo. Ritorna al progetto lisztiano solo in chiusura della lettera riaffermando i suoi timori sulla sezione dedicata al *Paradiso*. Nonostante i buoni intenti, Liszt completa la *Sinfonia* a distanza di più di un anno rispetto al previsto. È il 9 luglio 1856 quando il compositore annuncia a Louis Köhler:

Endlich bin ich aus meinem “Fegfeuer” herausgelangt, – das will heissen, dass ich mit meiner Symphonie zu Dante's Divina Commedia fertig geworden. Gestern schrieb ich die letzten Takte der Partitur [...].³¹

Dopo averla eseguita a Wagner al pianoforte in privato nel 1856 nel corso di una sua visita a Zurigo, l'interrogativo sul finale torna ad essere tema di discussione: Wagner è particolarmente critico verso una sorta di seconda coda trionfale (voluta dalla principessa Wittgenstein); per non deludere l'amata Liszt lascia l'opzione di due finali. Il 2 novembre 1857 arriva la prima esecuzione a Dresda, segue la revisione per l'esecuzione a Praga e infine la pubblicazione nel 1859 con un programma steso da Richard Pohl: la storia compositiva di *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* può finalmente dichiararsi conclusa.

Questo breve *excursus* sulla genesi della *Dante-Symphonie* è funzionale a tracciare una mappa su cui orientarsi per rispondere agli interrogativi posti all'inizio del capitolo. Data l'esplicita fonte di ispirazione, la riflessione non può che prendere avvio dalle ragioni che spinsero Liszt a scegliere la *Divina Commedia* come tema da svolgere in linguaggio sinfonico.

«Horace était le poète de l'époque, comme le Dante semble le poète de la nôtre» enuncia Alphonse de Lamartine nel suo discorso d'ingresso all'Académie

30. *Epistolario Wagner-Liszt*, cit., II, p. 89.

31. *Franz Liszt's Briefe*, cit., I, p. 224.

française.³² Siamo nel 1830, Lamartine è tra gli scrittori prediletti da Liszt, che sui suoi testi comporrà le *Harmonies poétiques et religieuses* e il poema sinfonico *Les Préludes* (almeno nella formulazione finale). Se Lamartine dichiara Dante poeta dell'Ottocento, in *Le Génie du Christianisme* François-René de Chateaubriand esalta Dante come poeta sovrano di tutti i tempi, capace di esprimere l'eterno grido di dolore dell'anima umana. E anche Chateaubriand è tra gli scrittori presenti nella vastissima ed erudita biblioteca lisztiana.

Fin da inizio Ottocento, Dante diventa un poeta di culto, senza distinzione alcuna fra le tradizioni nazionali: in Germania la traduzione della *Commedia* di Friedrich Schlegel (1791) dà l'avvio agli studi romantici su Dante, in Francia si pubblicano ben sedici traduzioni in soli quarant'anni, e in Italia più di cento riedizioni.³³ Non è solo la riscoperta del gotico che riporta il poeta in auge; è il suo essere un eroe solitario alla ricerca di verità universali guidato dalla teologia cristiana, una teologia antidogmatica che si riflette nelle proposte di rinnovamento della chiesa promosse da Félicité de Lamennais, figura di riferimento del mondo spirituale lisztiano.

Il culto dantesco non si limita alla storia della letteratura bensì investe pittura e musica. La nutrita iconografia sull'oltretomba dantesco vede l'edizione illustrata della *Commedia* di John Flaxmann (1802), i centodue acquerelli di William Blake (1827), gli affreschi dei Nazareni a Roma (1828), i disegni di Bonaventura Genelli (1846) e di Gustave Doré (1861-1868), i dipinti di Ary Scheffer (1835, 1846)³⁴ – per restare sempre nell'ambito delle conoscenze di Liszt.

La fortuna musicale ottocentesca di Dante è forse maggiore di quella pittorica; sicuramente lo è limitatamente al campo musicale rispetto ai secoli precedenti. Si contano più di cento composizioni che, come rimarca Antonio Rostagno, sono in perfetto parallelismo con la crescita sia delle edizioni della *Commedia* sia dei

32. ALPHONSE DE LAMARTINE, *Discours de réception à l'Académie française*, 1^o avril 1830, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dalphonse-de-lamartine> (consultato in data 20 giugno 2017).

33. Per una consultazione delle edizioni delle opere di Dante nella prima metà dell'Ottocento cfr. *Bibliografia dantesca*, a cura di Paul Colomb de Batines, Prato, Tipografia Aldina, 1845.

34. Ary Scheffer fu pittore caro sia a Liszt (di cui lascia un ritratto) sia alla Wittgenstein (aveva ritratto la figlia, la principessa Marie). Trasse ispirazione sia dal *Faust* sia dalla *Divina Commedia*. Da quest'ultima celebri sono i dipinti *Le anime di Paolo e Francesca come appaiono a Dante e Virgilio* (1835) e *Dante e Beatrice* (1846).

commenti danteschi.³⁵ Ed è la natura dei commenti che accende di fervido entusiasmo i musicisti. Alla tradizionale “cultura del commento variorum”³⁶ la critica affianca la “cultura dell’interpretazione” (Foscolo, Mazzini, Tommaseo),³⁷ la quale attualizza il viaggio nell’oltretomba, esalta la potenza delle situazioni drammatiche e la capacità dei versi danteschi di incarnarsi in una «forma vivente, atta a condensare in una figura fortemente e densamente rappresentativa tutta un’epoca, o una società, o un’idea diffusa, o un carattere collettivo, o un tratto di civiltà».³⁸ Ed è per questa sua natura che la poesia dantesca non sopporta la *Vertonung*, ossia la semplice messa in musica dei versi. Il numero esiguo di titoli musicali riferibili al genere vocale che si conta prima e nel corso dell’Ottocento mostra che le forme vocali sono inadatte ad esprimere i singoli concetti o le immagini del testo dantesco.³⁹ Le creazioni romantiche esteticamente rilevanti appartengono all’ambito della musica strumentale, alla produzione di compositori che si rapportano a Dante non «come autore di poesia per musica, quanto come intellettuale con cui confrontarsi sul piano dei contenuti attraverso il proprio linguaggio».⁴⁰

Questo acceso fervore dantesco non poteva non colpire Liszt. In Dante il compositore rintraccia la concezione dell’arte come strumento di educazione, una visione antidogmatica della Chiesa cattolica, un elevato quoziente emotivo nella descrizione del fardello del peccato che affligge l’anima cristiana, la figura idealizzata della donna come guida verso le sfere superne (Beatrice), l’elevatezza morale unita all’espressione del sentimento. Dante è allo stesso tempo un modello estetico e un modello etico. Come tale il viaggio nell’aldilà in forma teatralizzata sembrava in prima ipotesi esaltare l’aspetto etico nel suo rendersi drammaturgia visibile e seman-

35. Cfr. ANTONIO ROSTAGNO, *Dante nella musica dell’Ottocento*, «Atti e Memorie dell’Arcadia», II (2013), pp. 175-241. Per un elenco dettagliato della produzione musicale riferita alla *Divina Commedia* cfr. *Musical Settings of the Commedia Arranged by Year of Composition*, in *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, New York, Garland, 2000. Per i titoli musicali riferiti all’insieme della produzione del poeta cfr. il lemma “Dante” di Guido Salvetti in DEUMM, *Le biografie*, 1985, II, pp. 400-401.

36. Cfr. ROBERTO TISSONI, *I commenti ai classici italiani nel Sette e nell’Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993.

37. A. ROSTAGNO, *Dante nella musica dell’Ottocento*, cit., p. 179.

38. QUIRINO PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell’Ottocento*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia (1861-1914)*, cit., pp. 15-31: 20-21.

39. *Ivi*, pp. 27-29.

40. A. ROSTAGNO, *Dante nella musica dell’Ottocento*, cit., p. 233.

ticamente interpretabile dal punto di vista del linguaggio verbale. Ma, così come per i suoi contemporanei, nel corso della progettazione dell'opera con *Aufran*, la voce del poeta dovette apparire limitante al compositore, soprattutto nel caso del *Paradiso* dove l'imperante presenza di discussioni teologiche avrebbe comportato non pochi ostacoli ad una realizzazione in forma lirica.

Il legame di Liszt con Dante perdurerà fino alla morte. August Göllerich ricorda la lettura delle cantiche al compositore ormai stanco e con problemi di vista:

Die Vorlesung einiger Teile von Dantes "göttlicher Komödie" bereitete ihm letzte Freude. "Dies Buch hat mich auf allen meinen Reisen begleitet. Es zählt zum Tiefsten, was der Menschegeist hervorgebracht!" – sagt er.⁴¹

Il secondo interrogativo posto in esordio riguarda la dedica della *Sinfonia* a Richard Wagner. L'amicizia tra Wagner e Liszt è testimoniata da un lungo epistolario e dalla incondizionata dedizione del maestro ungherese verso il teorico della *Gesamtkunstwerk*. Si è già accennato alla reazione di Wagner alla lettera in cui Liszt annunciava la composizione di una Sinfonia in tre parti; la risposta di Wagner non dovette certo lasciare indifferente Liszt, il quale non rinunciò al *Paradiso* ma anziché dedicare alla cantica un movimento a sé stante si risolse per una conclusione con il *Magnificat*. Non fu l'unica critica che Wagner mosse a Liszt. Nella sua autobiografia scrisse che Liszt ignorò il suo consiglio contro gli eccessi musicali dei finali delle sue composizioni sinfoniche. Non si trattava tuttavia di un'espressione dello spirito creativo lisztiano; secondo Wagner la mania all'apoteosi era da imputare alla principessa Wittgenstein. Di fatto, perseguendo questa strada – concludeva Wagner – Liszt rovinò il finale di entrambe le sue sinfonie.⁴²

La dedica a Wagner è accompagnata da un momento di "incomprensione" tra i due compositori. Wagner è a corto di denaro e Liszt non è in grado di aiutarlo in questo momento di difficoltà. In una lettera a Hans von Bülow del 24 ottobre 1859

41. AUGUST GÖLLERICH, *Franz Liszt*, Berlin, Marquardt & Co., 1908, p. 187.

42. RICHARD WAGNER, *My Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 538. In una nota a piè di pagina della trascrizione per pianoforte solo di August Stradal – allievo di Liszt – si legge della preferenza di Liszt negli ultimi anni del primo finale rispetto al pomposo secondo finale, cfr. FRANZ LISZT, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia. Bearbeitung für Pianoforte 2 Händen*, a cura di August Stradal, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1902, p. 60.

Liszt confessa al suo amato allievo di aver tardato nell'invio della partitura della *Sinfonia* a Wagner a causa di

numerose lettere e dispacci che Wagner mi inviò da Venezia al momento della pubblicazione della mia partitura. – Tali lettere e dispacci dicevano tutti con un *rinforzando* che non aveva nulla di lusinghiero per l'orecchio: “– che il Diavolo si porti via tutti i sentimenti di ammirazione, d'entusiasmo, di devozione e di affetto che ostenta di testimoniarmi a destra e a manca. Che me ne faccio della gloria, del successo, dei miei amici e dei loro *complimenti*? – È il denaro ciò di cui ho bisogno, inviatemi velocemente del denaro, molto denaro, e nient'altro che quello”.⁴³

Per la prima volta Liszt rispose a tono alla lettera di Wagner:

Per non espormi più al pericolo di importunarti con discorsi “patetici e troppo seri”, rimando il primo atto del *Tristano* a Härtel e ti chiedo il permesso di esentarmi dal farmi conoscere gli altri atti prima della loro apparizione in libreria. La *sinfonia Dante* e la *Messa* non possono passare per crediti bancari ed è senza dubbio superfluo mandarle a Venezia.⁴⁴

Fu un momento di presa di distanza di Liszt da Wagner, subito dopo Liszt rivestì nuovamente il suo ruolo di filantropo della persona e dell'opera di Wagner e gli spedì un esemplare con la seguente dedica:

Wie Virgil den Dante, hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet. – Aus innigstem Herzen ruft Dir Zu: “Tu sei lo mio maestro, e il mio autore!., und weiht Dir dies Werk in unwandelbar getreuer Liebe Dein F. Liszt.⁴⁵

Sull'edizione a stampa comparve la più asciutta indicazione «Richard Wagner gewidmet».

Le ragioni della dedica della *Sinfonia Dante* a Wagner sono indicate dallo stesso Liszt: l'ungherese riconosceva al tedesco onori e meriti. Lo aveva già dimostrato con la prima esecuzione del *Lohengrin* a Weimar nel 1850, con la complicità nel permettere

43. FRANZ LISZT, *Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Il Vascello fantasma*, a cura di Nicolas Dufetel, trad. it. di Alessandra Burani, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 272.

44. *Epistolario Wagner-Liszt*, cit., II, p. 339.

45. PETER RAABE, *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1968, II, p. 305.

la fuga di Wagner da Dresda affinché costui potesse evitare la condanna a morte, con la costante promozione delle opere wagneriane e con il continuo sostegno economico. Infine Liszt non poteva certo dimenticare il suggerimento ricevuto da Wagner sul disegno concettuale – e di conseguenza formale – della *Sinfonia* che prevedeva l'esclusione della rappresentazione del paradiso. Entrambi i compositori si erano trovati ad affrontare la crisi dell'epoca post-beethoveniana, condividevano letture che erano espressione di un ideale di vita, perseguivano la ricerca della musica dell'avvenire contro lo sterile tradizionalismo e il passivo proselitismo che stava per unirli nella Neudeutsche Schule; l'influenza è reciproca e Liszt riconosce a Wagner i suoi meriti attraverso questa dedica. Kenneth Hamilton ipotizza – addirittura – che Liszt potrebbe aver deciso di abbandonare il piano iniziale di affermarsi a Weimar come compositore d'opera dopo aver conosciuto le “opere romantiche” di Wagner. Le forme strumentali tuttavia non furono certo un rifugio per il pianista virtuoso; Liszt sentiva che la crescente impasse nel genere sinfonico e il prescrittivismismo assunto dai modelli di forma-sonata elaborati da Adolph Bernhard Marx e da Carl Czerny stavano conducendo la musica strumentale tedesca alla rovina.⁴⁶ La perdurante fede lisztiana nel genio di Wagner non fu tuttavia parimenti contraccambiata.

Il terzo interrogativo da sciogliere, esposto in premessa a questo saggio, riguarda l'associazione della *Sinfonia Dante* con un programma a firma di Richard Pohl. In occasione dell'esecuzione praghese, come già per i poemi sinfonici, Liszt torna ad avvalersi della collaborazione della principessa Wittgenstein. La Principessa prepara un testo per il pubblico che il compositore accoglie con entusiasmo – «Votre programme du Dante est un chef-d'œuvre».⁴⁷ Liszt si limita a poche correzioni; qualche giorno dopo invia all'amata dodici copie del testo a stampa.⁴⁸ Sebbene fosse

46. KENNETH HAMILTON, *Liszt*, in *The Nineteenth-Century Symphony*, a cura di D. Kern Holoman, New York, Simon & Schuster, 1997, pp. 142-162: 142-143.

47. Lettera di Liszt alla principessa Wittgenstein, Praga, 8 marzo 1858, in *Franz Liszt's Briefe*, cit., 1899, IV, p. 406. La condivisione di intenti tra Liszt e la Wittgenstein in merito alla *Dante-Symphonie* si spiega con un acronimo che Liszt scrive alla fine di ogni movimento della partitura autografa: «BBBBBB». Peter Raabe scioglie il mistero di questo acronimo: «Que bon Dieu (Bože) bénisse les bons bessons». Con *bessons*, ossia gemelli, Liszt usava definire se stesso e la Principessa. Sulla storia dell'acronimo cfr. la prefazione di Peter Raabe in FRANZ LISZT, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, Leipzig, Breitkopf und Härtel (Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalische Werke Franz Liszts), 1920, I/7, p. iv.

48. *Franz Liszt's Briefe*, cit., 1899, IV, p. 409; lettera di Liszt alla principessa Wittgenstein, Praga, 11 marzo 1858.

scaturito dalla penna della Principessa, il programma, tuttavia, fu pubblicato sulla partitura a nome di Richard Pohl. Le ragioni di questo apparente “furto letterario” sono spiegate da Lina Ramann. La biografia lisztiana afferma che la Wittgenstein, consapevole dell'impossibilità di una realizzazione della *Dante-Symphonie* secondo il progetto multimediale originario, preferì scrivere al fedele Pohl le proprie idee sulla *Commedia* e indicargli i canti a cui Liszt si era ispirato per la composizione, “cedendo” la paternità dello scritto.⁴⁹ È evidente che, a prescindere dallo stile letterario che Nicole Grimes definisce assolutamente in linea con lo stile adottato dalla «*Neue Zeitschrift für Musik*» degli anni Cinquanta,⁵⁰ il programma espone la visione di Liszt del viaggio dantesco. Nel confronto – limitatamente all'*Inferno* – tra 1) i versi citati da Pohl, 2) quelli riportati da Liszt in partitura e 3) i versi selezionati dal compositore sull'esemplare della *Commedia* inviato ad Autran nel 1845, si palesa la continuità tra Liszt e Pohl.

Nel suo saggio Pohl non si limita a rendere esplicita l'interpretazione lisztiana dell'epica dantesca: discute della musica a programma, previene le possibili critiche a Liszt di aver indebitamente selezionato solo alcune scene della *Commedia*, spiega le ragioni dell'unione del *Purgatorio* e del *Paradiso* in un solo movimento come allegoria del «processo di purificazione e trasfigurazione che ogni anima intraprende» per la propria salvezza e la scelta del *Magnificat* come simbolo del paradiso.⁵¹ La condivisione di intenti tra Pohl e Liszt è esplicita: dal caso specifico della *Sinfonia* alla concezione

49. B. M. ANTOLINI, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, cit., pp. 600-601; L. RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, cit., II.2, p. 21.

50. NICOLE GRIMES, *A Critical Inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's Dante Symphony*, «*Journal of the Society for Musicology in Ireland*», VII (2011-2012), pp. 3-22: 13. Hoplit (oplita, soldato armato della fanteria pesante dell'antica Grecia) era lo pseudonimo con cui Pohl firmava i suoi articoli per la stampa; cfr. *ivi*, p. 13 nota 36.

51. Il saggio di Pohl si legge nell'edizione a stampa dell'editore Breitkopf und Härtel del 1859 (pp. 1-8), con il titolo *Einleitung zu Liszt's Dante-Symphonie*. Purtroppo sia nell'edizione della *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalische Werke Franz Liszts* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1920, I/7), sia nella partitura tascabile Eulenburg (London, 1970) il programma non compare. Nel 1863 fu pubblicato come saggio a sé stante con integrazioni in traduzione italiana di anonimo con il titolo *Illustrazione sulla Sinfonia di Dante dell'esimio commendatore Francesco Liszt scritta in Roma da un ammiratore di questo grande sulle tracce di alcuni commenti alla medesima dettati in tedesco da Riccardo Pohl* (Roma, Aureli e C.), e ripubblicato nel 1866 (Roma, *Coi tipi Dell'Osservatore Romano*) in occasione della prima esecuzione romana della *Sinfonia* alla Galleria dantesca del 26 febbraio 1866 sotto la direzione di Giovanni Sgambati. Per i dettagli cfr. B. M. ANTOLINI, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, cit., pp. 594-605.

generale sulla musica che contraddistingue l'epoca e i soggetti coinvolti. A distanza di più di vent'anni dal concerto di Praga, quando ormai l'animosità tra neo-tedeschi e formalisti si era affievolita, sarà proprio l'esecuzione della *Sinfonia Dante* a Vienna il 14 aprile 1881 a riportare in causa le scelte compositive di Liszt; ancora una volta l'artefice dell'aspra critica sarà Eduard Hanslick.⁵²

Dentro la *Sinfonia*⁵³

«Un fragor di tuoni alle prime battute ci mena alle porte dell'inferno, che si figurano aprirsi di tratto a quel suono pien di spavento», scrive Pohl ad introduzione dell'*Inferno*. Poche righe più avanti cita i famosi versi del canto III (vv. 1-3) che segnano l'ingresso nell'Averno:

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Questi stessi versi accompagnano l'inizio della partitura: tromboni, tuba e archi in registro grave snodano una linea melodica raddoppiata all'ottava sugli accenti della minaccia alle anime dei dannati (Es. 1);⁵⁴ in questa linea di recitativo – tonalmente instabile – si staglia il *topos* del lamento (bb. 2-3). «In medias res» è il motto di Liszt, che si conclude con la perentorietà del «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» su un accordo di settima diminuita sul sol diesis (Es. 2). Che la melodia di apertura sia stata

52. Per un approfondimento sulla ricezione critica della *Sinfonia Dante* di Hanslick a causa del programma di Pohl cfr. N. GRIMES, *A Critical Inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's Dante Symphony*, cit.

53. Obiettivo di questo saggio non è un'analisi dettagliata della *Sinfonia* bensì la discussione di alcuni tratti musicali caratterizzanti. Per un'analisi della *Sinfonia* si rinvia a: ELLEN KNIGHT, *The Harmonic Foundation of Liszt's Dante Symphony*, «Journal of the American Liszt Society», X (1981), pp. 56-63; JEAN-PIERRE BARRICELLI, *Liszt's Journey through Dante's Hereafter*, «Journal of the American Liszt Society», XIV (1983), pp. 3-15; JOHN WILLIAMSON, *Liszt and Form. Some Thoughts on the First Movement of the Dante Symphony*, «The New Hungarian Quarterly», XXVII, 104 (1986), pp. 213-220; VERNON HARRISON, *The Dante Symphony*, «Liszt Society Journal», XI (1987), pp. 56-69; GREGORY KLUG, *A Study of Two Biblical Choral Symphonies With an Original Composition*, Ph. D. Dissertation, University of Northern Colorado, 2012; ID., *Pain and Pleasure in Liszt's "Dante" Symphony*, «Journal of the American Liszt Society», LXV (2014), pp. 37-58.

54. L'analisi è stata condotta sulla partitura tascabile FRANZ LISZT, *Dante Symphony*, Eulenburg, London, 1970.

originata dagli accenti dei versi, universalmente noti come designazione del regno di Lucifero, è discutibile; sicuramente gli accenti musicali corrispondono a quelli del primo verso, ma non a quelli del secondo.⁵⁵ L'alterazione della prosodia continua nel «Lasciate» con un effetto retorico che sottolinea il «voi» tramite una sincope: tutto ruota, scrive Antonio Rostagno, «intorno a quell'accento musicale più energico degli altri in ottava posizione e spostato in contrattempo dalle pause che lo precedono come un aggressivo rivolgersi ai visitatori».⁵⁶ Le prime diciotto battute della *Sinfonia* sono come l'ascia di una ghigliottina; la sentenza è stata già emessa e si abbatte sul colpevole. E nelle prime diciotto battute ricorrono elementi fondanti del primo movimento: l'incertezza tonale definita dall'accordo di settima diminuita, il tritono, materiale motivico. Dall'andamento armonico si può optare per un possibile riferimento alla tonalità di re minore; ma l'assenza di cadenze e la ricorrenza del sol diesis, il cui rapporto di tritono con il re è costantemente sottolineato dagli interventi dei timpani, instillano il dubbio. La sonorizzazione del verso della perdita di ogni speranza (bb. 12-17), data dalla ripetizione ossessiva del medesimo suono negli ottoni, svolge la funzione di motivo-sipario nell'articolazione del movimento, al pari del tema introduttivo della Sonata in si minore.⁵⁷

55. Cfr. R. DALMONTE, *Franz Liszt "alla ricerca" di Dante*, cit., p. 69. Nella sua biografia su Liszt, August Göllerich giustifica l'errata prosodia del secondo verso: «Weil in Liszt der Musiker dem Sprachkünstler überragt, weil dem musikalischen Melos oft der sprachliche Fluß geopfert ist, weil Liszt das moderne Ton-Unterstreichen des Wortes nicht lieb», A. GÖLLERICH, *Franz Liszt*, cit., p. 178. Troppo preoccupato a giustificare il maestro, Göllerich non sembra cogliere appieno la specificità della concezione lisztiana della musica a programma e di questa associazione specifica tra versi e musica.

56. A. ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento*, cit., p. 215.

57. Cfr. ALAN WALKER, *Reflections on Liszt*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2005, p. 130; MARIATERESA STORINO, *Franz Liszt. La Sonata in si minore*, Bologna, Albisani, 2009, p. 79.

MARIATERESA STORINO

Per me si va nel-la cit-tà do-len-te:

Trombone 1, 2
Trombone 3
Tuba
Timpani I
Timpani II
Tam-tam

Es. 1: F. Liszt, *Inferno*, bb. 1-4.

La - scia-te o-gni spe-ran - za, voi ch'en - tra - te!

Corno in Fa 1, 2
Corno in Fa 3, 4
Tromba in Sib 1, 2
Trombone 1, 2
Trombone 3
Tuba

Es. 2: F. Liszt, *Inferno*, bb. 12-17, motivo-sipario.

L'Inferno dispiega una forma ABA' con Introduzione e Coda. Dopo l'improcrastinabilità del destino dei peccatori delle prime diciotto battute si entra nell'abisso. Un percorso musicale tonalmente instabile (reiterazione di accordi di settima diminuita) e di intensità crescente – «tempestoso» e «violente» prescrive Liszt in partitura – conduce al tumulto delle grida di disperazione dei dannati:


Il soggetto o i soggetti?

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche e suon di man con elle,
facevano un tumulto, il qual si aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena, quando a turbo spira.
(*Inf.*, canto III, vv. 25-30)⁵⁸

Un movimento senza alcuno scopo, a simbolo dell'eternità della pena, che, giunto alla sezione A, non trova alcuna sosta.

La sezione B (bb. 280-394) si annuncia in un *Quasi Andante ma sempre un poco mosso* con glissandi dell'arpa e una *texture* esile. L'ingresso di Francesca cattura l'ascoltatore con l'*Espressivo* e *dolente* recitativo del clarinetto basso che si ferma sul do diesis (b. 286), dominante della tonalità di fa diesis minore che primeggia nella prima parte di questa sezione. Così come in Dante, la bufera di vento, che impera nel secondo cerchio dell'inferno, sembra arrestarsi per concedere a Francesca di raccontare la sua drammatica storia; alla sua voce si unisce quella di Paolo in una melodia per doppie terze – sempre affidata al clarinetto (bb. 287-294) – tinta di un diatonismo che contrasta l'oscuro cromatismo della precedente sezione A. Sugli arpeggi dell'arpa si leva la triste melodia del corno inglese (bb. 311-323): «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria», scrive Liszt in partitura citando i versi 121-123 del canto V della *Commedia*; l'incipit deriva dal recitativo di b. 286. Ed è proprio il suono del corno che evoca un tempo lontano di cui la memoria conserva dolorosamente il ricordo. Il rapimento degli innamorati fluttua in un *Andante amoroso* in 7/4 su un motivo che ricorre più volte in progressione (da b. 354) violentemente interrotto dal motivo-sipario del «Lasciate» (bb. 388-393). Prima che Paolo e Francesca ritornino tra i lussuriosi nella ripresa variata della sezione A, si ode una cadenza dell'arpa sull'accordo di sol diesis settima diminuita (b. 393).⁵⁹ L'episodio dei due

58. Questi versi sono citati da Pohl nel programma; cfr. F. LISZT, *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia*, cit., p. 3.

59. Per l'esecuzione di questa cadenza, in partitura Liszt fissa – inderogabilmente – l'uso dell'arpa. Dunque, sebbene il compositore nella compagine orchestrale indichi la possibilità di sostituire l'arpa con il pianoforte, laddove lo strumento non sia disponibile, per la cadenza questa opzione non è ammessa: «In Ermangelung der Harfe soll dieses Arpeggio nicht vom Pianoforte ausgeführt, sondern nach einer langen  gleich zum Tempo I Allegro übergegangen werden», F. LISZT, *Dante Symphony*, cit., p. 67.

amanti non poteva non folgorare Liszt fin dalla prima lettura della *Commedia*: così come con la contessa Marie d'Agoult alla fine degli anni Trenta, nel momento della stesura della *Sinfonia*, il compositore si trova nuovamente a vivere nel peccato con la principessa Wittgenstein.

L'interpretazione dell'episodio è tipicamente romantica: un amore la cui potenza è tale che la fragilità umana non può ostacolare; un legame peccaminoso che, tuttavia, nella lettura lisztiana si tinge di quella *pietas* a cui sembra quasi soccombere lo stesso poeta a conclusione del canto V: «Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade» (*Inf.*, canto V, vv. 140-142).⁶⁰

Nell'architettura dell'*Inferno* spiccano due temi principali nella sezione A – rispettivamente in bb. 64-72 (Es. 3) e bb. 163-175 (Es. 4) – che sono già annunciati nelle battute introduttive (il primo in bb. 25-26, il secondo in bb. 22-25), e un tema nella sezione B (Es. 5, bb. 311-323) a cui si unisce il motivo dell'*Andante amoroso* (bb. 354-355).⁶¹ La sezione A' riprende il materiale di A, accrescendo l'incisività e il clima di "terrore" con una serie di variazioni al primo tema: «Diese ganze Stelle als ein lästerndes Hohngelächter aufgefasst, sehr scharf markiert in den beiden Klarinetten und den Violon». ⁶² Dopo un'ascesa cromatica, il sipario cala con l'ultima asserzione del motivo «Lasciate». ⁶³

60. Liszt non solo si immedesima nella storia dei due amanti, ma rappresenta Francesca come un'eroina, una femminista secondo l'ideale saint-simonista, cfr. LORI A. GERARD, *Franz Liszt's Francesca da Rimini: The Quintessential Emancipated Woman*, in *Joint Conference of the AMS-Southwest Chapter & SEM-Southern Plain Chapter*, 2014, pp. 1-9. La figura di Francesca in epoca romantica godrà di particolare fortuna, non solo come soggetto dell'acclamata sinfonia *Francesca da Rimini* di Čajkovskij (1876) ma anche in opere meno note, cfr. LETIZIA PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, cit., pp. 129-139.

61. In quest'analisi sono elencati solo i temi principali senza discutere delle loro affinità e derivazioni. Per i dettagli cfr. G. KLUG, *Pain and Pleasure in Liszt's "Dante" Symphony*, cit.

62. F. LISZT, *Dante Symphony*, cit., p. 68.

63. L'ascesa cromatica è comunemente interpretata come metafora dell'uscita di Dante e Virgilio dagli Inferi: «Lo duca ed io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornare nel chiaro mondo» (canto XXXIV, vv. 133-134), cfr. E. KNIGHT, *The Harmonic Foundation of Liszt's Dante Symphony*, cit., p. 58. Klug ritiene invece che rappresenti «the object of the slowly ascending horrified gaze of the damned soul in the depths of the grave. Interpreted this way, the aesthetic power of the Lasciate music is profound», G. KLUG, *Pain and Pleasure in Liszt's "Dante" Symphony*, cit., p. 48.

Il soggetto o i soggetti?

Alla breve
Allegro frenetico (Quasi doppio movimento)

Es. 3: F. Liszt, *Inferno*, tema 1, bb. 64-72.

Es. 4: F. Liszt, *Inferno*, incipit tema 2, bb. 163-170.

Nes-sun mag-gior do-lo-re che ri-cor-dar - si del tem-po fe - li - ce

Es. 5: F. Liszt, *Inferno*, incipit tema 3, bb. 311-318.

Tratto distintivo dell'*Inferno* lisztiano è il percorso armonico. Si può ipotizzare l'impostazione nella tonalità di re minore accettando però l'"esile" affermazione della tonica in primo rivolto a b. 87 e a b. 131, una dominante che giunge a b. 103 e la cui funzione è immediatamente messa in discussione da una serie di accordi di settima diminuita. La sezione B, incentrata sul fa diesis maggiore, sembrerebbe dare conferma alla lettura del re minore come tonalità d'impianto (soprattutto ipotizzando

un'affinità di questo movimento con l'architettura della forma-sonata), ma anche in questa sezione la tonica è costantemente evitata da una serie di passaggi sulla dominante secondaria. Il processo armonico mette in evidenza la funzione strutturante della terza minore. Il movimento è permeato da accordi di settima diminuita e più specificamente dall'accordo di settima diminuita sul sol diesis che ritroviamo nei principali punti cadenzanti: «No symphonic movement of the nineteenth century makes greater use of the diminished seventh than “Inferno”». ⁶⁴ L'accordo sul sol diesis, con il suo reiterarsi, struttura il percorso armonico sulla relazione di tritono, ossia il sol diesis settima diminuita svolge la funzione di dominante. Ed è questa la ragione per cui Ellen Knight afferma che il movimento dovrebbe dirsi impostato nella tonalità di re diminuito. Ma l'intervallo di tritono è a sua volta il prodotto di due terze minori, dato che supporta l'ipotesi di un movimento costruito su relazioni di terza. ⁶⁵

Il tritono ha il significato simbolico di «Diabolus in musica» sin dal Medioevo. Nella *Sinfonia Dante*, così come nella *Sonata Dante*, è l'insegna di Lucifero, ed in tale veste domina l'intero primo movimento. Constantin Floros riflette sull'interpretazione lisztiana di Satana e i tratti che emergono nello studio del musicologo si riflettono perfettamente nelle scelte armoniche del compositore. ⁶⁶ In una lettera alla principessa Wittgenstein (Löbau, 29 gennaio 1848) Liszt esprime la sua concezione di Satana:

Satan [...] ne peut être que le Doute, la Douleur muette, le Silence béant. Il projette bien – comme Soleil – Esprit des Ténèbres, des rayons de Négation et de Mort – mais lui-même dans son essence, n'est pas atteint. Il ne nie pas, il ne meurt pas – il souffre et doute. ⁶⁷

64. J. WILLIAMSON, *Liszt and Form. Some Thoughts on the First Movement of the Dante Symphony*, cit., p. 216.

65. E. KNIGHT, *The Harmonic Foundation of Liszt's Dante Symphony*, cit., p. 59.

66. CONSTANTIN FLOROS, *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century*, Frankfurt, Peter Lang, 2014, pp. 177-185.

67. *Franz Liszt's Briefe*, cit., 1899, IV, p. 16.

Il binomio Satana-dubbio ben si riflette in un percorso armonico costruito interamente sull'interrogativo tonale della settima diminuita che, al pari del tritono, è anch'essa standardo del Male.⁶⁸

L'esplorazione armonica nella *Sinfonia Dante* anticipa alcune scelte non tonali che caratterizzeranno l'opera del tardo Liszt. Sul manoscritto di *Ossa arida* (1879) il compositore si esprime in relazione agli aggregati armonici ottenuti per accumulazione di terze:

Professoren und Jünger der Conservatorien haben die noch nicht gebräuchliche Dissonanz der fortgesetzten terzenweisen Aufbauung der 20 ersten Takte gründlichst zu mißbilligen: nichts destoweniger scripsit F. Liszt, Villa d'Este, 18.–21. Oktober 1879.⁶⁹

Nell'ultimo poema sinfonico – *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881-1882) – le fondamenta armoniche saranno fissate da relazioni di terza.⁷⁰ Ma anche senza allontanarsi dalla produzione degli anni Cinquanta spicca questa predilezione di Liszt per gli aggregati instabili di terza: nel poema sinfonico *Hamlet* (1858) la ricorrente settima diminuita è simbolo dell'instabilità mentale del principe shakespeariano; il lungo "levare armonico" che caratterizza le prime centosette battute del poema *Die Ideale* (1857) sono il risultato di un'applicazione costante della settima diminuita. A questo accordo, del resto, il teorico Karl Friedrich Weitzmann (1808-1880) aveva dedicato un'approfondita riflessione nell'articolo *Der verminderte Septimenakkord* (Berlin, 1854) che, assieme alla contemporanea trattazione dell'accordo di triade aumentata (*Der übermässige Dreiklang*, Berlin, 1853), fu oggetto di particolare interesse da parte di Liszt.

68. Sulla semantica del tritono e della settima diminuita in Liszt cfr. C. FLOROS, *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century*, cit., pp. 185-189.

69. FRANZ LISZT, *Kleiner Chor- und Einzelgesänge mit Orgel*, Leipzig, Breitkopf und Härtel (Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalische Werke Franz Liszts), 1936, V/6, p. xi.

70. Cfr. MARIATERESA STORINO, Liszt, «*Von der Wiege bis zum Grabe*»: simbiosi artistica del percorso della vita, in *Nineteenth-century Programme Music*, a cura di Jonathan Kregor, Turnhout, Brepols, in corso di stampa; EAD., *Attorno al Simon Boccanegra: la trascrizione da Verdi nel contesto dell'opera dell'ultimo Liszt*, «Quaderni dell'Istituto Liszt», XIV (2014), pp. 23-57: 41-50; LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN, *Forme et signification dans le dernier poème symphonique de Liszt*, «*Musicologies nouvelles*», I (2016), pp. 120-130; LINDA POPOVIC, *Harmonic and Formal Process in the Symphonic Poems of Franz Liszt*, Ph. D. Diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1993, pp. 186-236.

MARIATERESA STORINO

Magnificat
L'istesso tempo

Fl. I, II
dolce, molto tranquillo

Ob. I, II
dolce, molto tranquillo

Cor. ing.
dolce, quieto assai

Cl. in La I, II
dolce, molto tranquillo

Cor. in Mi I, II
dolcissimo

Tr. in Mi I, II

Arp. I

Arp. II
marcato

Arm.
pp

S.
CORO

A.
dolce
Ma - - - gni - fi - cat *p* a - - ni - ma
div. a tre

VI. I
pp
div. a tre

VI. II
pp

V.la
pp

Vlc.
pp

Es. 6 (inizio): F. Liszt, incipit del *Magnificat*, bb. 314-319.

E non è certo casuale la scelta di Weitzmann di dedicare proprio a Liszt il suo saggio sulla settima diminuita.

Il soggetto o i soggetti?

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cor. ing.
- Cl. in La I, II
- Cor. in Mi I, II
- Tr. in Mi I, II
- Arp. I
- Arp. II
- Arm.
- S. CORO
- A. CORO
- VI. I
- VI. II
- V.la
- Vlc.

The vocal soloist (S. CORO) has the following lyrics: me - - a Do - mi - num.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*.

Es. 6 (fine): F. Liszt, incipit del *Magnificat*, bb. 314-319.

Il secondo movimento (*Purgatorio*) è introdotto da Pohl dalla visione di Dante ai piedi del monte del purgatorio:

Dolce color d'oriental zaffiro,
 che s'accoglieva nel sereno aspetto
 del mezzo, puro infino al primo giro,
 a li occhi miei ricominciò diletto,
 tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta,
 che m'avea contristati li occhi e 'l petto.
 (*Purg.*, canto I, vv. 14-18)

Armonia, ritmo, *texture*, orchestrazione: tutto contribuisce a creare un clima di ristoro, di promessa di luce. Jean-Pierre Barricelli traccia una differenza tra il *Purgatorio* e l'*Inferno*: nel *Purgatorio* Liszt coglie i momenti spirituali del viaggio di purificazione e non gli eventi, come invece suggerisce con l'introduzione di alcuni versi sul movimento infernale.⁷¹ In forma AABC, su un'armonia consonante, il *Purgatorio* registra una sezione in stile di corale (sezione B, da b. 83), seguita da una fuga (sezione C, da b. 128) di andamento *Lamentoso* (Es. 6). Il re maggiore d'ingresso passa al si minore delle sezioni B e C. Il riferimento al corale e alla fuga sono strettamente correlati alla scrittura del repertorio sacro.

Es. 7: F. Liszt, *Purgatorio*, bb. 128-135, soggetto della fuga.

71. J. P. BARRICELLI, *Liszt's Journey through Dante's Hereafter*, cit., p. 10.

Senza soluzione di continuità dal *Purgatorio* si accede al *Paradiso*, alla visione del divino simboleggiato dal *Magnificat* per voci femminili (o voci bianche) accompagnate dall'armonium.⁷² Il passaggio tra *Purgatorio* e *Paradiso* sembra delinearci secondo la descrizione di Liszt del Preludio del *Lohengrin*: «È all'inizio un ampio velo dormiente di melodia, un etere vaporoso che si estende fino a che il quadro sacro si delinea ai nostri occhi profani [...]».⁷³ Il *Magnificat* sembra emergere da un luogo invisibile e senza tempo, smaterializzato in un'atmosfera indicibile; per intensificarne l'effetto, sulla partitura Liszt dà alcune indicazioni sceniche:

Der Frauen- oder Knabenchor soll nicht vor dem Orchester aufgestellt werden, sondern mit dem Harmonium unsichtbar verbleiben, oder, bei amphitheatralischer Einrichtung des Orchesters, ganz oben Platz nehmen. An Orten, wo sich eine Galerie über dem Orchester befindet, würde es geeignet sein, den Chor und das Harmonium dort aufzustellen. Das Harmonium muß jedenfalls in der Nähe des Chors bleiben.⁷⁴

La preghiera del *Magnificat* non è presente nella *Divina Commedia*. Dante cita inni e testi liturgici ma non il *Magnificat*. È però vero che il poeta incontra Maria, e il *Magnificat* è indissolubilmente legato alla Vergine. Del testo Liszt utilizza solo i primi due versetti: «Magnificat anima mea Dominum / et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo» (Es. 7). I versetti sono interpolati dalle invocazioni *halleluja* e *hosanna*: la prima citata una sola volta dal poeta, la seconda sette volte di cui una in forma verbale. Il destino dell'anima è giungere al cospetto di Dio e vivere nella sua grazia, ed è questo che Maria esprime nella sua preghiera di lode al Signore. Il testo è posto sulle note del canto gregoriano *Crux fidelis* (Es. 8), sul cosiddetto motivo della croce che in Liszt ha un preciso valore simbolico.⁷⁵

72. Nell'autografo della *Sinfonia* conservato a Berlino (D-Bsb Ms. Mus. autogr. F. Liszt 17) la seconda parte è introdotta dal titolo *Purgatorio und Vision*. Questa indicazione non solo chiarisce la questione formale inerente la suddivisione dell'opera in due parti, ma aiuta anche nell'esegesi del rapporto tra musica e testo dantesco. Cfr. NICOLAS DUFETEL, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, Ph. D. Diss., Université François-Rabelais, Tours, 2008, pp. 496-498.

73. F. LISZT, *Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Il Vascello fantasma*, cit., p. 135.

74. F. LISZT, *Dante Symphony*, cit., p. 151.

75. L'interesse di Liszt per il *Magnificat* e il *Crux fidelis* è testimoniato dal quaderno di appunti N4 conservato nel Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar. Sulle pagine 138 e 141 Liszt riporta quattro versioni del *Magnificat* e tre del *Crux fidelis*, cfr. NICOLAS DUFETEL, *Religious Workshop and Gregorian*



Es. 8: Incipit del *Crux fidelis* gregoriano citato da Liszt nell'appendice della partitura della *Leggenda di Santa Elisabetta*.

Nella partitura della *Leggenda di Santa Elisabetta*, il compositore inserisce alcuni commenti sulle melodie utilizzate nell'oratorio, tra cui il motivo della croce, segnalandone la presenza nella fuga del Gloria della *Messa di Gran*, nel Finale del poema sinfonico *Die Hunnenschlacht*, e nel coro finale della *Sinfonia Dante*. Stranamente il compositore non cita la presenza del *Crux fidelis* nel tema del *Grandioso* della Sonata in si minore e nell'ode funebre *Les Morts*.⁷⁶ È sempre Liszt a specificare il significato di questo motivo. In una lettera del primo maggio 1857 alla moglie del pittore Wilhelm von Kaulbach, il cui dipinto sulla battaglia tra Unni e Cristiani aveva ispirato il suo poema sinfonico *Die Hunnenschlacht*, Liszt specifica che il corale cattolico *Crux fidelis* personifica «[die] solarischen Licht des Christenthums».⁷⁷ E ancora, in una lettera all'allievo Walter Bache del 25 maggio 1879, scrive: «[...] Der sich allmählig entwickelnde Choral "Crux fidelis" verdeutlicht die Idee des endlich siegenden Christenthums in wirksamer Liebe zu Gott und den Menschen».⁷⁸ Per il compositore la croce è il simbolo della luce divina, della salvezza e della più alta beatitudine.⁷⁹

La *Sinfonia* si conclude nel perfetto diatonismo di un si maggiore luminoso ed etereo; la celestiale processione delle anime ascendenti raggiunge le sfere superne con una successione di accordi perfetti maggiori su una scala per toni interi.⁸⁰

Chant: The Janus Liszt, or How to Make New with the Old, in *Liszt's Legacies*, cit., pp. 43-71: 57-58. Per il significato dell'uso del *Magnificat* cfr. ID., *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, cit., pp. 504-512.

76. Per un'analisi dettagliata del motivo della croce nella Sonata in si minore cfr. PAUL MERRICK, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 283-295.

77. *Franz Liszt's Briefe*, cit., 1893, I, p. 281.

78. *Ivi*, II, p. 284.

79. C. FLOROS, *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century*, cit., p. 184.

80. Liszt utilizza lo stesso procedimento, se pur in misura più ridotta, a conclusione della sonata *Après une lecture du Dante*.

Oltre Liszt e Dante

L'affezione di Liszt a Dante si concilia con le letture ottocentesche della *Commedia* di stampo interpretativo. L'affinità col poeta fiorentino si rintraccia nella concezione dell'arte come espressione di principi etici e filosofici, ma la *Divina Commedia* per Liszt non è solo il cammino ultramondano: è allo stesso tempo il viaggio dell'anima terrena alla ricerca dell'unione col divino.

L'esordio della *Sinfonia* nella prima esecuzione a Dresda (1857) non fu certo esaltante; l'esecuzione a Praga (1858) registrò invece una calorosa accoglienza, così come nella prima realizzazione italiana a Roma (1866). Soggetta agli umori del momento nella ricezione pubblica, nella letteratura critica la *Sinfonia* non vive sorte diversa. Negli studi musicologici si alternano tiepidi apprezzamenti a commenti entusiastici. Pur riconoscendo la presenza di passi memorabili, Sacheverell Sitwell sottolinea: «If it was much shorter, and was confined to the Infernal Regions, it would be among the most extraordinary originalities in music. In comparison with the Faust Symphony, it fails».⁸¹ Humphrey Searle giudica la *Sinfonia* una composizione sbilanciata: dopo il *Purgatorio*, la brevità della rappresentazione del paradiso, dovuta alla scelta del compositore – su suggerimento di Wagner – di eliminare il terzo movimento, lascia l'ascoltatore in uno stato di transizione.⁸² Al giudizio di Searle fa eco Michael Saffle, il quale ritiene l'episodio di Paolo e Francesca (sezione B dell'*Inferno*) traditore della visione morale di Dante; il *Purgatorio* incoerente e inadeguato al suo modello letterario.⁸³ Anche Serge Gut sottolinea la debolezza del *Purgatorio*.⁸⁴ Gli studiosi convergono sull'apprezzamento dell'*Inferno* ma dubitano del risultato del *Purgatorio* e del *Magnificat* corale, in analogia con i commenti ottocenteschi che lodavano la superiorità estetica e contenutistica dell'*Inferno* sulle altre due cantiche. Sulla superficie sonora non risulta una stringente consequenzialità; Liszt sembra accostare

81. SACHEVERELL SITWELL, *Liszt*, London, Cassel, 1955, p. 169.

82. HUMPHREY SEARLE, *The Music of Liszt*, New York, Dover, 1966, pp. 80-82.

83. MICHAEL SAFFLE, *Orchestral Works*, in *The Liszt Companion*, a cura di Ben Arnold, Westport CT – London, Greenwood Press, 2002, pp. 235-279: 269-270.

84. SERGE GUT, *Franz Liszt*, Paris, Editions de Fallois / L'Age d'Homme, 1989, p. 387.

momenti irrelati, visioni e paesaggi sonori [...], questa impostazione non può che suggerire una contiguità con una parte della critica dantesca dell'Ottocento, che vede la *Commedia* non come un'architettura organica e progettata coerentemente in ogni suo particolare, ma come un polittico fatto di segmenti, di taglienti scarti e forti cesure, di capovolgimenti drammatici e frammentari.⁸⁵

Le criticità evidenziate nella *Sinfonia Dante* non sono frutto di una lettura obiettiva. La *Dante-Symphonie* appare imperfetta, frammentaria, dal carattere episodico sia per l'influenza del riferimento programmatico, sia per la conoscenza della faticosa fase di progettazione e rielaborazione, sia in relazione alla *Faust-Symphonie*. In particolare, la disorganicità e la frammentarietà sembrano essere "difetti" scaturiti da un confronto della *Dante-Symphonie* con la *Faust-Symphonie* più che appartenere alla *Dante-Symphonie*. L'assimilazione tra le due sinfonie è inevitabile data la contemporaneità delle due composizioni, ma le due sinfonie si rapportano a soggetti letterari ben diversi e scaturiscono da una diversa concezione dell'uomo. Nella *Faust-Symphonie* e nella *Dante-Symphonie* non si può non riconoscere una differente modalità di articolazione dei movimenti che coinvolge il trattamento tematico e le scelte armoniche, l'unità della *Dante-Symphonie* tuttavia non può essere negata sulla base del modello della *Faust-Symphonie*. Ellen Knight dimostra chiaramente come l'armonia funzioni da collante, Gregory Klug mette in evidenza le affinità tra i vari temi, l'interpretazione semantica di alcuni elementi motivici ricorrenti e generatori del materiale tematico evidenzia una visione organica della *Sinfonia*. Dunque, anche senza voler chiamare in causa il riferimento programmatico, con l'analisi musicale è possibile rintracciare i fili che tengono assieme i movimenti. Eliminare il riferimento programmatico tuttavia significherebbe tradire l'opera di Liszt; rispettare l'associazione della *Sinfonia* con il testo dantesco non significa cercare un surrogato dell'unità della composizione, anche perché le citate critiche ottocentesche sulla *Commedia* ricadrebbero sulla *Sinfonia*. La lunga gestazione della *Dante-Symphonie*, la lettura lisztiana della *Commedia*, il programma di Pohl, i versi sulla partitura indirizzano l'esegesi musicale a valutare la *Sinfonia Dante* come esempio di musica a programma. La musica però non è da intendere come mera rappresentazione della *Commedia*, ma integrata al programma e insieme ad esso creatrice di quella terza idea poetica di cui scrive Dahlhaus, che sorge proprio dalla relazione tra la musica e il programma. Il

85. A. ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento*, cit., p. 217.

programma non deve essere frainteso ed utilizzato come strumento di decifrazione della musica; insieme al processo sonoro, esso diventa un elemento da decifrare.⁸⁶

Il connubio Liszt-Dante è dunque indissolubile. Che Liszt fosse indiscutibilmente legato a Dante era percepito anche dai suoi contemporanei. Così scrive la marchesa de Blocqueville nel suo *Portrait en musique* dedicato a Liszt nel 1866:

Non seulement il faut *entendre*, mais il faut *voir* jouer l'abbé Liszt, car il se fait peu à peu d'une beauté souveraine. Il rappelle Dante, dont il a le profil accentué et puissant. Il tient du prophète: un sourire dominateur, étrange, *uni à son piano*, car ils semblent ne plus faire *qu'un*; ... Le maestro est irrésistible et volontiers on s'écrirait. "Miséricorde à celles qui l'ont aimé!"⁸⁷

86. CARL DAHLHAUS, *Thesen über Programmmusik*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIX (1982), pp. 237-244.

87. Cit. in NICOLAS DUFETEL, *Franz Liszt et la marquise de Blocqueville: portraits croisés*, in *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l'Europe du XIX siècle*, a cura di Malou Haine e Nicolas Dufetel, Paris, Vrin, 2012, pp. 451-468: 460. Il *Portrait en musique* è stato portato all'attenzione degli studiosi grazie alla citata pubblicazione del 2012. L'autografo è conservato nel Musée d'Eckmühl di Auxerre.

CANDIDA FELICI

Dante nel labirinto: parole e musica in *Laborintus II* di Berio e Sanguineti

Da *Esposizione* a *Laborintus II*

Laborintus II di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti è stato composto nel 1964-1965 su commissione della radiotelevisione pubblica francese, in occasione del settecentenario della nascita di Dante.

L'opera riprende numerosi elementi di una precedente composizione frutto della collaborazione tra i due autori, il balletto *Esposizione*, andato in scena a Venezia in occasione della Biennale del 1963 con la coreografia di Ann Halprin.¹ In precedenza Berio e Sanguineti avevano inoltre collaborato a *Passaggio* (1961-1962), lo faranno ancora nel 1974-1975 con *A-Ronne* e infine nel 2003 con *Stanze*.² Ma tra *Esposizione* e *Laborintus II*, nel 1963-1964, Sanguineti aveva scritto il libretto per un altro progetto di Berio, *Tracce* (*Traces*), che ebbe una gestazione travagliata e infine un'unica rappresentazione presso l'università dell'Iowa nel 1969, dopo di che Berio decise di ritirarlo e successivamente ne riutilizzò alcuni elementi in *Opera*. Sanguineti aveva però ripudiato la versione in inglese del testo di *Tracce* approntata da Berio insieme a Susan Oyama, e il rapporto tra i due aveva rischiato di incrinarsi.³

1 LUCIANO BERIO - EDOARDO SANGUINETI, *Esposizione*, Wien, Universal Edition (ritirata), 1963; coreografia e performance di Ann Halprin, John Graham, Daria Halprin, Rana Halprin, A. A. Leath, Lynne Palmer; mezzosoprano Cathy Berberian; prima esecuzione assoluta, 18 aprile 1963, XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro La Fenice, Venezia. Ann Halprin creò balletti su musiche di Berio anche per *Visage* (Muzicki Biennale, Zagreb, 1963) e per *The Yellow Cab* (San Francisco Tape Music Center, San Francisco, 4 maggio 1964).

2 Anche in *Canticum Novissimi Testamenti* (1988-92) Berio utilizzerà un testo di Sanguineti, ma si tratterà in quel caso di passi del poemetto *Novissimum testamentum* (Lecce, Manni, 1986) scelti dal compositore stesso. Sulle collaborazioni per *Passaggio*, *Laborintus II*, *A-Ronne* e *Stanze* cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012 (Chigiana, 48), pp. 49-60. Su *Canticum Novissimi Testamenti* cfr. MILA DE SANTIS, «Organizzare il significato di un testo». *Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, *ivi*, pp. 237-266.

3 Cfr. le lettere di Edoardo Sanguineti a Luciano Berio, 26 settembre 1964 e 26 ottobre 1964, Fondazione Paul Sacher, Basilea, Fondo Luciano Berio (d'ora in avanti FPS, FLB), cit. in CECILIA BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e

Insoddisfatto della riuscita di *Esposizione*, Berio ritirò anche quest'opera, ma struttura, testi, musica e orchestrazione furono parzialmente riutilizzati per la commissione francese; si sarebbe trattato, secondo le parole di Sanguineti, di «dantinfernalizzare l'*Esposizione*» (lettera a Berio del 26 settembre 1964).⁴ Benché Sanguineti avesse proposto il titolo *Strutture*, Berio insistette per farne la continuazione ideale della prima raccolta poetica di Sanguineti, *Laborintus* (27 poesie scritte tra il '51 e il '54 e pubblicate nel 1956):⁵

Quanto al titolo, infine, “strutture” non va perché il pezzo è tutto il contrario di quello che un tale titolo reclama. Non prendermi per fesso, so benissimo che si può chiamare tutto come si vuole e che ogni nome è sempre arbitrario, ma questa ex-*Esposizione* si muove e snoda come un dialogo interiore: va a sbalzi: ogni tanto si perde: poche volte ritorna sui suoi passi: c'è molto parlato e, soprattutto, molto “gesto” vocale. Perché, infine, non LABORINTUS? Se ti va lo scrivo subito a Philippot. In un secondo momento, per la versione esclusivamente teatrale, potrai pensare a una versione del testo più stringata e più vicina al tuo *Laborintus* originale.⁶

Il titolo definitivo fu dunque *Laborintus II*.

Esposizione aveva come nucleo concettuale e drammaturgico una esposizione di merci in funzione di denuncia del capitalismo e della mercificazione imperante: tutta

Sanguineti (1961-1965), in *Le théâtre musical de Luciano Berio. I. De “Passaggio” à “La Vera Storia”*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016 (Arts, 8), pp. 95–138: 111-112. In particolare, nella lettera del 26 ottobre si legge: «Non d'accordo, invece, per TRACES. Le modificazioni non mi migliorano niente l'immagine che avevo dell'opera, e perciò, mi dispiace, ma io non lo spedisco a Vienna. Non sono d'accordo sulla cosa, che – come ben dicevi – non ha più niente a che vedere con il mio testo. Se credi spedirlo a Vienna, spedisciglielo tu: in ogni caso, TOGLI IL MIO NOME. Che vuoi che ti dica, io sono un nostalgico, e preferisco che la nostra collaborazione rimanga legata ai bei tempi di “Passaggio” e di “Esposizioni”, e, come mi auguro, si leghi a ulteriori prospettive su cui si possa essere in piena armonia. Ma così non va. Insomma, il testo l'avete fatto voi due, in fin dei conti, ed è giusto che ne teniate la responsabilità. Io ti ho dato un testo, tu ne hai musicato un altro; non c'è niente di male; il male, invece, comincia se io mi trovo costretto a sottoscrivere una cosa che ha pallida parentela con il mio lavoro», *ivi*, p. 112.

4 EDOARDO SANGUINETI, lettera a Luciano Berio, 26 settembre 1964, FPS, FLB, cit. in C. BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto», cit., p. 111.

5 EDOARDO SANGUINETI, *Laborintus*, Varese, Magenta, 1956; la raccolta fu poi inclusa in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982; si veda anche la recente edizione critica di ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006.

6 LUCIANO BERIO, lettera a Edoardo Sanguineti del 18 aprile 1965, Archivio Edoardo Sanguineti, in <http://magazzinosanguineti.it/lettere-di-luciano-berio> (consultato il 29/09/2018).

l'azione coreutica consisteva nel trascinarsi di pesanti pacchi che venivano issati su una rete verticale dai ballerini che si arrampicavano con il loro fardello, lasciandosi poi penzolare a testa in giù o fingendo di rotolare per poi aggrapparsi all'ultimo istante prima di finire al suolo.⁷ *Esposizione*⁸ comprendeva tra l'altro testi di Sanguineti tratti dalla sua prima raccolta di poesie e testi dall'enciclopedia medievale di Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*.⁹

«Dantinfernalizzare l'Esposizione» era certamente appropriato per uno come Sanguineti che si era laureato con una tesi sulle Malebolge¹⁰ e pubblicherà importanti studi su Dante nel corso della sua carriera.¹¹ I testi danteschi dovevano essere inseriti, per espressa richiesta della committenza francese, con la tecnica del montaggio, in modo da realizzare un «pastiche» (come Sanguineti spiega in una lettera a Berio del 27 ottobre 1964).¹²

Alla fine il libretto¹³ fu elaborato a partire dai seguenti testi citati in frammenti più o meno lunghi:

- 7 Per una descrizione della coreografia di Ann Halprin e della sua idea di organizzazione spaziale verticale cfr. JANICE ROSS, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2007, p. 169 sgg.; in particolare è di grande interesse la stretta relazione tra la rete issata sul palcoscenico con i suoi riquadri regolari, la forma della piazza – dove si svolge in parte l'inizio dello spettacolo – e quella del teatro con i suoi palchetti in file sovrapposte, quasi che la rete non fosse altro che una proiezione dello spazio teatrale e urbano e i ballerini con il loro carico un riflesso del pubblico.
- 8 Una partitura di *Esposizione* è stata rintracciata da Angela Ida De Benedictis presso l'editore Universal di Vienna, cfr. ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *From "Esposizione" to "Laborintus II": Transitions and Mutations of «a Desire for Theatre»*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio. I. De "Passaggio" à "La Vera Storia"*, cit., pp. 177-246.
- 9 ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae (Etymologiarum sive Originum Libri XX)*, ed. it. *Etimologie o Origini*, con testo latino a fronte, a cura di Angelo Calastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2014.
- 10 EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.
- 11 EDOARDO SANGUINETI, *Per una lettura della «Vita nuova»*, Milano, Lerici, 1965 (poi Milano, Garzanti, 1977); ID., *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- 12 «Un "pastiche" dantesco, in ogni caso, è una cosa che può essere sublime, e farci davvero tornare ai bei tempi, perché permette di parlare "sotto il velame", in un giuoco tutto strettamente contemporaneo», EDOARDO SANGUINETI, lettera a Berio, 27 ottobre 1964, FPS, FLB, cit. in C. BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto», cit., p. 114.
- 13 Per una disamina dei testi adottati in *Laborintus II* cfr. VIVIENNE SUVINI-HAND, *Sweet Thunder. Music and Libretti in 1960s Italy*, London, Legenda, 2006 (Italian Perspectives, 16), pp. 72-99. Per un'analisi dell'opera cfr. PETER F. STACEY, *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to "Pli selon pli" (Boulez) and "Laborintus II" (Berio)*, PhD Diss., University of East Anglia, 1984, e UTE BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2007.

Dante: *Vita nuova, Inferno, Convivio*

Sanguineti: *Laborintus, Purgatorio de l'Inferno*,¹⁴ testi composti per *Esposizione*, testi nuovi

T. S. Eliot: *East Coker*

Ezra Pound: *Canto XLV*

Vale la pena sottolineare come gli autori scelti per “convivere” con Dante, oltre a Sanguineti stesso, siano due poeti, Eliot e Pound, che hanno avuto un ruolo di rilievo per la maturazione dello stile sanguinetiano.¹⁵ In particolare egli riprende da Pound la tecnica del montaggio e il plurilinguismo, che saranno realizzati lucidamente sia nel primo sia nel secondo *Laborintus*. Ponendo in relazione Eliot, Pound e Dante in un saggio del 1988, *Il chierico organico. Per una storia dell'intellettuale*, Sanguineti offre una chiave di lettura *ex post* delle scelte e della struttura poetico-musicale di *Laborintus II*:

le sperimentazioni di un Eliot e di un Pound da noi potranno, chi abbia voluto volerlo, ricondurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittorica che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese. E saranno veramente disponibili tutti gli idiomi, le forme, gli stili. L'idea goethiana e marxiana di una *Weltliteratur* potrà ricoprire senza sbavature la propria strumentazione espressiva, potenzialmente onnivora e smisuratamente, veramente, babelica.¹⁶

L'adozione del lemma “babelico” non è casuale, poiché proprio in *Laborintus II* appare l'immagine della Babele così come trasmessa da Isidoro di Siviglia, in perfetta sintonia con la moltiplicazione linguistica che trova spazio nella lirica di Sanguineti degli anni Sessanta e nel “libretto” per Berio.

La tecnica della citazione rappresenta una delle caratteristiche principali di Sanguineti, come egli stesso ebbe a dire:

14 Il ciclo di 17 poesie apparve, insieme ai cicli precedenti di *Laborintus* ed *Erotopaegnia*, in EDOARDO SANGUINETI, *Triperuno*, Milano, Feltrinelli, 1964.

15 A tal proposito cfr. TOMMASO LISA, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007 (Letteratura e Storia, 4), in particolare il § 13, “Edoardo Sanguineti: la linea «oggettuale» del Novecento”, pp. 261-286.

16 EDOARDO SANGUINETI, *Il chierico organico*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 294.

La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione. [...] La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando. [...] un testo non è che un insieme, più o meno ben strutturato naturalmente, di citazioni.¹⁷

Se pensiamo che per molte opere di Berio la musicologa Ivanka Stoïanova ha parlato di «collage de citations»,¹⁸ possiamo comprendere quale fosse la sintonia fra i due artisti.

Da una lettera di Berio a Sanguineti del 6 dicembre 1964 si evince che il progetto iniziale prevedeva un testo più breve da musicare e uno più lungo da affidare a un cronista; inoltre l'opera sarebbe stata costituita da una successione di riletture dello stesso testo di volta in volta anagrammato in modo diverso:

Il testo che io “metterò in musica” sarà piuttosto breve, come eravamo d'accordo: sarà in italiano e reso ancora più complesso dal trattamento che ne farò. Ti ricorderai che puntavamo a qualcosa di simile alla sestina: ti proporrei quindi solo 6 versi ma con almeno quattro versioni diverse liberamente anagrammate. [...]

Il testo del cronista (in francese) dovrebbe essere almeno 10 cartelle (18 minuti). Siccome il lavoro – versione radiof. – deve essere lungo almeno un'ora e un quarto, questo testo verrà continuamente ripetuto con intonazioni e inflessioni diverse (e da voci diverse?). [...]

Ma sembrerà sempre un testo differente, perché ad ogni ripetizione verrà distribuito in maniera diversa, con diversa distribuzione dei silenzi, con diversi tempi, con un diverso tipo di discontinuità.¹⁹

Due mesi dopo, il 6 febbraio 1965, il progetto era già elaborato in modo più preciso, benché diverso dalla versione definitiva: Sanguineti proponeva a Berio una serie di sezioni con numerosi imprestiti da *Esposizione* nelle quali fossero sviluppate due tematiche principali, quella dantesca “infernale” alla quale erano legate anche le citazioni da Eliot e i testi sanguinetiani “labirintici”, e quella costituita dalle citazioni dalla *Vita nuova* (Sanguineti definisce queste sezioni «variazioni»). Dalla lettera di

17 EDOARDO SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 335-347: 335.

18 IVANKA STOÏANOVA, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», numero triplo 365-366-367 (1985), p. 95 sgg.; si veda in particolare p. 96.

19 LUCIANO BERIO, lettera a Edoardo Sanguineti, 6 dicembre 1964, Archivio Edoardo Sanguineti, in <http://magazzinosanguineti.it/lettere-di-luciano-berio> (consultato il 29/09/2018).

Sanguineti si viene a sapere che, benché la realizzazione più immediata fosse quella radiofonica, in realtà gli autori avevano in mente un balletto²⁰ e Sanguineti proponeva di distinguere i ballerini in un gruppo A per il tema “infernale” e un gruppo B per le «variazioni», cioè i passi dalla *Vita nuova* conclusi con l’estratto da *Purgatorio de l’Inferno* in funzione “paradisiaca”:

è l’approdo al paradiso terrestre; deve tornare, come all’inizio, il tono onirico, ipnotico: ma non più di incubo: ovviamente siamo al “bel sogno” (all’utopia cinese, insomma alla comune).²¹

La distinzione in due gruppi aveva le sue radici sia in *Passaggio* (i due cori contrapposti), sia in *Esposizione*; benché di essa non vi sarà traccia nella versione definitiva, rimarrà l’articolazione in una serie di riletture di segmenti connessi ai due nuclei concettuali legati rispettivamente all’*Inferno* e alla *Vita nuova*.

Un’opera, due versioni e tante modalità performative

Pur non prevedendo una suddivisione nella sua articolazione, *Laborintus II* è dunque organizzato in una successione di sezioni più o meno differenziate. Un’analisi dell’opera consente di individuare 12 sezioni principali, distinguibili in relazione ai diversi testi che vi sono intonati e/o recitati, all’organico, alle tipologie di scrittura e al trattamento della voce. I testi sono disposti secondo l’ordine seguente:

²⁰ Un balletto dal titolo *Laborintus*, basato su *Laborintus II*, fu poi realizzato dal coreografo Glen Tetley con il Royal Ballet – tra i solisti Lynn Seymour e Rudolf Nureyev, e Cathy Berberian nel ruolo del narratore – nel luglio 1972, cfr. <http://www.rohcollections.org.uk/production.aspx?production=4567&row=0> (consultato il 29/09/2018).

²¹ EDOARDO SANGUINETI, lettera a Luciano Berio del 6 febbraio 1965, conservata in FPS, FLB, cit. in C. BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto», cit., p. 122.

Isidoro di Siviglia, sezioni 1, 6
Vita nuova, sezioni 1, 3, 5
Inferno, sezioni 2, 4, 7, 8
 Sanguineti, *Laborintus* e testi nuovi, sezioni 4, 6, 9
 Eliot, sezioni 2, 4
 Pound, sezioni 7, 8
 Convivio, sezione 11
 Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, sezione 12

I testi dalla *Vita nuova* occupano la prima metà di *Laborintus II* e così quelli tratti da Isidoro di Siviglia, mentre *l'Inferno* dantesco occupa la prima parte e poi la sezione centrale (insieme a Eliot, Pound e Sanguineti). Dopo il grande climax delle sezioni 8 e 9, le sezioni 10 (solo strumentale ed elettronica), 11 (*Convivio*) e 12 (*Purgatorio de l'Inferno*) costituiscono un anticlimax, con allentamento della tensione, diminuzione della densità e un progressivo affievolirsi della sonorità complessiva.

Pur essendo l'occasione contingente una trasmissione radiofonica, *Laborintus II* è pensato per poter essere rappresentato in una pluralità di modi, come leggiamo nell'introduzione di Berio alla partitura stampata nel 1965:

“*Laborintus II*” può essere trattato come una rappresentazione, un racconto, un'allegoria, un documentario, un'azione mimica etc. Può essere eseguito in teatro, in televisione, all'aria aperta, alla radio etc.²²

Per quanto riguarda l'orchestrazione, *Laborintus II* è fortemente debitore nei confronti di *Esposizione*; laddove questa prevedeva un mezzosoprano, 2 voci bianche, flauto, 3 clarinetti, 2 trombe, 3 tromboni, arpa, 2 percussioni, viola, violoncello, 1 nastro quadrifonico, l'organico della versione definitiva di *Laborintus II* è composto da 3 soprani, 1 narratore, coro parlato a 8 voci, 1 flauto, 3 clarinetti, 3 trombe, 3 tromboni, 2 violoncelli, 1 contrabbasso, 2 arpe, 2 percussionisti e nastro stereofonico.

In realtà nel 1965 le differenze fra le due opere erano ancora minori, poiché in *Laborintus II* comparivano una voce femminile e 2 voci bianche; solo nell'ultima versione del 1976 queste furono sostituite dalle tre voci femminili; inoltre gli 8 attori

²² LUCIANO BERIO, *Laborintus II* (1965), per voci, strumenti e nastro, testo di Edoardo Sanguineti, Wien, Universal Edition, Prefazione, 1965; l'opera fu poi sottoposta ad alcuni cambiamenti e sostituita da una partitura definitiva nel 1976 (Universal Edition, Wien, UE 13792, © 1976).

erano indicati come «danzatori-mimi-attori», il che denota una visione ancora fortemente ancorata al balletto originario.²³

La versione del '65 comprendeva due partiture: la partitura A conteneva le parti sottomesse al gesto del direttore, la partitura B quelle libere, improvvisate; nella versione del '76 queste furono riunite in un'unica partitura che inoltre semplificava la notazione della precedente partitura B.²⁴

La composizione prevede molteplici modalità di intonazione del testo: il parlato, il parlato ritmico, il canto su altezze definite ma con durate approssimative, il canto su altezze approssimative con durate approssimative o del tutto libere, con una notazione della voce assai vicina a quella utilizzata nello stesso 1965 da Berio nella *Sequenza III* per voce – e come vedremo non si tratta dell'unico tratto in comune con quella composizione. Il narratore è chiamato Testo secondo la terminologia che Monteverdi utilizza nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*²⁵ e in seguito frequente negli oratori secenteschi; il Testo recita buona parte del libretto, in alternanza o in concomitanza con il coro di 8 attori; quest'ultimo presenta anche alcune indicazioni ritmiche o addirittura un abbozzo di linea melodica; il canto vero e proprio è affidato alle tre voci femminili, per le quali nella partitura Berio prescrive l'uso del microfono, l'assenza di vibrato e un'emissione vocale non operistica.

Struttura

Le sezioni che caratterizzano *Laborintus* possono essere contrastanti e separate da marcatori formali (testuali e/o musicali), oppure possono confluire l'una nella successiva in modo fluido. Qui di seguito propongo una descrizione sintetica delle diverse sezioni, specificando i testi intonati, l'organico e le modalità di scrittura:

²³ Cfr. *ibidem*.

²⁴ Cfr. A. I. DE BENEDICTIS, *From "Esposizione" to "Laborintus II"*, cit., pp. 214-217.

²⁵ È degno di nota che in numerose rappresentazioni durante gli anni Settanta *Laborintus II* sia stato associato proprio al *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, di cui Berio realizzò una trascrizione nel 1966. Un esempio emblematico è la rappresentazione delle due opere nella stagione della Scala del 1972-1973, la cui regia fu affidata allo stesso Sanguineti; cfr. E. SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*, cit., p. 56.

CANDIDA FELICI

1, A	Isidoro di Siviglia, <i>Etymologiae</i> , Libro XV, 1 <i>De civitatibus</i> , «Da civitate Enoch...» Sillabe del nome di Beatrice	3 voci femminili con cl. 1 e tbn. 1, poi coro parlato con arpe e perc.
	Dante, <i>Vita nuova</i> , I-II, «In quella parte...»	Testo
2, B	Dante, <i>Inferno</i> , I, «e nel mezzo...» Eliot, <i>East Coker</i> , II e V	Coro e strumenti (fl., tbn. 1-3, perc., vlc. 1-2, cb., arpe)
	Dante, <i>Vita nuova</i> , XXIII (Dante immagina la morte di Beatrice), «una dolorosa infermitate...»	Testo <i>alternatim</i> con fl. e arpe
3, B-D	Dante, <i>Vita nuova</i> , XXIII (Dante invoca la morte) «dolcissima morte...»	<i>Canzonetta</i> stile madrigalistico, voci 1-3 e strumenti + Testo
	Sanguineti, <i>Laborintus</i> , 21, «et dans le labyrinthe...» Dante, <i>Inferno</i> , I Eliot, <i>East Coker</i> , II e V	Coro e strumenti (fl., arpe, vlc. 1-2, cb.)
5, F-J	Dante, <i>Vita nuova</i> , XLII e poi III (visione di Beatrice che mangia il cuore di Dante), «Io vidi cose...»	Testo e voci 1-3 + strumenti (arpe, vc. 1-2, cb., perc.)
	Dante, <i>Vita nuova</i> , XXIII, «In grande angoscia / mi dà orrore...»	Testo e voci 1-3 + strumenti (simile a 1, A)
6, K-O	Isidoro di Siviglia, V, 39 <i>De descriptione temporum</i> (genealogie e diluvio, Babele e dispersione delle lingue), «Adam genuit Seth...»	Voci 1-3 e coro + strumenti (climax)
	Sanguineti, «tutto tutto tutto...» Sanguineti, <i>Laborintus</i> , 10, v. 25	Coro 1 / coro 2-8 (responsoriale) + strumenti, all'inizio e alla fine perc. jazz
7, P-U	Dante, <i>Inferno</i> , XI (usurai), «Natura lo suo corso prende...» Pound, <i>Canto XLV</i>	Testo e v. 1 + vibrafono, campane e arpe
	Dante, <i>Inferno</i> , I, III (coloro che hanno vissuto senza infamia e senza lode), IV (limbo), V (peccatori carnali), «E nel mezzo...» Dante, <i>Inferno</i> , XI (usurai) Pound, <i>Canto XLV</i>	Coro + Testo, poi strumenti, climax con anafora finale «with usura» che sfocia in suoni vocalici nel coro
	Dante <i>Inferno</i> , III, «lasciate ogni speranza»	Coro + vv. 2-3
	Dante, <i>Inferno</i> , VII (avari e prodighi) e IX (eretici), «e tutto l'oro che è sotto la luna...» Pound, <i>Canto XLV</i> , «contra naturam...»	Elettronica intona il testo, v. 1 e strumenti improvvisazione <i>free jazz</i> Coro 1-8
9, W	Sanguineti «tutto tutto tutto...» (<i>Laborintus</i> , 1, 2, 3) termina con la parola «silenzio»	Coro 1 + coro 2-8 (responsoriale)
10, Z-CC		Sezione solo strumentale + elettronica
11, DD	Dante, <i>Convivio</i> , II, 13, 23-24, «la musica è tutta relativa...»	Testo + elettronica
12, EE-GG	Sanguineti, <i>Purgatorio de l'Inferno</i> , 17, «ma seguimi ma vedi...»	V. 1 sola poi vv. 1-3 in omoritmia
	Ripetizione dello stesso testo	Coro, una voce dopo l'altra poi tutte insieme

Tabella 1. Schema della struttura di *Laborintus II*.

L'opera è composta da una pluralità di elementi, stili, livelli anche assai diversi; alcuni fattori contribuiscono però a tenere insieme questo caos apparente, agendo come una sorta di tessuto connettivo. Vorrei fare luce su alcuni di questi fattori.

Come già accennato, due campi semantici principali si succedono alternandosi e intersecandosi in vario modo nel corso dell'opera, cui seguono due tematiche secondarie esposte una sola volta:

- A. la critica al mondo e alla società: essa si concretizza nelle enumerazioni di città e popoli tratte dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (sezioni 1, 6), che descrivono l'entrata dell'uomo nella storia; vi sono poi le enumerazioni di Sanguineti di oggetti e aspetti della società capitalistica moderna (sezioni 4, 6, 9); infine le citazioni dall'*Inferno* dantesco (sezioni 2, 4, 7, 8), soprattutto incentrate sulla critica all'usura e più in generale sul peccato e la sofferenza (accanto a Dante trovano posto le citazioni da Eliot e Pound, entrambe a loro volta molto dantesche, in un intreccio di reciproci rimandi);
- B. il secondo tema è quello dell'amore e della sofferenza che ne consegue, in una visione onirica che mescola continuamente amore e morte; in questo tema trovano posto le numerose citazioni dalla *Vita nuova*, che, pur angosciose, esprimono l'amore come disinteresse ed elevazione, in contrasto con il tema A (sezioni 1, 3, 5);
- C. il terzo tema è una citazione dal *Convivio* dantesco che descrive le caratteristiche della musica e gli influssi che essa esercita sull'ascoltatore (sezione 11);
- D. il quarto tema, che compare solo alla fine, è quello dell'infanzia associata al sogno²⁶ (quindi con assonanze con le visioni e i sogni della *Vita nuova*); il testo è tratto dall'ultima delle liriche di *Purgatorio de l'Inferno* dello stesso Sanguineti (sezione 12).

Proprio per i suoi contenuti di critica moralistica della società mercantile fiorentina, l'*Inferno* dantesco si coniuga perfettamente con la critica anticapitalistica già presente in *Esposizione* nella forma di catalogo e accumulo straniante di oggetti (e che coinvolgeva sia i testi di Sanguineti sia i prestiti da Isidoro di Siviglia). La

²⁶ Riferimenti al sogno compaiono pure nella prima collaborazione tra Sanguineti e Berio, *Passaggio*: «ma qui tutto è sogno, sembra».

Commedia dantesca, i cataloghi apparentemente *nonsense* di Sanguineti e le “etimologie” di Isidoro sono dunque collegati tutti dal filo rosso della critica alla società, una critica che sembra andare oltre il rifiuto della società capitalista odierna per farsi constatazione del male presente nella società umana *ab origine*.

I nuclei semantici C e D compaiono ognuno solo una volta nel corso dell'opera, ma a essi è dato particolare risalto. Il tema C è presentato dal solo Testo, mentre tutti gli strumenti tacciono, sulla risonanza dei tamtam e sul tappeto dell'elettronica, verso la conclusione dell'opera; esso è esposto con una citazione dal *Convivio* quasi priva di modifiche (II, 13, 23-24):

la musica è tutta relativa, come si vede nelle parole armonizzate e nei canti: tanto più dolce armonia risulta, quanto più la relazione è bella: perché massimamente in essa s'intende: la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: si è l'anima intera quando l'ode e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile, che riceve lo suono.

Il tema D è sviluppato al termine della composizione. Il testo, tratto dall'ultima poesia di *Purgatorio de l'Inferno*, 17, recita:

ma seguimi oramai: ma vedi il fango che ci sta alle spalle: e il sole in mezzo agli alberi: e i bambini che dormono: i bambini che sognano: che parlano sognando: ma i bambini: li vedi così inquieti: dormendo, i bambini: sognando, adesso:

Apparentemente non connessi, in realtà nel mondo cupo, egoistico, malato esposto in *Laborintus II*, l'infanzia, l'arte e l'amore rappresentano le uniche possibilità di utopica redenzione.

La successione dei prelievi testuali in *Laborintus II* non è casuale, non propone la semplice alternanza fra tematiche realistiche (immagine del mondo com'è) e oniriche, realizza piuttosto una sorta di viaggio in cui la rappresentazione del caos (mondo interiore, mondo esteriore) prelude a una utopia di palingenesi. Ciò è confermato dal fatto che le autocitazioni dal primo *Laborintus* compaiono soprattutto nella parte centrale dell'opera, associate alle immagini più cupe dell'*Inferno* dantesco, mentre i versi intonati nel finale sono tratti dalla raccolta successiva *Purgatorio de l'Inferno*, che, come testimoniato dallo stesso Sanguineti, appare un tentativo di superamento dello smarrimento presente nella prima raccolta di versi:

Io avevo in mente un superamento dell'immagine di caos che era nel mio primo testo, cioè in *Laborintus*, che metteva in scena il disordine radicale del mondo e lo smarrimento in una condizione alienata. Nel *Purgatorio de l'Inferno* prospettavo invece una possibile via d'uscita, politicizzando sempre più le questioni, che prima erano eminentemente orientate in una condizione anarchica e rivoltosa. Cercavo di sviluppare la ribellione al caos in modo più politicamente concreto e specifico, storicamente determinato e quindi come necessità di rivoluzione.²⁷

E ancora, in un intervento a un seminario su “Avanguardia e comunicazione” nel 1996, Sanguineti si esprime in favore di un atteggiamento positivo delle avanguardie artistiche, rifiutando arroccamenti in posizioni elitarie e di mero rifiuto dell'esistente:

Senza opporre soltanto resistenza o vedere nel presente i segni della corruzione e della fine, tocca all'avanguardia mettersi nella posizione nettamente apologetica nei confronti delle possibilità ulteriori di comunicazione e di articolazione linguistica che ora sono offerte. Qui ognuno deve assumersi le proprie responsabilità per rispondere alla domanda del “che fare?” [...]; e io a questa domanda rispondo: vi invito ad organizzare l'anarchia.²⁸

Uso dell'anafora

Tra i fattori che, agendo sia a livello micro-formale sia a livello macro-formale, contribuiscono all'unitarietà dell'opera vi è senza dubbio l'uso dell'anafora. Un esempio del suo uso locale nel testo è dato dall'inizio di *Laborintus II*:

In quella parte; in quella parte della mia memoria; in quella parte del libro; in quella parte del libro della mia memoria incipit vita nova.

Il testo, tratto dal capitolo I della *Vita nuova*, è segmentato da Sanguineti e «in quella parte» è ripetuto in ogni segmento, con l'aggiunta a ogni ripetizione di un tassello che permette di arricchire il senso e creare un'attesa allo stesso tempo della reiterazione successiva e del segmento mancante, in un climax che culmina nelle

²⁷ EDOARDO SANGUINETI, intervista di Riccardo Bonavita, *Edoardo Sanguineti: la terra è un inferno globalizzato*, «Griseldaonline», 2008, <http://www.griseldaonline.it/temi/inferni/terra-inferno-globalizzato-sanguineti.html> (consultato il 29/09/2018).

²⁸ EDOARDO SANGUINETI, *Intervento al Seminario su “Avanguardia e comunicazione”* (10 maggio 1996, Roma, Accademia di Ungheria), «Bollettario», XI, 30/33 (1999-2000), http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/sanguineti_30_33.html (consultato il 29/09/2018).

parole «vita nova»; un ruolo importante è dato anche dalla punteggiatura, che contribuisce a esaltare le componenti musicali insite nell'enunciato poetico.

Sempre a livello micro-formale, un altro esempio è dato dalla citazione, nella sezione 5 dell'opera, del capitolo III della *Vita nuova*, ove Beatrice appare in sogno a Dante e il signore che la porta in braccio (allegoria dell'Amore) le dà il cuore di Dante da mangiare; lei ne mangia, dubbiosa, ma poi scoppia in lacrime. Rispetto alla tecnica sopra descritta, in questo passo Sanguineti muta anche l'ordine delle parole, spesso invertendole e per così dire pescando ora dal testo in prosa ora dal sonetto *A ciascun'alma presa* collocato nello stesso capitolo III. Questo prelievo labirintico mira a ricreare il testo, fondendone gli elementi in una sonorità omogenea data dall'abbondanza delle allitterazioni e dall'uso pervasivo dell'anafora *ma*, pur in presenza di numerosi ossimori:

Mi dà orrore [sonetto v. 8]
(un soave sonno) [prosa, terzo periodo];
ma allegro [sonetto v. 9]
ma con tanta letizia [prosa, terzo periodo]
ma una meravigliosa visione [prosa, terzo periodo]
e di pauroso aspetto [prosa, terzo periodo]
(amore) [sonetto v. 4]
piangendo [prosa, settimo periodo]
mangiando dubitosamente [prosa, sesto periodo]
una nebula di colore di fuoco [prosa, terzo periodo].

La stessa tecnica di rimontaggio di un testo precedente era stata utilizzata in *Passaggio*, soprattutto con i versi tratti dal *De rerum natura* di Lucrezio.²⁹ Che la ripetizione da un lato e il ri-montaggio dall'altro siano elementi centrali di *Laborintus II* è confermato da quanto Berio scrive a Sanguineti il 6 dicembre 1964, come abbiamo già visto: «questo testo verrà continuamente ripetuto con intonazioni e inflessioni diverse (e da voci diverse?). [...] Ma sembrerà sempre un testo differente, perché ad ogni ripetizione verrà distribuito in maniera diversa, con diversa distribuzione dei

²⁹ Si veda a tale proposito C. BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto», cit., pp. 107-108.

silenzi, con diversi tempi, con un diverso tipo di discontinuità».³⁰ Quindi l'idea di ripetizione-permutazione è tutta interna alla scrittura e non riguarda solo il testo ma coinvolge anche la musica.

Nella seconda sezione il coro introduce l'*Inferno* dantesco (canto I). Anche qui il testo è tagliato e rimontato anche invertendo l'ordine delle parole con l'aggiunta di congiunzioni e avversative; al centro compare subito la lupa, simbolo di cupidigia e avidità. Mescolate a Dante sono alcune citazioni da Eliot, *East Coker*, II e V. Dopo aver esposto le origini (sezione 1, *Etymologiae* di Isidoro), ora Sanguineti espone il mezzo (Dante) e la modernità (Eliot). Anche Eliot fa uso della tecnica dell'elenco per indicare l'inutilità e l'insensatezza di tutte le cose umane, il fallimento («failure»). I versi sono permeati dalla nozione di ciclo: il poema inizia con le parole «In my beginning is my end» e finisce con «In my end is my beginning», parole che saranno usate da Sanguineti nel libretto per *A-Ronne*, futura ulteriore collaborazione con Berio. Questa sezione amplia l'orizzonte linguistico già comparso nella sezione 1, aggiungendo l'inglese e il francese al latino e all'italiano, anche in riferimento alla Babele presente nel testo tratto da Isidoro (sezione 1). Al plurilinguismo testuale si aggiunge quello musicale con l'inserimento di generi estranei al panorama colto moderno, come il *free jazz* e la canzonetta cinquecentesca, di cui si parlerà più avanti.

La tecnica della reiterazione agisce anche a livello macro-formale. Ad esempio, la sezione 4 utilizza alcune delle parole della sezione 2 tratte da *Inferno*, canto I («e in una selva / una lupa»), e da *East Coker* di Eliot («all the way / l'entre-deux-guerres»), ma vi aggiunge come incipit e come conclusione il verso di Sanguineti tratto dalla poesia n. 21 della sua prima raccolta («et dans le labyrinthe»); il testo della sezione 4 non costituisce dunque solo un *refrain* parziale della sezione precedente, ma ne arricchisce e moltiplica i significati. Inoltre, come «e nel mezzo» costituiva l'incipit e la conclusione del testo della sezione 2, «et dans le labyrinthe» svolge lo stesso ruolo nella sezione 4, sovrapponendo al concetto di ripresa quello di ciclo.

³⁰ Vedi *supra* nota 19.

Sezione 2:

E nel mezzo
e in una selva
selvaggia selva
e aspra
ma una lupa
not only in the middle of the way
una lupa
in the middle
con paura
ma questa bestia uccide
but all the way in the dark wood
in the bramble
nel mezzo
the years of l'entre-deux-guerres
una lupa nel mezzo

Sezione 4:

et dans le labyrinthe
e in una selva
all the way
una lupa
l'entre-deux-guerres
dans le labyrinthe³¹

Le sezioni 2 e 4 sono musicate in modo simile, con gli archi che eseguono glissandi insieme a interventi delle arpe, mentre il testo è intonato dalle voci del coro parlato in successione. Le due sezioni incapsulano quella in cui Dante invoca la morte credendo morta Beatrice, musicata come un piccolo madrigale (dal titolo evocativo di «canzonetta»); dunque le sezioni 2, 3, 4 potrebbero essere considerate alla stregua di una macro-sezione ABA'.

³¹ Si noti come Sanguineti utilizzi «dans le labyrinthe» come cornice alla stessa maniera in cui Eliot in *East Coker* usa «in my beginning is my end» e «in my end is my beginning».

A	B	A'
Dante, <i>Inferno</i> , I, Eliot, <i>East Coker</i> , II e IV	Dante, <i>Vita nuova</i> , XXIII	Dante, <i>Inferno</i> , I Sanguineti, <i>Laborintus</i> , 21
Sezione 2, B	Sezione 3, B, C-D «Canzonetta»	Sezione 4, E
Coro, fl., perc. tempo jazz, tbn., arpe, archi (glissando)	Testo <i>alternatim</i> con fl. e arpe; «Canzonetta»: 3 vv., Testo, strumenti	Coro, fl., arpe, archi (glissando)

Tabella 2. Struttura delle sezioni 2–4 di *Laborintus II*

Significativamente, la stessa «canzonetta» è a sua volta in forma ternaria, con una parte iniziale e finale in cui voci e strumenti procedono omoritmicamente a incorniciare una sezione centrale in cui appaiono in successione.

Un altro esempio relativo all'uso della ripetizione quale mezzo di strutturazione dell'opera è dato dall'esposizione del catalogo sanguinetiano che inizia con le parole «tutto tutto tutto» una prima volta nella sezione 6, laddove appare dopo le enumerazioni di Isidoro delle città e dei popoli dell'antichità, e una seconda volta variato, ma iniziando con il medesimo «tutto tutto tutto», nella sezione 9. I due passi sanguinetiani incorniciano le sezioni centrali 7 e 8 incentrate sul tema dell'usura e dell'avidità e comprendenti i prelievi più corposi dall'*Inferno* dantesco (dai canti I, III, IV, V, VII, IX, XI). Sono i momenti di maggiore tensione dell'opera, che culminano appunto nella seconda enumerazione inaugurata dalle parole «tutto tutto tutto» (sezione 9): il passo di Sanguineti rappresenta il maggiore climax della composizione (i picchi che precedono non fanno che preparare quest'ultimo) e sfocia nella parola «silenzio».

Isidoro di Siviglia, V, 39	Sanguineti, «tutto tutto tutto» (parzialmente da <i>Laborintus</i>)	Dante, <i>Inferno</i> , XI (usurai) Pound, <i>Canto XLV</i> Dante, <i>Inferno</i> , I, III, IV, V, XI	Dante, <i>Inferno</i> , VII e IX	Sanguineti, «tutto tutto tutto» (parzialmente <i>Laborintus</i> 1, 2, 3)
Sezione 6, K-O		Sezione 7, P-U	Sezione 8, V	Sezione 9, W
Coro + vv. 1-3	Coro 1 / Coro 2-8 (responsoriale)	Testo, v. 1 e strumenti, poi Coro 1-8, infine voci 2-3 e Coro 1 / 2-8	improvvisazione <i>free</i> jazz e nastro Coro battito di mani	Coro 1 / Coro 2-8 (responsoriale)

Tabella 3. Struttura delle sezioni 6-9 di *Laborintus II*

Al tacere delle voci segue una sezione solo strumentale con l'elettronica, in cui si attua una progressiva rarefazione del discorso musicale, dal punto di vista della dinamica e della densità degli eventi sonori. Infine, sulla risonanza di un colpo in fortissimo dei tamtam e sullo sfondo dell'elettronica possono sbocciare i fiori del *Convivio* e dell'evocazione dell'infanzia, che costituiscono l'epilogo dell'opera.

Plurilinguismo musicale

Come il libretto contiene una molteplicità di lingue e registri, di citazioni dal passato e dal presente, così la musica offre un'inedita ricchezza di modalità performative dal vocale allo strumentale, dal parlato al cantato, dall'elettronica all'improvvisazione. Malgrado l'enorme ricchezza di atteggiamenti e di fonti sonore che interagiscono tra loro in modo ugualmente complesso, Berio ci offre dei punti di riferimento, dei segnali atti a contrastare la forza centrifuga e a garantire l'unitarietà della composizione: *in primis* l'intervallo di terza minore, che compare all'inizio e poi ricorre in posizione strategica, sempre chiaramente percepibile, nelle sezioni 3 (p. 6 della partitura, flauto, pp. 7-9, flauto e voci), 5 (pp. 11-12, voce 1), 7 (pp. 24-25, voce 1) e infine 12 (flauto e voce 1, pp. 49-50). Questo intervallo appare con una sola eccezione³² sempre connesso con la tematica onirica (*Vita nuova* e *Purgatorio de l'Inferno*). Esso ha anche un ruolo significativo nella *Sequenza III* per voce, scritta per Kathy Berberian nello

³² Voce 1, lettera P, quando il Testo intona «Natura lo suo corso prende da divino intelletto [...]» (*Inf.*, XI).

stesso 1965, ove è il primo intervallo con intonazione esatta della partitura (si veda nell'esempio 1 la fine del secondo sistema e l'inizio del terzo sistema).³³

text: markus kutter

Es. 1: L. Berio, *Sequenza III* per voce (1965), © 1968, Universal Edition A. G., Wien, UE 13723, per gentile concessione, p. 1.

Al principio dell'opera la ridondanza della terza minore è particolarmente evidente, così come la fusione e quasi identificazione delle voci con gli strumenti (in questo caso clarinetto primo e trombone primo). Nella sezione 3, che reca l'indicazione «canzonetta», è intonato il testo tratto dalla *Vita nuova*, capitolo XXIII, in cui Dante invoca la morte; il testo è recitato per esteso dal narratore:

Io piangea con li occhi, bagnandoli di vere lacrime: e io chiamava la morte e dicea:
dolcissima, dolcissima morte, vieni a me, io porto già lo tuo colore.

Le voci femminili invece intonano solo le parole:

³³ LUCIANO BERIO, *Sequenza III* per voce (1965), Wien, Universal Edition, UE 13723, 1968.

CANDIDA FELICI

dolcissima morte
 vieni a me or vieni a me
 io porto già lo tuo colore

La «canzonetta» è articolata in una struttura ternaria ABA, con il primo e il terzo inciso intonati omoritmicamente, mentre in corrispondenza del secondo inciso voci e strumenti entrano in successione in modo parzialmente imitativo, accentuando la ripetizione presente nel testo («vieni») attraverso la ripetizione dell'intervallo di terza minore (voci 1, 3 e flauto, cfr. esempio 2).

The image shows a musical score for 'Laborintus II' by L. Berio. It features woodwind and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Clarinet in Si b (Clar. in Si b), Clarinet Bass (Clar. basso in Si b), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The vocal parts are also shown with lyrics. The tempo is marked as quarter note = 70 (♩=70).

Testo: lo plangea cogli occhi bagnandoli di vere lacrime e lo chiamava la morte e dicea
 my eyes streamed tears and I was taken with trembling and I called upon Death, saying:

Es. 2: L. Berio, *Laborintus II* (1965), per voci, strumenti e nastro, © 1976, Universal Edition A.G., Wien, UE 13792, per gentile concessione, p. 8 dettaglio dei legni e delle voci.

La «canzonetta» ha un ruolo strutturale molto importante poiché ritorna variata alla fine della composizione, ove sono intonati i versi sull'infanzia tratti da *Purgatorio de l'Inferno*. Dunque l'elemento onirico del libretto si manifesta musicalmente con il richiamo stilistico al madrigale (e in particolare a Monteverdi), la forma musicale più adatta a esaltare il viaggio nell'interiorità, con tutto il suo corredo

semantico (il tema dell'amore e della morte) e tecnico-musicale (gli intervalli dissonanti e gli slittamenti cromatici).³⁴

Le caratteristiche della prima sezione (voci 1 e 3 con notazione parzialmente approssimativa, introdotte dalla terza minore discendente-ascendente, e strumenti che si inseriscono uno a uno fondendosi con le voci) ritornano invece alla fine della sezione 5 (p. 12 della partitura), laddove il testo propone il passo dalla *Vita nuova* in cui Dante rievoca il sogno-visione di Beatrice che si ciba del suo cuore: ancora una volta l'intervallo di terza minore, la sonorità e la timbrica generale concorrono a restituire le visioni oniriche dantesche.

Altro elemento ricorrente è l'improvvisazione delle percussioni in stile *free jazz*, sempre associata alla tematica A (quindi al mondo corrotto in cui trionfa il denaro). Se il viaggio, il passaggio, è anche dal passato al presente e viceversa, includendo testi della tarda antichità, del Medioevo e del Novecento, così Berio gioca con i riferimenti storici e con i rimandi al passato e al presente musicale. Ma, esattamente come l'intervallo di terza minore, lo stile jazz nelle percussioni è usato anche come marcatore formale a introdurre o concludere determinate parti dell'opera, come nella sezione 6 in corrispondenza del passo sanguinetiano che inizia con le parole «tutto tutto tutto», letteralmente incorniciato dalle percussioni in stile jazz (pp. 18 e 24). Nella sezione 8 (lettera V, p. 31), in un contesto in cui la tensione cresce costantemente per culminare nel già citato catalogo, il jazz esplode, in concomitanza con l'entrata dell'elettronica, in una vera *jam session* improvvisata (cfr. esempio 3), mentre il coro rende in modo quanto mai realistico (anche con l'aiuto del battito delle mani) le percosse che gli iracondi si scambiano nel canto VII dell'*Inferno* («Questi si perco-tean non pur con mano, / ma con la testa e col petto e coi piedi, / troncandosi co'denti a brano a brano», vv. 112-114).

³⁴ La scelta del termine canzonetta in luogo di madrigale è probabilmente dovuta al numero delle voci; infatti nella canzonetta cinquecentesca l'organico era prevalentemente di 3 voci.

CANDIDA FELICI

The image displays a page of a musical score for L. Berio's *Laborintus II* (1965). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Fl.:** Flute, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Clar. in Si:** Clarinet in B-flat, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Tr. 2^a / 3^a:** Trumpets, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Tbn. 2^a / 3^a:** Trombones, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Perc. I:** Percussion I, including Sn. dr. (snare drum) and Trapp. (traps), with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Perc. II:** Percussion II, including Tamiam (tam-tam) and Sn. dr. - Tomtom, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Arpa 1^a / 2^a:** Harp, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Vc. 1^a / 2^a:** Violins, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Cb.:** Cello, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.
- Voce 1^a:** Voice, with dynamics ranging from *ppp* to *f*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ppp*, *p*, *f*), articulation marks, and performance instructions like "Fast", "segue ad lib.", "via sord.", and "con la dinamica della Perc. I". There are also some specific markings for the voice part, including "[o] + scat ad lib." and "sempre più acuto".

Es. 3: L. Berio, *Laborintus II* (1965), per voci, strumenti e nastro, © 1976, Universal Edition A.G., Wien, UE 13792, per gentile concessione, p. 31, estratto.

L'elettronica appare dunque a due terzi dell'opera e lo fa subito dopo le parole «lasciate ogni speranza» e prima dell'ultimo climax: qui essa è caratterizzata dall'elaborazione di clarinetto, trombone, contrabbasso e voce che espone il testo tratto dai canti VII e IX dell'*Inferno* e dal *Canto XLV* di Pound. In contemporanea, lo stesso organico (con in più le percussioni) deve improvvisare dal vivo prendendo spunto dall'improvvisazione registrata; secondo le indicazioni di Berio presenti in partitura l'improvvisazione dal vivo deve mantenere una sonorità più bassa di quella registrata, deve cioè agire come un comprimario visibile di un protagonista invisibile. A questo episodio segue un aumento progressivo della densità del materiale e della tensione; l'elettronica si fa più elaborata in concomitanza con l'ingresso di tutta la compagine strumentale con suoni brevi e omoritmici in fortissimo, che continuano durante

l'esposizione del catalogo sanguinetiano per sfociare nella parola «silenzio» al termine della sezione. Proprio la presenza ininterrotta dell'elettronica dalla sezione 8 fino al termine dell'opera funge da *trait-d'union* che lega tra loro materiali assai disparati e apparentemente non connessi (i cataloghi di Sanguineti, la sezione solamente strumentale, la citazione sulla musica tratta dal *Convivio*, gli ultimi versi sull'infanzia). Essa permette di traghettare l'opera senza fratture dal culmine della densità al massimo della rarefazione nell'epilogo.

Del suonare le parole

In *Laborintus II* appare evidente una forte continuità di pensiero formale e tecnica scrittoria fra testo e musica: le stesse leggi di ripetizione e variazione governano l'uno e l'altra.

Vi è inoltre una profonda integrazione fra testo e musica per la preminenza data al valore fonico della parola; è proprio Sanguineti a gettare luce sul ruolo giocato dalla componente fonica del linguaggio nelle opere di Berio:

È questo grado zero (anzi, sottozero) del linguaggio, che si potrebbe definire puro rumore orale, puro gesto sonoro, questo spazio così resistente alla notazione scrittoria, e di così basso livello convenzionale, questo aspetto non articolato della vocalità, quello in cui tuttavia affonda le proprie radici ogni discorso possibile.³⁵

Sanguineti aggiunge che l'interesse di Berio (ed evidentemente anche del poeta) si concentra proprio sulle zone grigie, «in cui rumore vocale e carica semantica si convertono e si scollano, si incrociano e si compattano».³⁶

Esempi di questo tipo di trattamento del linguaggio in *Laborintus II* sono numerosi: si pensi ai vocalizzi che rappresentano con grande pregnanza icastica i lamenti e i gemiti delle anime dannate alla fine della sezione 7, subito prima dell'entrata dell'elettronica (cfr. esempio 4), ove all'intonazione oscillante dal *p* al *f* delle voci su vari suoni vocalici si somma quella degli strumenti che imitano le voci stesse; i lamenti sono cioè vocali-strumentali. In *Laborintus II* si trova spesso l'indica-

35 EDOARDO SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in Berio, a cura di Enzo Restagno, Torino, EdT, 1995, pp. 74-78: 74. Sulla relazione tra musica e parola si veda anche M. DE SANTIS, «Organizzare il significato di un testo». *Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, cit.

36 Ivi, p. 75.

zione di imitare le voci nelle parti strumentali; accade però anche il contrario, come a p. 25 (sezione 7, P), ove alla voce 1 è richiesto di imitare il violoncello. Lo scambio continuo fra il vocale e lo strumentale costituisce una costante del linguaggio di Berio, che egli aveva già esplorato al principio degli anni Sessanta in *Circles*, su testi di E. E. Cummings.

I fonemi possono però anche avere un'origine testuale e derivare da un nome che si vuole presentare in modo velato: tale è il caso delle sillabe *be*, *i*, *ce* della prima pagina dell'opera, che, come indicato nella lettera di Sanguineti a Berio del 6 marzo 1965, derivano dal nome di Beatrice, mai espressamente nominata nel corso di *Laborintus II*:

Io manterrei “da” e “a”: non ci vedo niente di male; a parte il fatto che non saprei proprio cosa metterci... una struttura espositiva è sempre anche di Dante, che in fondo va dalla selva al Padre Eterno, dall'Inferno al Paradiso; e ti fa una bella esposizione dell'universo mondo; n'è vero? a meno che (ma ti lascio libero) per essere più dantesco, tu metta in bocca al coretto “Be e “ice”. Non sto scherzando: è proprio il sig. Alighieri che diceva che a lui gli faceva un grande effetto anche solo il principio e la fine del nome di Beatrice.³⁷

The image shows a musical score for voices and instruments. On the left, there are eight vocal parts labeled 'CORO' (1-8). Each part has a line of text in Italian and English. Above the vocal parts, there are arrows pointing down to specific notes. On the right, there are eight instrumental parts, each corresponding to a vocal part. Each instrumental part starts with 'pppp cresc.' and has a line of text in Italian and English. Above the instrumental parts, there are circled 'R' and '3'. The score is marked with '3', '5', and '6'.

Es. 4: L. Berio, *Laborintus II* (1965), per voci, strumenti e nastro, © 1976, Universal Edition A.G., Wien, UE 13792, per gentile concessione, p. 28, estratto.

³⁷ EDOARDO SANGUINETI, lettera a Luciano Berio, 6 marzo 1965, FPS, FLB, cit. in C. BELLO MINCIACCHI, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto», cit., p. 118.

Il testo è elaborato in modo da esaltarne la gestualità e la capacità di tradursi in immagini e visioni, per dilatarne e moltiplicarne i significati: *Laborintus II*, che nella versione radiofonica deve fare a meno del corpo e della componente visiva, li introietta nel suono accentuandone la corporeità (come il battito delle mani che traduce in suoni i colpi che le anime dannate si infliggono vicendevolmente) e servendosi di un testo intessuto di immagini.

Il coro di 8 attori realizza non una semplice recitazione, ma un trattamento realmente musicale secondo diverse modalità, tra cui principalmente il fugato e la scrittura responsoriale (voce 1 cui rispondono le voci 2-8): si veda l'entrata del coro in successione 1-8 a p. 2, o la conclusione di Q nella sezione 6 relativa all'usura, in cui i versi di Eliot «with usura» sono intonati dalle voci parlate in un vero e proprio fugato (p. 28, esempio 4). Si può avere però anche una risonanza selettiva: nella sezione 9 (W), quella che mette in atto il climax più imponente dell'opera, l'attore 1 del coro intona il testo mentre gli altri attori ne riprendono e riecheggiano solo alcune parole.

L'idea originaria, espressa da Berio nella lettera del 6 dicembre 1964, di ripetere i segmenti del testo sottoponendoli a permutazione in modo da realizzare una sorta di sestina moderna («ti ricorderai che puntavamo a qualcosa di simile alla sestina: ti proporrei quindi solo 6 versi ma con almeno quattro versioni diverse liberamente anagrammate»)³⁸ si realizza nella prima sezione dell'opera nella parte affidata al coro che intona il testo tratto da Isidoro (p. 2). Il procedimento appare con chiarezza nella partitura B pubblicata nel 1965 e poi sostituita dalla versione del 1976, di più facile fruizione, ma in cui il procedimento usato appare meno evidente: nella prima versione compaiono quattro riquadri, ciascuno con una modalità performativa differenziata (con o senza intonazione parziale) e ciascuno associato a una serie di frammenti del testo contraddistinti da lettere (da *a* a *f* il primo, da *a* ad *h* il secondo, da *a* a *e* il terzo, da *a* ad *h* il quarto). Le parti degli otto attori, che entrano in successione dalla 1 alla 8, sono dunque formate da numeri romani da I a IV (le modalità performative) seguiti dalle lettere minuscole che indicano invece le porzioni di testo da intonare, in modo tale da avere una continua permutazione dei quattro modi di esecuzione e dei vari segmenti testuali (vedi esempio 5).

Se il testo è suddiviso in segmenti variamente ripetuti («un lungo verme solitario composto da tanti metàmeri e capace di estendersi o ridursi a volontà» lo aveva

³⁸ Vedi *supra* nota 19.

definito Sanguineti riferendosi a *Esposizione*),³⁹ Berio adotta lo stesso procedimento usato per il coro parlato anche per le altre parti vocali e strumentali, soprattutto in corrispondenza dei cataloghi di Isidoro e di Sanguineti, organizzando la scrittura musicale in *pattern*, moduli sempre ripetuti di lunghezza eguale (si vedano le pp. 19–20) o diseguale (pp. 2–3), generando nel secondo caso una continua variabilità nella dimensione verticale.

Per concludere, se *Laborintus II* è un'opera dagli sviluppi labirintici e dalle molteplici possibilità di significazione, «collage de citations», mosaico, *pastiche*, essa è anche – nell'ampio uso dell'improvvisazione, nella libertà di scelta data a interpreti, regista e direttore di modificare, allungare, accorciare o addirittura eliminare alcune parti – soprattutto “opera aperta”, secondo la definizione di Umberto Eco (1962),⁴⁰ riuscendo comunque a rimanere perfettamente coerente grazie alla grande sintonia progettuale e drammaturgica tra i suoi autori e alle corrispondenze strutturali fra testo e musica.

39 EDOARDO SANGUINETI, Note a *Esposizione*, dattiloscritto conservato presso la FPS, FLB, trascritto in appendice a A. I. DE BENEDICTIS, *From “Esposizione” to “Laborintus II”: Transitions and Mutations of «a Desire for Theatre»*, cit., p. 233.

40 UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Dante nel labirinto: parole e musica in *Laborintus II* di Berio e Sanguineti

2

I

14" Taglio + cambio ritmo
310 dell'inizio (partitura A)
Verso per radice
5" dell'inizio

① I a b c d | I a b c d | I a b c d e | I c d e f | I a b c d | I a b c d

② I d e f a | I a b c d | I a b c d | I a b c d | I d e f

③ I a b c d | I a b c d | I c d e f | I g h a | I b c d

④ I c d e f | I c d e f | I d e f g h a | I b c d

⑤ I c d e f | I a b c d e | I a b c d e

⑥ I a b c d | I b c d | I a b c d e f g h a | I b c d

⑦ I e f g h a | I a b c d | I a b c d e f g h a | I b c d

⑧ I a b c | I a b c d | I a b c d e f g h a | I b c d

18" 19" 21" 25"

† Si rimpiazza sistematicamente un o più A da S o viceversa nella voce.
* * * Parole sono simultaneamente in due lingue a velocità ridotta.

II

(1-20) 5"

① - et Je bus et Sa-Bem ro ca-to est Hie ru sa Lem (ii) [e]
 ② - So-by na nun-cu-pa to est Ae lu vo ci-to ta est (i) [e]
 ③ - Si-on the-cu-ge-tu Hie ru sa Lem pa-ri H'ra (ii) [a]
 ④ - a ci-vi-ta-te E-mahin Maia a Babylo ne ur-be (e) [e]
 ⑤ - Ae lu vo ci-to ta est Si-on the cu lu tu (ii) [e]
 ⑥ - Hie ru sa Lem pa-ci-fi-ra a Babylo-ne ur-be (e) [e]

III

(1-7) 7"

① - Aelia vocitata est (e) [e]
 ② - Aeliazitā Ennel in Noid (i) [i]
 ③ - A Babylo urbe ab urbe Seleuce (e) [e]
 ④ - Ab urbe Seleim in Syria (i) [i]
 ⑤ - Aelia est Hierusaem (e) [e]

IV

3"

① A (d) [i] ci-vi-ta-te
 ② Hie (a) [e] ru-sa Lem
 ③ So (e) [a] lu-na nun-cu-pa-to
 ④ Ae (ii) [e] Ba-by-lo-ne
 ⑤ A (i) [a] Bo-by-lo-ne
 ⑥ In (i) [a] Sy-ri-a
 ⑦ Ab (e) [e] ur-be Sa-Lem
 ⑧ In (a) [i] Ma-ris

Es. 5: L. Berio, *Laborintus II* (1965), © 1965, Universal Edition A. G., Wien, partitura B, p. 2.

«Or incomincian le dolenti note».

Paolo e Francesca in musica: le fonti

L'episodio di Paolo e Francesca – al centro del canto V dell'*Inferno* – rappresenta un punto di confronto obbligato per chi si accosti oggi alla *Commedia* dantesca. Tanto saldamente appare radicato nell'immaginario collettivo, tanto stretti i suoi legami con la cultura occidentale – alta e bassa, popolare o meno – da figurare a buon diritto (per ricorrere a un'espressione musicale) tra i grandi temi che la percorrono e, sotto diverse forme ed espressioni, la attraversano: un tema fatto oggetto di interpretazioni e reinterpretazioni, elaborazioni e rielaborazioni in grande quantità, tanto vasta da risultare all'apparenza incalcolabile.

Metodi e strumenti di lavoro

All'apparenza. Oggetto della ricerca presentata in queste pagine è, per l'appunto, il censimento delle composizioni musicali incentrate – o comunque riferibili, in maggiore o minor misura – alla vicenda degli sfortunati amanti riminesi. Una prima fase di lavoro è consistita nel reperimento dei dati, raccolti attraverso l'interrogazione dei motori e meta-motori di ricerca relativi ai cataloghi, archivi e repertori bibliografici disponibili in Rete.¹ Per garantire la maggior completezza possibile, tale interrogazione è stata effettuata per mezzo di più ricerche successive, condotte per stringhe molto semplici (singoli termini quali «dante», «paolo», «francesca», «rimini» e relative varianti con meta-caratteri). I risultati così ottenuti sono stati successivamente sottoposti a confronto incrociato, naturalmente coinvolgendo anche i (pochi, per la verità) studi di carattere analogo precedentemente pubblicati.² Ulteriori

-
1. Tra tali strumenti, merita senz'altro una menzione a parte il prezioso catalogo virtuale realizzato dal Karlsruher Institut für Technologie, che permette di interrogare simultaneamente un ricchissimo complesso di motori e meta-motori di ricerca legati a istituti di studio e ricerca internazionali (76 alla data dell'ultimo accesso: 8 settembre 2018).
 2. Tra questi, si segnala in particolare il catalogo di composizioni d'ispirazione dantesca raccolto in *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, London-New York, Routledge, pp. 905-911.

ricerche mirate hanno quindi permesso di precisare i dettagli e chiarire le ambiguità dei singoli casi incerti.

Risultati e sviluppi della ricerca

Il quadro che risulta da tale ricerca si presenta, se non esaustivo – in quanto soggetto ai limiti degli strumenti di lavoro descritti sopra: l'indicizzazione del patrimonio archivistico e bibliotecario rappresenta allo stato attuale un processo tutt'altro che compiuto – ampio e dettagliato.

Soprattutto, avvalendosi delle possibilità di costante affinamento, di cooperazione e condivisione offerte da tecnologie informatiche e – quel che più conta – approcci sempre più inclini a principî di libero accesso alla conoscenza, si propone come ulteriore strumento di studio e punto di partenza per ulteriori sviluppi: tutto il materiale è disponibile in Rete sotto forma di tabella raggiungibile (e liberamente scaricabile), oltre che attraverso il collegamento integrato, tramite l'indirizzo abbreviato <https://goo.gl/ELwahf> e il codice grafico riportato di seguito.



Per motivi di sicurezza, l'intervento sui dati in essa contenuti è riservato agli amministratori; qualunque visitatore ha però la possibilità di proporre modifiche, correzioni e integrazioni per mezzo di commenti diretti.

Naturalmente, la tabella disponibile in Rete prevede la possibilità di modificare a piacere l'ordinamento di righe e colonne. La versione pubblicata di seguito presenta i dati, per quanto possibile, in ordine cronologico; i casi dubbi sono collocati in corrispondenza del periodo più plausibile. La tabella include anche, riportati in rosso, i dati relativi a due composizioni ispirate alla *Commedia*, ma che non è stato possibile

appurare se effettivamente legate all'episodio di Paolo e Francesca: i cicli di liriche *Inferno* di Jan Klusák del 1963, e i cinque *Frammenti dalla Divina commedia* («Pět fragmentů z Božské komedie») di Rob du Bois del 1974. La scelta di includere comunque tali lavori risponde da un lato all'intento di presentare un panorama della materia trattata quanto più possibile completo; e soprattutto, dall'altro, alla speranza di offrire uno stimolo alla collaborazione dei lettori.

Considerazioni essenziali sui dati raccolti

Allo stato attuale, l'osservazione dei risultati della ricerca permette di ricostruire con buona approssimazione le fortune musicali dell'episodio di Paolo e Francesca, rilevandone tendenze ed eccentricità.

La più antica tra le fonti registrate è databile tra gli ultimi anni del diciassettesimo e il primo ventennio del diciottesimo secolo: si tratta del *Canto dantesco di Francesca da Rimini*, cantata per voce e basso continuo di Francesco Durante su testo ricavato dalla *Commedia* (documentata da un unico testimone manoscritto in custodia presso la biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze). Si tratta però di un caso isolato: le successive composizioni dedicate alla vicenda di Paolo e Francesca risalgono infatti al principio dell'Ottocento. Riaccesso e progressivamente animato sotto l'influsso della temperie romantica, l'interesse per il canto V attecchisce in particolare sui palcoscenici dei teatri d'opera. Vi giunge sotto i nobili auspici di Gioachino Rossini, nelle forme della citazione dei versi danteschi di *Otello*, su libretto di Francesco Berio di Salsa, nel 1816. Di particolare fortuna gode il libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani: alla prima intonazione di Feliciano Strepponi, del 1823, fanno seguito numerose altre versioni, più o meno pesantemente rielaborate, i cui esempi estremi sono costituiti dalle intonazioni di Giovanni Franchini – in traduzione spagnola: *Francisca de Rimini* –, del 1857, e di Andrea Zesceovich, del 1866. Di pari passo, si sviluppa una fiorente produzione di liriche per canto e pianoforte. Il testo è senza eccezioni ricavato da Dante; tra gli autori delle intonazioni spiccano i nomi di Gaetano Donizetti (*Amor, ch'a nullo amato e O anime affannate*, entrambe del 1843), Hector Berlioz (col testo adattato in *Nessun maggior piacere*, 1847), ancora Rossini (*Farò come colui che piange e dice*, del 1856; anche nella versione orchestrale di Marcello Pepe); ma l'elenco è foltissimo. A quest'epoca risalgono inoltre le prime incarnazioni in

ambito coreutico, seppure, per il momento, con una presenza decisamente più defilata. Tre attestazioni in tutto, tutte sotto il titolo di *Francesca da Rimini*: due con musica di Vincenzo Schira, per le coreografie di Giovanni Galzerani e Giulio Viganò nel 1825, di Giacomo Serafini nel 1831; una con musica di Ferdinando Gualtieri e coreografia di Antonio Coppini, del 1856.

La seconda metà del secolo registra i primi sconfinamenti nell'ambito della musica strumentale. I primi esempi si possono ravvisare nell'ouverture di Hermann Franke per la tragedia *Francesca von Rimini* di Paul Heyse, del 1870, e soprattutto nella fantasia di Čajkovskij del 1876; mentre all'anno successivo risale la più salottiera *Elegia per F. [e] P.*, per pianoforte, di Domenico Silveri. La produzione strumentale raggiunge la massima espansione più avanti, tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi due del Novecento: risalgono a questi anni le composizioni sinfoniche d'ispirazione dantesca di Antonio Bazzini (*Francesca da Rimini*, poema sinfonico, 1890), Arthur Foote (*Francesca da Rimini*, prologo sinfonico, 1892), Pierre Maurice (*Francesca da Rimini da Dante*, poema sinfonico, 1899), Enrique Granados (*Dante*, poema sinfonico, 1909), Paul August von Klenau (*Inferno Fantasie*, 1910; *Dante-Symphonie*, 1913).

Al principio del Novecento, un nuovo modello di riferimento s'impone nella tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, rappresentata nel 1901 (con musiche di scena di Antonio Scontrino) e pubblicata l'anno successivo. Rielaborato in forma di libretto da Tito Ricordi, il dramma del futuro Vate è intonato da Riccardo Zandonai nel 1914; mentre nel 1916, addomesticato a uso dei salotti borghesi, offre inoltre il testo letterario per la lirica di Caterina Moratti *Paolo dammi pace!* per canto e pianoforte. Allo stesso periodo risalgono i primi esempi d'impiego della Fantasia di Čajkovskij in ambito coreutico: la coreografia realizzata da Michel Fokine nel 1915 inaugura una nutrita schiera di balletti.

Gli anni più recenti appaiono caratterizzati dal ritorno degli amanti riminesi sulle scene operistiche, apparentemente abbandonate dopo *Paolo and Francesca* di Dorothy James del 1932, dall'omonimo dramma di Stephen Phillips del 1899 (già posto in musica da Eduard Francevič Napravnik nel 1902 e da Claude Merisse Haydon nel 1920). Nel 1989 Alfredo Aracil intona *Francesca o El infierno de los enamorados* su libretto di Luis Martínez de Merlo. Patrick Soluri, compositore particolarmente aduso alle tematiche dantesche, si accosta a quella in questione in due diverse

occasioni: *Inferno*, su libretto di Allison Ryan, e *The Inferno of Dante: Canto V*, su libretto di John Ciardi, rispettivamente del 1999 e del 2002. Al 2004 risale *Inferno* di Johannes Kalitke, su libretto proprio basato su Peter Weiss; e al 2007 l'ingresso di Dante nel mondo del musical con *La Divina Commedia* di Marco Frisina, su libretto di Gianmario Pagano.

«Or incomincian le dolenti note»

ANNO	AUTORE TESTO	COMPOSITORE	COREOGRAFO	TITOLO	GENERE	ORGANICO	VERSICITATI	PRIMA ESECUZIONE	EDIZIONE	TIPO DOCUMENTO	PARTE	BIBLIOTECA	SEGNALE	RISM	ANNOTAZIONI
1807	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Francesco Rossini (1792-1868)		Canto d'incendio di Francesco da Rimini	Lirica	V. Coro, orch.	12-132	Napoli Teatro del Fondo, 04/12/1816	Michael Collins, Petrali, Fondazione Rossini, 1994	Partitura autografa	I-Pe	R.0550	R.0550	Temperto 003-004	
1820	Dante Alighieri (Durante di Alighiero Luigi Costantini)	Luigi Caccini (1782-1847)		Conte di Francesco da Rimini nel Canto V di Dante	Lirica	V. pf.	30-142		Roma, s.c.d.	Partitura a stampa	I-FC	MilanoBnc.FI.8.1			In alcuni testi delle Dime Comedie di Dante Alighieri sono presenti i musicisti G. S. Laudi, Principe Alessandro di D'Arceviolo, nota Cantosa de' Schulze? & S. d. dal Maestro Luigi Costantini
1823	Felice Romani (1768-1866)	Feliciano Strapponi (1793-1832)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Venezia, Teatro Eretenio, estate 1823		Partitura autografa	I-MC	NAD009.13.6.14-8			
1823	Felice Romani (1768-1866)	Luigi Carlini (1802-1854)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Napoli, Real Teatro "San Carlo", 20/03/1825		Partitura autografa	I-MC	NAD009.13.6.14-8			
1825		Vincenzo Schirra (1802-1857)	Giovanni Calzavara (1786-97-1853), Carlo Viganò (1807-1867)	Francesca da Rimini	Ballo eroico in cinque atti	orch.		Milano, Teatro della Caroniana, autunno 1825		Spartito a stampa	I-MC	A.1.371.38			
1828	Felice Romani (1768-1866)	Saverio Mercadante (1791-1870)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	NAD009.13.6.14-8			
1828	Paolo Palla (1772-1841)	Pietro Generali (1773-1822)		Francesca da Rimini	Dramma per musica in due atti	V. Coro, orch.		Venezia, Gran Teatro -La Fenice-, 26/12/1828		Partitura e parti manoscritte	I-MC	F. P. 1. 815			
1829	Felice Romani (1768-1866)	Massimiliano Quelli (1779-1889)		Francesca da Rimini	Malibramma in due atti	V. Coro, orch.		Bracciano, Teatro del Giglio, 03/02/1829		Partitura autografa	I-MC	NAD009.13.6.14-8			
1831	Felice Romani (1768-1866)	Giuseppe Staffa (1807-1870)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Napoli, Real Teatro "San Carlo", 12/03/1831		Partitura autografa	I-MC	NAD009.17.8.14			
1831		Vincenzo Schirra (1802-1857)	Giacomo Sarafini (17-7)	Francesca da Rimini	Atto eroico in cinque atti	V. Coro, orch.		Torino, Teatro Carignano, marzo 1831		Partitura autografa	I-MC	Mus.ms.2110			
1832	Felice Romani (1768-1866)	Giuseppe Mazza (1806-1881)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	NAD009.17.8.14			
1832	Felice Romani (1768-1866)	Luigi Carlini (1802-1854)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Livorno, Imperial Regio Teatro degli Avvalorati, 20/7/1832		Partitura autografa	I-MC	Mus.ms.2110			
1834		Orvieto Agni (Idelfide Agnelli)	Orvieto Agnelli (1800-1868)	Francesca da Rimini	[Opera]	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-Pec	ms. 3098			
1836	Felice Romani (1768-1866)	Francesco Morlacchi (1804-1881)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Incompiuta		Partitura autografa	I-MC	NAD009.17.8.14			
1837	Felice Romani (1768-1866)	Emmanuele Boglietti (1809-1883)		Francesca da Rimini	Malibramma	V. Coro, orch.		Genova, Teatro "Carlo Felice", 28/01/1837		Partitura autografa	I-MC	A. 1. 200. 7			
1840	Paolo Palla (1772-1841)	Eugen Nordf (Johann Baptist Arnold, 1812ca-1862ca)		Francesca da Rimini	Dramma per musica [in tre atti]	V. Coro, orch.		Litva, Neue Sdinische Theater, 12/07/1840		Partitura autografa	I-MC	RICORDO MUSICA 264.9.6			
1840		Gioacchino Magliani (1814-1888)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	Rezi Teatro 1971			
1841	Felice Romani (1768-1866)	Più Belli (1824-1891), Giuseppe Deviani (1812-1871), Giovanni Battista Novati (1806-1877)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Napoli, Real Conservatorio di Musica, primavera 1841		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1842	Felice Romani (1768-1866)	Francisco Caristi (1807-1834)		Francesca da Rimini	Tragedia lirica in tre atti	V. Coro, orch.		Venezia, Teatro Eretenio, estate 1842		Spartito a stampa	I-MC	Rezi Teatro 1971			
1843	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Cesario Donzetti (1797-1848)		Amor, c'ha nullo amaro	Lirica	V. pf.	103-105			Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1843	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Cesario Donzetti (1797-1848)		Amor, c'ha nullo amaro	Lirica	V. pf.	80-142			Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1844	Felice Romani (1768-1866)	Antonio Braccani (1810-1864)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.		Venezia, 1844		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1844	Giordano Meiselman (1803-1862)	Enrico Molteni (17-7)		Francesca da Rimini	[Opera]	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1844	Felice Romani (1768-1866)	Salvatore Passafiume (1817-1874)		Francesca da Rimini	Dramma per musica	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1846	Felice Romani (1768-1866)	Vincenzo Santarelli (1816-1904)		Francesca da Rimini	[Opera]	V. Coro, orch.		Calata, Teatro Comunale, 1846		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1847	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Victor Berlioz (1809-1869)		Nessun maggior piacere	H 114	Lirica	121-123			Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1850	Felice Romani (1768-1866)	Casimiro Gide (1804-1868)		Francesca da Rimini	[Opera]	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1851	Felice Romani (1768-1866)	Giuseppe Tamburini (1801-7)		La Francesca da Rimini	Dramma tragico (in tre atti)	V. Coro, orch.		Roma, Teatr. delle Signor. Capandini, 1851		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1851	Francesco Carlini (17-7)	Pietro Agazzi (17-7)		Francesca da Rimini	Malibramma tragico in un atto	V. Coro, orch.		Castellgongort, Teatro Sociale, 11/1855		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1855	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Gioacchino Rossini (1792-1868)		Fari come colui che piange e dice	Recitativo minuto	V. pf.	127-128			Partitura autografa	I-MC	R.0550	R.0550	Temperto 003-004	
1856	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Gioacchino Rossini (1792-1868)		Fari come colui che piange e dice	Recitativo minuto	V. orch.	127-128			Partitura autografa	I-MC	R.0550	R.0550	Temperto 003-004	
1856	Ferdinando Gualtieri (7-7)	Antonio Coppola (1804-1883)		Francesca da Rimini	Atto eroico in cinque atti	V. Coro, orch.		Roma, Teatr. Apollo, 12/1856		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1856	Pietro Noddi (17-7)			Francesca da Rimini	Atto eroico in cinque atti	V. Coro, orch.		Bologna, Gran Teatro Comunale, primavera 1856		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1857	Felice Romani (1768-1866)	Giovanni Franchini (7-7)		Francesca da Rimini	Malibramma in 3 atti	V. Coro, orch.		Livorno, Teatro de Sio Carlo, 07/01/1857		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1860		Paolo Fodale (1818-1893)		Dodici scene / drammatiche / tratta dalla Divina Commedia	Orchestra	V. Coro, pf.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1866	Anonimo	Marius Bouffard (1842-1891)		Francesca da Rimini	Opere in un atto	V. Coro, orch.		Paris, Théâtre de l'École Lyrique, 07/04/1866		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1866	Felice Romani (1768-1866)	Andrea Zenobici (1843-1929)		Francesca da Rimini	[Opera]	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1870		François Castelar de la Riva y Malo (1848-1910)		Francesca da Rimini	Opera	V. Coro, orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1870	Paul Heise (1808-1914)	Hermann Franke (1834-1919)		Francesca da Rimini	Operette	orch.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1870		Cesare Favetti (17-7)		Francesca da Rimini	Opere ballate in quattro atti	V. orch.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1870	Matteo Beneroni (1868-1885)	Giuseppe Marconi (1832-1903)		Francesca da Rimini	[Opera in tre atti]	V. Coro, orch.		Napoli, Teatro Comunale, 26/02/1870		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1871	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Francesco Flores d'Arca (1830-1870)		Francesca da Rimini	Romanza	V. pf.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1871	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Claudio Cenci (1836-1838)		Amor	Frammento dall' V. Canto della Divina Commedia di Dante Alighieri / melodia per clavicembalo	V. pf.				Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1871	Federico Mazzanti (1819-1891)	Francesco Gualtieri (7-7)		Francesca da Rimini	Prologo tragico-comico in musica in 3 atti	V. Coro, orch.		Napoli, Teatro "La Fenice", 27/01/1871		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1875		Konrad Ferdinand Hoyerer (1833-1844)		Francesca da Rimini	Operetta	V. Coro, orch.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1876		Nikolaj Čajkovskij (1840-1893)		Francesca da Rimini	op. 32	Fantasia	orch.	Moskva, Russkoe Muzykal'noe Obščestvo, 09/03/1877		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1877	Hermann Goetz (1840-1913), Joseph Hermann Goetz (1840-1870)	Viktor Widmann (1841-1916)		Francesca da Rimini	Oper in 3 Akten	V. Coro, orch.		Mannheim, Nationaltheater, 16/09/1877		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1885	Raffaello Suckler (7-7)	Carlo Craxian-Walter (1851-1927)		Francesca da Rimini	Fantasia lirica	2, 5, 7, Coro, pf.				Partitura manoscritta	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1890		Antonio Bazzini (1818-1897)		Francesca da Rimini	op. 27	Poème Symphonique	orch.			Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1892	Luigi Dall'Oglio (1825-1900)	Paul Celen (1865-1942)		Francesca da Rimini	Oratorio profano per soli, coro e V. Coro, orch.			Bressanone, Conserv. Popolare de Bressan, an. 1892		Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1892		Arthur Foote (1832-1912)		Francesca da Rimini	op. 24	Symphonischer Holz	orch.			Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1894	Martin Grelz (1890-1911)	Alfred Wenzel (1856-1942)		Francesca da Rimini	(Musica di scena)	orch.		Wien, 1894		Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1899		Nere Maurice (1846-1936)		Francesca da Rimini	op. 6	(Poema sinfonico)	orch.			Partitura autografa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1899	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Sanzone (17-7)		Francesca da Rimini	Balotta in chiave di Sol con V. Coro, pf.					Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1899	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Antonio Rendana (7-7)		Francesca da Rimini	Lirica	2, V. orch.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1899	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Domènico Silvestri (1890-1900)		Racconto di Francesca da Rimini	Lirica	May, 6E, pf.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			
1899	Dante Alighieri (Durante di Alighiero)	Vincenzo Battista (1823-1873)		Canto 5. dell'Inferno nella Divina Commedia	Lirica	S. pf.				Partitura a stampa	I-MC	MUS.MI.JE.55			

DANIELA MACCHIONE

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...».

Il *Recitativo ritmato* di Rossini sull'episodio di Francesca da Rimini¹

Non era la prima volta che Rossini si cimentava sulle terzine di Dante quando contribuì con una composizione per voce e pianoforte sulle parole di Francesca da Rimini (*Inf.* V, vv. 127-138) al terzo e ultimo volume, l'«Album», dell'*Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale*² del dantista inglese Lord George John Warren Vernon. Già nel terzo atto di *Otello* (Napoli, 4 dicembre 1816) Rossini si era rivolto alle parole di Francesca, quando Emilia e Desdemona (quest'ultima come l'eroina dantesca non ha riposo mentre imperversa una tempesta, insieme reale e figurata) sono distratte dal canto lontano di un gondoliere sui versi «Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria» (*Inf.* V, vv. 121-123).³ Sulla base di quanto Rossini narrò a Felix Moscheles (figlio di Ignaz Moscheles e pianista anch'egli) nel 1860, pare che la soluzione drammaturgica fosse stata suggerita dal librettista dell'opera, Francesco Berio di Salsa, ma che la scelta dei versi danteschi fosse stata di Rossini:

-
1. Desidero ringraziare innanzitutto i committenti di questo breve saggio, Maria Teresa Arfini e Alberto Rizzuti, e soprattutto il compianto Philip Gossett, mancato a poco più di un anno dalla pubblicazione del presente saggio, che per primo mi ha fatto conoscere e ha cantato per me il *Recitativo ritmato* di Rossini. Fondamentale è stato il contributo di Reto Müller che mi ha fornito le riproduzioni della corrispondenza Vernon-Rossini, in parte ancora inedita. Un grato pensiero va infine ad Achille Tartaro e al profumo del suo sigaro, ancora pungente alle narici.
 2. GEORGE VERNON, *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren, Lord Vernon*, 3 voll., London, Boone [stampato privatamente a Firenze], 1858-1865.
 3. Si veda la *Prefazione*, in *Otello ossia il Moro di Venezia*, a cura di Michael Collins, «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», Sezione I/19, 2 voll., Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, I, p. xxi. Per una più ampia contestualizzazione si rimanda anche a PIERLUIGI PETROBELLI, *On Dante and Italian Music: Three Moments*, «Cambridge Opera Journal», II, 3 (novembre 1990), pp. 219-249: 229-231.

Dans mon temps, je me suis beaucoup occupé de notre littérature italienne. C'est à Dante que je dois beaucoup; j'ai plus appris de musique en lisant Dante que dans toutes mes leçons de musique. Aussi j'ai absolument voulu introduire des vers de Dante dans mon Othello – vous savez les vers du gondolier. Mon poète a eu beau me dire, que les gondoliers ne chantaient jamais le Dante, tout au plus le Tasse. Je lui ai répondu, je sais cela mieux que toi, car j'ai habité Venise et tu ne l'as pas habité – il me faut de Dante.⁴

Non si sa molto di più sugli interessi danteschi del giovane Rossini, che pare aver iniziato a citare Dante nella sua corrispondenza soltanto a partire dagli anni Cinquanta: per definire l'Italia il «bel paese Là dove il sì suona»⁵ (*Inf.* XXXIII, v. 80); quando chiede all'amico Filippo Santocanale «non sesto tra cotanto senno»⁶ (*Inf.* IV, v. 102) cosa pensa di Garibaldi; o per chiamare Raffaello come Dante fece con Virgilio, colui dal quale aveva appreso «Lo bello stile che m'ha fatto onore»⁷ (*Inf.* I, v. 87). Ma la prima lettera, tra quelle attualmente conosciute, in cui il compositore parla di Dante e della *Commedia* è quella inviata al suo amministratore a Bologna, Angelo Mignani, da Montecatini il 29 giugno 1851:

I codici di cui fu rimessa la Nota, per quanto intendo, sono di un interesse ben limitato in Letteratura, se non fosse il Codice sotto il N.° I Mi è noto che la casa Antaldini ne possedeva due, e che il II antaldino citato nelle Edizioni era di un pregio molto superiore all'altro. Qualche anno fa Lord Vernon fece interpellare la Famiglia se di questo Codice avesse effettuare la vendita: e fu risposto che si voleva venderli tutte

4. EMIL SMIDAK, *Isaak-Ignaz Moscheles: the Life of the Composer and his Encounters with Beethoven, Liszt, Chopin, and Mendelssohn*, Aldershot, Scolar Press, 1989, p. 195.

5. Si veda la lettera di Rossini, di raccomandazione per l'attrice francese Marie Moreau-Sainti, a Luigi Ronzi, impresario del Teatro della Pergola di Firenze, da Parigi il 26 giugno 1858, e quella inviata direttamente all'attrice a Firenze, il 24 novembre 1858, in PAOLO FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 178, 179.

6. Lettera di Rossini a Filippo Santocanale, 3 agosto 1862, in GIUSEPPE MAZZATINTI — FANNY MANIS — GIOVANNI MANIS, *Lettere di G. Rossini*, Firenze, G. Barbèra, 1902, pp. 250-251, lettera n. 256.

7. Lettera di Rossini allo scultore Vincenzo Pericoli, 10 febbraio 1864, in «Le Ménestrel», XXXI, 15 (13 marzo 1864), p. 117.

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»

due insieme. Ora come stà che qui si riscontra uno solo di codesti Codici? è egli il I.^o o il II?⁸ comunque siasi, al mio ritorno da Montecatini vedrò di spendere l'opera mia per compiacere la Sig.^{ra} Principessa della quale mi faccio ognora Schiavo.⁹

Dante non è citato, ma chiaramente qui si parla di due dei quattro codici della *Commedia* posseduti dal marchese Antaldo Antaldi di Pesaro. È apprezzabile, oltre che l'interesse, la competenza bibliografica di Rossini, che pare conoscere i codici di cui parla, il loro valore e le edizioni in cui sono citati.¹⁰ Probabilmente il compositore, come in altre occasioni, stava fungendo da intermediario nella vendita di un codice della *Commedia* ancora in possesso della principessa Lucrezia Hercolani, vedova del marchese Antaldi ch'egli aveva conosciuto personalmente.¹¹ Il 28 marzo 1859, i due codici conosciuti come Antaldino I e Antaldino II, oggi al British Museum, furono messi in vendita dalla casa d'aste Sotheby's & Wilkinson a Londra, dove, narra il catalogo di vendita, pare fossero giunti portati da un gentleman inglese (Lord Vernon?) che aveva acquistato l'Antaldino I a Bologna.¹²

Non stupisce che le citazioni dantesche di Rossini inizino negli anni del suo soggiorno fiorentino. Che siano tutte attinte dall'*Inferno* può essere indice di una predilezione personale e il riflesso di una preferenza del tempo, particolarmente nella

8. Una descrizione del codice detto Antaldino I della *Divina Commedia* acquistato a Urbino nel 1809 dal marchese Antaldi di Pesaro (mentre si trovava ancora in possesso della vedova Antaldi, la principessa Lucrezia Hercolani) è fornita in PAUL COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, 2 voll., Prato, Aldina, 1846, II, pp. 214-216. Batines fa cenno ad almeno altri due codici posseduti da Antaldi. L'Antaldino I e l'Antaldino II, acquistato a Bologna nel 1814, furono messi in vendita dagli eredi Antaldi e oggi si trovano presso la British Library, fondo del British Museum (rispettivamente "Additional 22780" e "Additional 22771").

9. P. FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, cit., p. 130.

10. Si può anche ipotizzare che il libro che Rossini promise di far vedere a casa sua al letterato Filippo Mordani il 20 aprile 1855, dopo aver avvistato una copia della *Commedia* tra i libri usati e la "carta vecchia" messi in vendita all'uscita di Palazzo Medici Riccardi di Firenze, fosse un'edizione del poema dantesco. FILIPPO MORDANI, *Della vita privata di Giovacchino Rossini*, Imola, Galeati, 1871, pp. 26-27.

11. Si vedano le lettere sparse in GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, 5 voll., Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-, I, *passim*.

12. *Catalogue of the Extraordinary Collection of Splendid Manuscripts, Chiefly upon Vellum, in Various Languages of Europe and the East, Formed by M. Guglielmo Libri [...]*, S. Leigh Sotheby & John Wilkinson, London, 28 marzo 1859, pp. 77-78, lotti 301 e 302.

società internazionale che il compositore frequentava a Firenze e dove si registra anche la presenza di Lord George Vernon.¹³

Dopo aver visitato da fanciullo l'Italia, il barone del Derbyshire Lord Vernon ne era rimasto così affascinato da volerci tornare e dedicarsi alla sua più grande passione, Dante Alighieri. Durante gli anni Quaranta a Firenze Vernon respirò l'entusiasmo di una vera e propria Dante-mania. Nel 1840, l'amico pittore Symour Kirkup, che, appassionato d'occultismo, affermava di parlare allo spirito di Dante, finanziò una serie di indagini al Bargello di Firenze per portare alla luce un ritratto di Dante, che Vasari aveva creduto di Giotto. Il giovane pittore inglese George Frederic Watts, a Firenze dalla fine del 1843 e per i tre anni successivi, disegnava ripetutamente il soggetto di Paolo e Francesca. William Vernon, il figlio di Lord George, nelle sue memorie racconta di un circolo di dantisti riunito attorno al padre;¹⁴ con il loro aiuto, a Firenze Vernon fece stampare, in numero limitato e per una circolazione privata, le sue edizioni dantesche: *Inferno. I Primi Sette Canti secondo il testo di B. Lombardi, con ordine e schiarimento per uso di forestieri* (1842); *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium* (1846), a cura dell'amico letterato e bibliotecario della biblioteca Riccardiana Vincenzo Nannucci; *Chiose sopra Dante* (1846); *Chiose alla Cantica dell'inferno di Dante Allighieri attribuite a Jacopo suo figlio, etc.* (1848), dedicato a Kirkup; *Comento alla Cantica di Dante Allighieri di Autore anonimo, etc.* (1848) dedicato a Vincenzo Nannucci e agli altri due amici dantisti, commentatori della *Commedia* a loro volta, Brunone Bianchi e Pietro Fraticelli. Uscirono invece a Londra, dopo il suo rientro in patria, *Le prime quattro Edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate* (1858) a cura dell'italoinglese Sir Anthony Panizzi, *Principal Librarian* del British Museum negli anni in cui vi arrivarono i due codici antaldini. Ma il monumento dantesco di Vernon, conosciuto come *Vernon Dante*, sono i tre volumi stampati privatamente a Firenze e pubblicati tra il 1858 e il 1865: *Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren, Lord Vernon*. Il primo volume è il commento dell'*Inferno* condotto sulla lezione dell'edizione padovana di Baldassarre Lombardi e i commenti di Gabriele Rossetti e le note di Lombardi, e di P. Pompeo Venturi, Antonio Cesari, Niccolò Giosafatte Biagioli, Paolo Costa, Niccolò

13. Rossini era vicino alla famiglia Poniatowski, ad esempio, presso la quale erano spesso ospiti il ministro inglese del Ganducato di Toscana, Lord Holland, e la moglie, punto di riferimento per gli artisti inglesi a Firenze.

14. WILLIAM WARREN VERNON, *Recollections of Seventy-Two Years*, London, Murray, 1917, p. 18.

Tommaseo, Romualdo Zotti, Fraticelli e altri non citati.¹⁵ Il secondo volume raccoglie invece «scritti, documenti ed opuscoli che illustrano la biografia e le cose del Poeta, la storia del suo secolo, e quella de' personaggi da lui nominati nella Cantica. Questi scritti, la massima parte de' quali ha, se non altro, il pregio della novità, appartengono a vari letterati italiani», e cioè gli amici l'archeologo e storico Mariano Armellini, i già citati Nannucci, Fraticelli e Bianchi, l'archivista e storico Giuseppe Canestrini, il letterato e storico Giunio Carbone, lo storico della letteratura Stefano Audin e il letterato Giuseppe Antinori, il genealogista Luigi Passerini e l'archivista, filologo e paleografo Francesco Bonaini. Infine, il terzo volume, l'«Album», pubblicato postumo nel 1865 a cura di Giacomo Filippo Lacaïta, contiene incisioni, ritratti, mappe e raffigurazioni di monumenti storici che illustrano la storia del Trecento, la biografia di Dante e alcuni particolari della *Commedia*. A tale fine, nel corso dei venticinque anni occorsi alla preparazione del volume, Vernon si era avvalso dell'aiuto degli esperti dagherrotipisti Gaetano Grossi e Iller¹⁶ e dei disegnatori e incisori Kirkup, Luigi Canina, Pietro Folo di Roma; Paolo Lasinio e Tito della Santa di Pisa; Girolamo Tubino di Genova, Edward Finden di Londra. Ma il contributo che Vernon considerava di gran pregio per il suo Album, tanto da menzionarlo esplicitamente nell'*Avvertimento* ai lettori della sua opera, era quello musicale, l'unico del volume, di Rossini:

E qui convien ch'io parli di cosa che io considero di grande onore per me e di gran pregio per il mio Album. L'autore del *Barbiere*, del *Mosè* e del *Guglielmo Tell*, Giovacchino Rossini, si piacque per cortesia di ornarlo di un raggio della sua immaginativa, traducendo in note musicali la parte più movente del racconto della *Francesca da Rimini*. Singolare concorso di due sommi artisti nel dar vita al medesimo pietoso avvenimento.¹⁷

E che averlo menzionato fosse un particolare riguardo lo ricorda anche Henry Clark Barlow nel suo studio dell'opera dantesca di Vernon:

-
15. G. VERNON, *Al lettore*, in *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren, Lord Vernon*, cit., I, pp. VII-XIV. Si legga anche l'*Avvertimento* di Giacomo Filippo Lacaïta, *ivi*, III (Album), pp. [V]-IX.
16. Anche in altre fonti dell'epoca, il dagherrotipista attivo a Firenze è citato semplicemente come «Iller».
17. GIACOMO FILIPPO LACAÏTA, *Avvertimento*, in G. VERNON, *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren, Lord Vernon*, cit., III (Album), pp. [V]-IX.

In his address to the reader Lord Vernon has spoken of this short composition of Rossini in terms so characteristic of himself that I cannot better conclude this brief notice of his great work than by repeating them here. – “E qui convien ch’io parli di cosa che io considero di grande onore [...]” Posterity will pronounce the honour to have been conferred on the composer by the privilege thus afforded him of associating his name in this noble monument to the genius of the divine Allighieri. ONORATE L’ALTISSIMO POETA!¹⁸

La corrispondenza Vernon-Rossini attualmente reperita non è particolarmente ricca, ma testimonia un’affettuosa amicizia.¹⁹ Nel novembre 1856, apparentemente al tempo della composizione del *Recitativo ritmato*, Vernon cercò per il tramite di Rossini notizie su Casella e la musica al tempo di Dante. Rossini pensò di rigirare, attraverso Salvatore Patella, segretario di Vernon a Parigi, la richiesta a Gaetano Gaspari, allora bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna.²⁰ Ai primi di dicembre Gaspari fu ringraziato da Vincenzo Nannucci (incaricato di fungere da intermediario in Italia) per le informazioni fornite.²¹

18. HENRY CLARK BARLOW, *On the Vernon Dante with Other Dissertations*, London, Williams and Norgate, 1870, p. 56.

19. La lettera più antica con un riferimento a Lord Vernon attualmente è quella del letterato Giunio Carboni a Rossini, del 1 gennaio 1851, in cui Carboni invia i suoi saluti a Vernon: «Se siete ognora in relazione con Milord Vernon, vogliate deporre a’ suoi piedi la profonda serie de’ miei ossequi», G. MAZZATINTI – F. MANIS – G. MANIS, *Lettere di G. Rossini*, cit., p. 188, lettera n. 183.

20. Lettera di Rossini da Parigi a Gaetano Gaspari a Bologna, 11 novembre 1856: «Maestro Gaspari. Milord Vernon desidera notizie Biografiche sul Maestro Casella di cui Parla Dante nel Canto 2.^o del Purgatorio: Se esistono nella Biblioteca del Liceo cose interessanti e relative al soggetto Sud.^{to} Compiacetevi farne parte a Milord. ve ne sarà oltremodo riconoscente il Vostro Servo G. Rossini». La lettera di Rossini era accompagnata da un’altra lettera a Gaetano Gaspari, scritta dal segretario di Vernon, Salvatore Patella, il 12 novembre 1856: «Signor Maestro Le invio una lettera del Cav.^{re} Rossini, e siccome Milord non sa ancora precisamente in quale paese d’Italia passerà l’Inverno, la prega di volere rispondere, circa il favore che da lei si richiede, all’indirizzo del Professore Vincenzo Nannucci sotto Bibliotecario alla Riccardiana a Firenze. Devotiss.^o ed obbligato S. Patella Secretario di Lord Vernon. Milord desidererebbe, nel caso che lei non trovasse nulla riguardante Casella, avere in ogni modo delle notizie sulla musica al tempo di Dante. SP». Entrambe le lettere si conservano presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. Lo scambio epistolare tra Rossini e Patella a Parigi e Gaspari e Nannucci in Italia, il primo a Bologna, l’altro a Firenze, potrebbe supportare l’ipotesi dell’invio dell’autografo del *Recitativo* non a Vernon, ma direttamente a Firenze per la stampa, proprio in quegli stessi giorni.

21. Lettera di Vincenzo Nannucci da Firenze a Gaetano Gaspari a Bologna, 2 dicembre 1856: «Ho ricevuto la sua pregiatiss.^{ma} Lettera, e mi son fatto un dovere di spedirla subito a Lord Vernon, affinché legga egli stesso tutto ciò che VS. m’ha scritto intorno alla musica, della quale egli desiderava aver notizia. Tanto per sua regola, e mi creda con tutta stima e rispetto Suo dev.^{mo} obbl.^{mo} Servitore Vincenzo Nannucci». Anche questa lettera si conserva presso il Museo Internazionale e Biblioteca

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»

Risalgono al 1862 le lettere che illuminano le circostanze del contributo rossiniano all'“Album”. Pensando che il volume in cui la sua musica sarebbe dovuta esser stampata fosse stato pubblicato e che Vernon non gliel'avesse inviato, l'11 giugno Rossini scrisse ad Alessandro Castellani, orafo, antiquario, collezionista d'arte e patriota italiano, al tempo a Londra per un'esposizione:

Milord Vernon mi mandò uno squisito Prosciutto. Aprendo il Pacco mi lusingavo trovarvi la promessa celebre Edizione Dantesca, Hélas ne fui deluso, il pacco solo conteneva il sublime del maiale; Questa edizione di Dante Vernon è compita? e pubblicata? piaciavi colla vostra Meliflua Diplomazia presso Milord indagare se le poche note da me tracciate sul canto di Francesca da Rimini siano intruse nella Edizione sudd.^a, il non avere il buon Vernon tennuto [sic] presso di me alla sua reiterata promessa mi fa supporre ch'egli abbia dimenticata l'inserzione delle poche mie Battute nell'Opera sua, e che nella tema di avere così servito il mio mal conosciuto amor proprio mi privi del più importante!! Sufficit pel divino mio Dante e per il buon Milord a cui non ho scritto per mancanza del suo Indirizzo. (provedete)²²

Il 16 agosto seguente Rossini scrisse direttamente a Vernon una lettera oggi perduta, presumibilmente per ringraziare del prosciutto e chiedere del *Dante Vernon* (è così che Rossini chiamava l'opera di Vernon) e pronta fu la risposta dell'inglese il 4 settembre:

Grazie mio caro Maestro della sua affettuosa lettera dei 16 Agosto che mi è riuscita molto gradita. Un milione di grazie poi per la sua carta “di visita” che mi avrebbe rammentato fedelmente le sue care fattezze se non fosse la mancanza di quei graziosi baffetti che quando Lei ne torceva le punte era sicuro indizio di qualche motto spiritoso che stava per uscirle di bocca. Sono molto dispiacente di sentire che l'edizione de' quattro testi²³ per la quale Ella per troppa sua bontà si è compiaciuta accoppiare il mio povero nome a quello del sommo Poeta non Le sia giunta che dianzi quando che io l'aveva già ordinata per Lei da molto tempo. Si assicuri dunque che questo fù unicamente l'effetto d'uno sbaglio e non dimenticanza per parte mia. Io non mi sono scordato di Lei neppure un momento e non mène [sic] scorderò giammai, e si vi è persona al mondo che occupi un caldo posto dentro il mio cuore è certamente “Il Cigno di Pesaro” che meglio di qualunque altro mi ha fatto provare

della Musica di Bologna.

22. P. FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, cit., pp. 192-193.

23. Qui Vernon pare riferirsi al volume *Le prime quattro Edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate*, pubblicato a Londra nel 1858 a cura di Sir Anthony Panizzi. Ma Rossini, più plausibilmente, con quel «Dante Vernon» si riferiva all'edizione nel cui terzo volume avrebbe dovuto esser stampata la sua musica, che non vide la luce che postumo, nel 1865.

fin dalla prima gioventù le più dolci sensazioni. In quanto poi alla mia pigrizia nello scrivere, mi serve di scusa primieramente la mia poca salute e poi l'indice della mano dritta slogato, che qualche volta m'impedisce di tener la penna in mano. Ma più di tutto, l'esser diventato Accademico della Crusca mi fa tremare di aprir la bocca o di vergare una carta, ché non abbia a perdere la riputazione che mi sono scroccata. Prima di sedere su "quel beato scanno" dei barbassori toscani scriveva senza soggezione; ora, mi sento aggravato sotto il fondo della grande Toga Accademica. Spero fra non molto di rifarmi nella sua amabile compagnia e di condire quella farina secca e seccante del nostro Collegio con un tantino del suo sale attico. I miei ossequii alla sua Signora, e mi creda Suo affezionatissimo amico Vernon. P.S. A proposito, son contento che Ella abbia trovato di suo gusto quel campione della mia Biblioteca esculente da Lei tanto pregiata in Firenze avrà almeno il merito di non mancar di sale.²⁴

È legittimo immaginare dunque che Lord Vernon non abbia incontrato resistenze quando nel 1856 (e non sul finire degli anni Quaranta come comunemente si legge),²⁵ al tempo della lettera a Gaspari, chiese all'amico Rossini un contributo per il suo libro e ne ottenne il *Recitativo Ritmato (Farò come colui che piange e dice)* per voce e pianoforte sui versi 127-138 del canto V dell'*Inferno*, il canto di Paolo e Francesca. Nelle sue memorie per l'anno 1856, il figlio di Lord Vernon, William, così ricorda l'annuncio del dono rossiniano:

In a letter of December 15th, Lord Vernon says: "Rossini, the great composer, has presented me with a *Recitative Ritenente* [sic] of the six or seven last stanzas of the *Francesca da Rimini* to put into my book". It is now in the Album Volume (vol. iii) of the *Vernon Dante* (3 vols. folio), and I have also introduced it into my own *Readings on the Inferno* (Methuen, 1906) at the end of Canto V.²⁶

Stampato privatamente e dunque non pensato per una larga circolazione, il terzo volume del *Vernon Dante* era concepito alla stregua degli album di autografi o di facsimili, tanto di moda al tempo tra i collezionisti. Una pratica da *élite* nel contesto produttivo in cui si trovava a operare Rossini, che vi si concedeva come a una conven-

24. La lettera di Lord George Vernon a Rossini, da Sudbury Hall, Derbyshire, 4 settembre 1862, si conserva a Bruxelles, presso la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique.

25. Philip Gossett, e dietro di lui chi altri ha trattato l'argomento, lo ha datato all'incirca al 1848 nel *Catalogo delle opere*, in LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino, Einaudi, 1977², pp. 477-478, n. 26.

26. G. W. VERNON, *Recollections of Seventy-Two Years*, cit., p. 139.

zione sociale.²⁷ Come dimostra l'elenco dei dedicatari delle sue pagine autografe, diventato ancor più lungo negli anni del cosiddetto "silenzio", Rossini fu particolarmente generoso di autografi con gli amici più cari, patroni e nobiltà. Quanto alla scelta del soggetto, si può anche ipotizzare un legame più personale, geografico. Il facsimile dell'autografo di Rossini è posizionato subito dopo la Tavola XXV raffigurante Pesaro, sua città natale, in cui, come avverte il commento, era stato fino ad allora creduto fossero stati uccisi Paolo e Francesca.²⁸ Con numerazione fuori serie, Tavola A, il facsimile del *Recitativo ritmato* è presentato da Lacaita con queste parole:

Il celebre Maestro si degnò di aggiungere pregio all'Album, con questo bellissimo componimento, che esprime con malinconiche note il luogo della Divina Commedia, che spira maggiore affetto. Di questa degnazione Lord Vernon sentì tutto il pregio, e ne fu riconoscentissimo all'insigne Creatore de' capolavori, che continueranno a commuovere gli uomini, finché scintilla di civiltà rimanga nel mondo.²⁹

Si potrebbe in realtà intravedere anche un più intimo significato biografico. Negli anni successivi alla decisione di non scrivere più per il teatro, in cui Rossini attraversò anche momenti delicati per la sua salute psico-fisica,³⁰ egli scrisse decine e decine, quasi un'ossessione, di ariette sul testo metastasiano "Mi lagnerò tacendo", dal *Siroe, re di Persia*.³¹ «Farò come colui che piange e dice» (*Inf. V, v. 126*) è di fatto la

27. Tra gli esempi rossiniani, si può citare l'album misto di disegni e brevi composizioni autografe appartenuto alla baronessa Frances Sarah Kibble d'Est, passato poi alla collezione privata di Arthur Rubinstein prima di giungere assieme a quest'ultima al Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Muzeum Fryderyka Chopina di Varsavia; mentre, tra gli album con facsimili si ricorda l'*Album de Gaulois*, due volumi di inediti musicali raccolti da Eugène Tarbé e Armand Gouzien, pubblicati a Parigi nel 1869.

28. «In Pesaro, città dell'Umbria, fu sino ad ora creduto che venisse uccisa Francesca da Rimini, insieme al cognato Paolo, nell'anno 1288. Ma il dottore Luigi Tonini nella sua storia di Rimini ha con evidenza di documenti dimostrato che ciò avvenne in Rimini stessa nel 1285», G. W. VERNON, *Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni di G. G. Warren*, Lord Vernon, cit., III, p. 81.

29. *Ivi*, p. 83.

30. Pare che il male che lo affliggeva fosse l'argomento predominante negli incontri quotidiani con Filippo Mordani a Firenze, cfr. F. MORDANI, *Della vita privata di Gioacchino Rossini*, cit., *passim*.

31. I "Mi lagnerò tacendo" finora pubblicati in edizione critica si ritrovano nei seguenti volumi pubblicati dalla Fondazione Rossini di Pesaro nell'«Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini»: l'*Album français* e i *Morceaux réservés*, a cura di Rossana Dalmonte, Sezione VII, Vol. 2, Pesaro, 1989, e l'*Album italiano* e *Musique anodine*, a cura di Marvin Tartak, Sezione VII, Vol. 1, Pesaro, 1995. Un'altra raccolta è di prossima pubblicazione nel volume *Vocal Chamber Music*, a cura di Philip

chiave della scelta di Rossini in quegli anni di lagnarsi non tacendo affatto,³² ma è anche il sottotitolo, scritto tra parentesi, del *Recitativo ritmato*. Esso narra di come Francesca e Paolo si innamorarono (*Inf.* V, vv. 127-138).

Rossini infatti ha deciso di entrare direttamente *in res* nella narrazione di Francesca, coerentemente con la scelta del titolo formale di *Recitativo ritmato*:

Noi leggevamo un giorno per diletto
di Lancillotto, come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso:
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante:
galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

Il breve pezzo consta di 73 battute (*Andantino mosso*, 3/8) in si bemolle maggiore (anche se all'interno la tonalità è fluttuante, così riflettendo la tensione poetica),³³ senza ripetizioni strofico-musicali, su quattro terzine di endecasillabi (con gesto circolare, giusto la prima metà dell'ultima frase vocale, v. 135, è una variazione della prima metà della prima, v. 127 e le battute conclusive al pianoforte sono quelle dell'introduzione). Diversamente da arie e romanze, il recitativo ritmato è una forma di declamato musicale, privo di ripetizioni di parole o parole spezzate e scritto in stile prevalentemente sillabico. Accurato e spontaneo (*à la* Rossini) è il rispetto del verso dantesco: durano di più le penultime sillabe, toniche, degli endecasillabi, le pause

Gossett e Daniela Macchione, «Works of Gioachino Rossini» Kassel, Bärenreiter.

32. L'altra immensa figura dell'*Inferno* che parla e piange è il conte Ugolino: «Ma se le mie parole esser den seme, / Che frutti infamia al traditor ch'io rodo, / parlare e lagrimar vedrai insieme», *Inf.* XXXIII, vv. 7-9.

33. Interessante la coincidenza tonale con la "Canzone del Gondoliero" dell'*Otello*, nella tonalità di sol minore.

scandiscono l'articolazione delle terzine e all'interno di esse quella logico-sintattica (si noti ad esempio l'attenzione agli *enjambement*); in un fiato è fatta cantare tutta la terza terzina e il breve respiro alla sua conclusione serve da slancio verso il climax della narrazione, cioè il bacio tremante di Paolo sulla bocca di Francesca, seguito da un silenzio, quanto mai significativo, della voce.

Come si è letto, Lord Vernon ne rimase molto contento³⁴ e la musica, con il suo sottile cromatismo, risultò malinconica e adatta al soggetto. La «nuova legge» in cui viveva dopo la rinuncia al teatro, evidentemente non aveva tolto a Rossini memoria o uso all'amoroso canto.³⁵

Il *Recitativo ritmato* ebbe una sua fortuna editoriale. I due autografi esistenti, uno in formato oblungo e l'altro in formato verticale, entrambi privi di data, ma con dedica a Lord Vernon, sono conservati a Pesaro presso la Fondazione Rossini.³⁶ L'autografo verticale è quello riprodotto in facsimile nell'«Album» ed edito a stampa da William Warren Vernon, anch'egli dantista come il padre, nel suo *Readings on the Inferno of Dante Based Upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities* (Londra, Methuen, 1906², pp. 181-184). Una precedente edizione a stampa basata sullo

34. «The beautiful and plaintive melody is indeed worthy of the subject» scrive il figlio di Vernon, William, anch'egli dantista, nel suo *Readings on the Inferno of Dante Based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and other Authorities*, seconda edizione completamente riscritta, London, Methuen, 1906, pp. 180.

35. Così Dante nel canto II del *Purgatorio* invita Casella a consolarlo cantando per lui *Amor che ne la mente mi ragiona*: «Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie doglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia, che, con la sua persona / venendo qui, è affannata tanto!», *Purg.* II, vv. 106-110.

36. Non si conoscono tutti i movimenti degli autografi. Vernon ricevette l'autografo prima del 15 dicembre 1856, quando con una lettera informò il figlio del dono ricevuto; non si sa tuttavia se i due amici ebbero occasione di incontrarsi o se l'autografo fu inviato a Vernon o piuttosto consegnato da Rossini al segretario di Vernon a Parigi da dove poi sarebbe stato inviato a Firenze per l'incisione (lo scambio epistolare del mese di novembre 1856 sopra citato potrebbe supportare quest'ipotesi). Reto Müller mi ha informata che Rossini tagliò i baffetti che Vernon nella lettera del 1862 si stupisce di non ritrovare più nella fotografia - carta da visita inviatagli dal compositore a Firenze tra maggio e ottobre 1851 (cfr. P. FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, cit., p. 129): si può dunque presumere che Vernon e Rossini non si vedessero da prima della rasatura. L'Album di Vernon fu stampato a Firenze e l'autografo che servì per l'incisione è quello di formato verticale oggi presso la Fondazione Rossini. La lezione di questo differisce in un certo numero di dettagli dalla lezione dell'autografo oblungo. Quest'ultimo potrebbe essere una copia autografa (con lo stesso apparato para-testuale) tenuta da Rossini per sé, probabilmente vergata prima di conoscere il formato dell'Album (un inusuale folio da 40 centimetri) e sulla quale Rossini in seguito integrò alcuni segni e praticò alcune cancellature per effettuare modifiche.

stesso autografo era già stata pubblicata nel 1880 in Italia, nel libro di Filippo Mariotti *Dante e la statistica delle lingue* (Firenze, G. Barbèra, 1880, pp. 121-30). L'autografo oblungo, invece, fu pubblicato come facsimile nel 1896 dal Liceo Musicale di Pesaro come ricordo delle celebrazioni per il centoquattresimo anniversario della nascita di Rossini (una copia fu consegnata al compositore bolognese Cesare Dall'Olio).³⁷

Note a margine della bibliografia

Fin qui la storia documentaria e documentata.

La bibliografia sul *Recitativo ritmato* consta di un numero esiguo di contributi. Esso è illustrato da Reto Müller in un programma di sala preparato per l'esecuzione di una selezione di composizioni vocali da camera di Rossini (*Gioachino Rossini. UN PETIT RENDEZ-VOUS. Ariette e canzoni – soupirs e sorrisi*, Programma di sala, 15 luglio 2012, Bad Wildbad, pp. 5-6); ricordato da Maria Ann Roglieri nel più ampio contesto di un discorso sulle realizzazioni musicali di versi di Dante (*From “le rime aspre e chioce” to “la dolce sinfonia di Paradiso”: Musical Settings of Dante’s “Commedia”*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 113 [1995], pp. 175-208: 181) e nella successiva monografia sugli stessi argomenti (*Dante and Music. Musical Adaptations of the “Commedia” from the Sixteenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 83-84); descritto brevemente, con qualche cenno anche alle fonti, da Paolo Peretti nel saggio su Dante messo in musica da compositori marchigiani (*La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena», LXXVIII [2013], pp. 277-351: 283); discusso in tre pagine da Antonio Rostagno nel suo *Dante nella musica dell'Ottocento* («Atti e Memorie dell'Arcadia», 2 [2013], pp. 175-241: 202-205). Si segnala che in quest'ultimo saggio, Rostagno, seguendo un'ipotesi diffusa, data erroneamente il *Recitativo* al 1848, anno delle rivoluzioni e della morte di Donizetti. Alla luce di tale presunta, benché errata, coincidenza, il *Recitativo ritmato* è giudicato una parodia ironica della passione romantica per le figure dantesche nutrita dal “malinconico” Donizetti.³⁸ Dante, mito e profeta

37. Queste e altre informazioni su ulteriori fonti del *Recitativo ritmato* sono disponibili nell'edizione critica G. ROSSINI, *Chamber Vocal Music*, cit.

38. Rostagno si rifà a quanto espresso ormai un secolo fa da Giuseppe Radiciotti riguardo al breve pezzo vocale: «Senonché questa composizione non mi sembra degna di un tanto Maestro. A dir vero, quanti musicisti si provano a cimentarsi col sommo poeta, soccomberanno nell'impari lotta. Che il Rossini stesso fosse convinto, non della scarsa musicalità della poesia dantesca, come da

nell'Ottocento, è assunto da Rostagno come banco di prova su cui misurare l'adesione allo spirito risorgimentale, mentre l'episodio di Paolo e Francesca quello su cui misurare la capacità emozionale dell'Italia di quegli anni. Secondo Rostagno, il classicista Rossini avrebbe utilizzato Dante in senso capovolto e ridicolizzato. Alla luce della documentazione superstite, chi scrive vede invece nel *Recitativo ritmato* la risposta di Rossini a una commissione colta di cui si sentiva onorato. A sua volta, la serietà del valore del suo contributo al volume di Lord Vernon, di cui era convinto lo stesso compositore vista la premura con cui si interessava della sorte del *Recitativo*, era garantita dal rinomato nome del "Cigno di Pesaro", posto autografo in calce al documento. L'autore del *Barbiere*, del *Mosè* e del *Guillaume Tell* era a quel tempo, nella seconda metà degli anni Cinquanta, già mito, tutto italiano e vivente.

Francesca tutta terrena

Un rimprovero che Rostagno muove a Rossini è la mancanza di compassione nei confronti di Francesca, come rivelerebbe la stessa forma musicale del pezzo che pare indifferente alle espressioni del testo. Per Rossini, tuttavia, a dirla con le sue parole, «i sentimenti del cuore si esprimono e non si imitano». ³⁹ Schopenhauer, contemporaneo del compositore, sull'arte "ideale" di Rossini, scriveva: «la musica [...] esprime sempre soltanto la quintessenza della vita e dei suoi processi, mai questi stessi [...]. Proprio questa universalità [...] nonostante la più rigorosa determinatezza, le conferisce quell'alto pregio che essa ha come panacea di tutti i nostri dolori; se dunque la musica cerca di collegarsi troppo alle parole e di conformarsi agli avvenimenti, essa si sforza anche di parlare una lingua che non è la propria. Da questo errore nessuno si è mantenuto altrettanto esente, come Rossini». ⁴⁰

alcuni è stato detto, ma della inanità di tali tentativi, si rileva da un passo di una sua lettera al prof. G. Pedroni di Milano: "Ho udito che a Donizetti è venuta la melanconia di mettere in musica un canto di Dante. Mi pare questo troppo orgoglio: in un'impresa simile credo che non riuscirebbe il Padre Eterno, ammesso ch'egli fosse maestro di musica", GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Majella, 1927-1929, I, p. 321.

39. Lettera di Rossini a Filippo Filippi, da Passy il 26 agosto 1868, in G. MAZZATINTI - F. MANIS - G. MANIS, *Lettere di G. Rossini*, cit., p. 329, lettera n. 342.

40. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Marcella D'Abbiere, trad. di Gian Carlo Giani, Roma, Newton Compton, 2015, p. 274 (ed. orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1844²).

La Francesca di Rossini è donna ancora terrena e innamorata, fremente del desiderio terreno che ben ricorda, e lo è nei modi spigliati e nelle vive modalità espressive delle altre eroine delle opere di Rossini (Rosina tra queste, pronta a trasformarsi in una vipera qualora, punta nel debole, le s'impedisce di congiungersi al suo Lindoro/Almaviva).⁴¹ Il punto di vista adottato da Rossini è chiaramente quello di Francesca e non quello di Dante che condanna la donna alle pene eterne dell'Inferno. E Francesca, donna medievale e quanto mai moderna, che si è trovata amante mentre leggeva la storia di due amanti, eloquente ed emozionante racconta con candore la sua storia d'amore con Paolo (egli piuttosto resta indietro, tenero, ma defilato). La Francesca di Rossini è colei che narra, e tale funzione è sottolineata dalla scelta della forma narrante del "recitativo ritmato", insieme modalità espressiva e titolo del breve lavoro. La scelta dei versi da intonare, inoltre, è tale che non si fa cenno alcuno alle pene dell'inferno, e piuttosto il momento centrale è quel bacio terreno da cui poi i due amanti hanno ceduto alla fatale passione: la narrazione si fa progressivamente più concitata fino a quel bacio, il silenzio successivo, la pausa (bb. 54-57) è eloquente quanto è consapevole l'inciso conclusivo scandito sul verso «Quel giorno più non vi leggemmo avante».

41. Reto Müller ben riassume la corporeità di Francesca, affermando che: «Obwohl musikalisch und textlich im harmlosen Erzählton gehalten, entfaltet die Geschichte von Francesca da Rimini's erster Liebesglut eine erotische Energie, die unter einer scheinbaren Zurückhaltung brodelte» (Benché la storia del primo fervore amoroso di Francesca da Rimini si svolge, nella musica e nel testo, nel tono di una mite narrazione, essa sviluppa un'energia erotica che bolle sotto l'apparente ritegno), R. MÜLLER, *Gioachino Rossini. UN PETIT RENDEZ-VOUS. Ariette e canzoni – soupirs e sorrisi*, cit., p. 5.

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»

Quan-do leg-gem - mo il di-si-a-to ri - so es - ser ba - cia - to

da — co-tan-to a-man - te, que - sti, che mai da me non fia di -

vi - so, la boc - ca mi ba - ciò — tut-to tre-man - te:

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The first system shows the vocal line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests. The second system includes dynamic markings of *pp* and *ff*. The third system includes dynamic markings of *p* and *pp*.

Es. 1: G. Rossini, *Recitativo ritmato* («Farò come colui che piange e dice»), bb. 40-57 (trascrizione di Daniela Macchione condotta sul facsimile dell'autografo pubblicato in GEORGE WARREN VERNON, *L'inferno di Dante*, 3 voll., London, Boone [stampato privatamente a Firenze], 1858-1865; III: pp. 83-84)

Francesca, forse è il caso ricordarlo, ha ancora accanto l'uomo che ha amato (ama) e desiderato (desidera), quel Paolo che mai da lei «non fia diviso», in quel presente al di fuori del tempo e dello spazio dove il piacere non l'abbandona e il peccato commesso non può più, fatalmente, essere espriato.

Quanto a un altro rimprovero, che Rossini cioè avrebbe ignorato o non percepito la sottile sensualità di Francesca, esaltata invece nel corso del secondo Ottocento, ammesso che il disegno vocale di Rossini su un testo talmente esplicito non risultasse comunque sensuale a quel tempo, si segnala come la ricezione del perso-

naggio sia cambiata ma non sempre verso la conquista di una dimensione “sensuale”.⁴² Si veda, ad esempio, il percorso illustrato dalla serie di schizzi e dipinti del pittore inglese George Frederic Watts (1817-1904). Watt iniziò a lavorare sul soggetto di Paolo e Francesca nel 1845, nel corso del soggiorno fiorentino consumatosi negli ambienti che dal 1848 sarebbero stati anche quelli di Rossini, e continuò a Londra, fino al 1872-74. Innanzitutto gli schizzi a inchiostro del 1845⁴³ e quello del 1849⁴⁴ (Figura 1) ritraggono due giovani innamorati seduti vicini, nudi, serenamente presi nel loro amore (entrambi a gambe accavallate) e noncuranti di ciò che li circonda. Seguono poi la serie di quattro oli realizzati nel 1847,⁴⁵ nel 1865,⁴⁶ nel 1870⁴⁷ e l'ultimo nel 1872-74⁴⁸ (Figura 2) che ritraggono i due amanti stretti l'una all'altro sospinti dal vento come in volo. Mentre nel primo, del 1847, Francesca è ritratta nuda con la lunga chioma fulgida al vento ed entrambi i personaggi sono giovani belli e dalle fattezze morbide e sensuali, nei successivi, progressivamente, Francesca è sempre più vestita, entrambi sono come scarnificati, sempre più pallidi ed esanimi, sempre più privi dell'originaria, lussuriosa esuberanza. Infine, nell'ultimo dipinto la morte segna i due visi, un rosso di fuoco avvolge le due figure esanguine e la turbinante

42. Secondo il filologo romano Lorenzo Renzi, Dante con le parole di Francesca avrebbe preso le distanze dall'amore terreno e dalla poesia d'amore, vale a dire da ciò cui il poeta si era dedicato fino ad allora; cfr. LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna, Il Mulino, 2007.

43. Londra, collezione privata di Sir Brinsley Ford.

44. Watts Gallery di Compton, n. COMWG2007.609b, <http://www.wattsgallery.org.uk> (ultimo accesso, 12.IX.2018). Per visualizzare l'immagine, inserire il numero identificativo qui fornito nella pagina di ricerca “Search in” cui si accede cliccando sul link “Search Full Collection” della pagina “Collections”.

45. Collezione privata, The Bridgeman Art Library, Object 45775, https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page (ultimo accesso, 12.IX.2018). Per visualizzare l'immagine, inserire “The Bridgeman Art Library, Object 45775” nell'apposita barra di ricerca “Search Wikimedia Commons”.

46. Collezione privata di David Loshak, reso disponibile online sul sito Illusions Gallery, <http://www.illusiongallery.com> (ultimo accesso, 12.IX.2018), dove vi è anche la riproduzione di un altro dipinto sullo stesso soggetto, del 1870, simile a quello citato in n. 49. Per visualizzare le immagini, cliccare sul nome “George Frederic Watts” nell'elenco degli “Artists” cui si accede dall'apposito link nella barra di ricerca dell'Homepage.

47. City Art Gallery di Manchester, id. 1907.7, <http://manchesterartgallery.org> (ultimo accesso, 12.IX.2018). Per visualizzare l'immagine, inserire il numero identificativo qui fornito nella barra di ricerca “Search the Collections” che appare nella pagina “Collections”.

48. Watts Gallery di Compton, n. COMWG 83, <http://www.wattsgallery.org.uk> (ultimo accesso, 12.IX.2018). Per la ricerca, si veda n. 46.

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»

tormenta si rivela drammatica nelle pieghe delle vesti: l'amore solo rimane nelle mani dolcemente intrecciate.⁴⁹

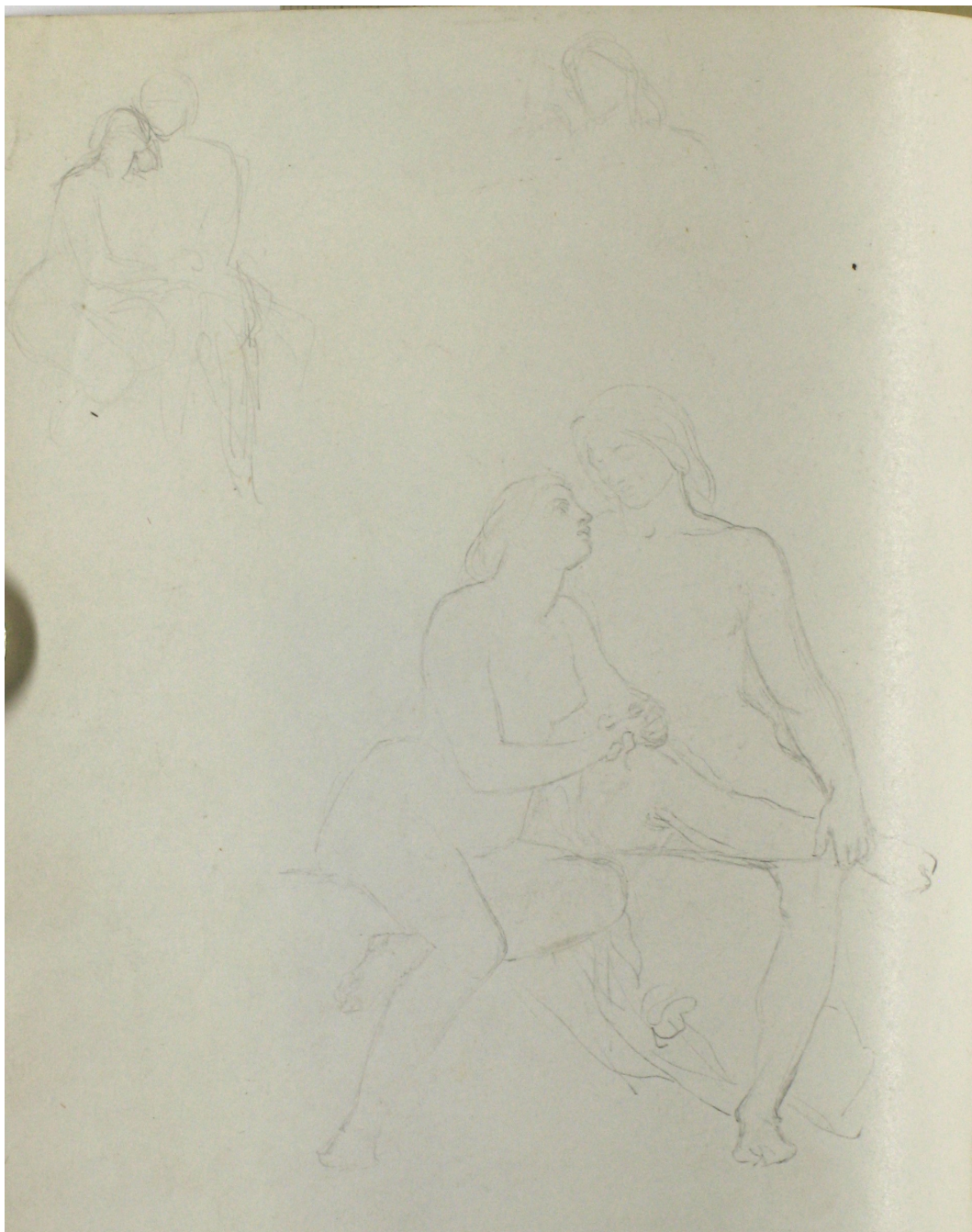


Fig. 1: G. F. Watts, Due studi a matita di una coppia nuda seduta, plausibilmente uno studio per *Paolo e Francesca*, matita su carta, ca. 1849, Watts Gallery Trust (si veda nota 46). Si riproduce per gentile concessione della Watts Gallery.

49. Le immagini citate, anche quelle provenienti da collezioni private, sono tutte riprodotte, soltanto in bianco e nero, in KATERINE GAJA, *G. F. Watts in Italy. A Portrait of the Artist as a Young Man*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 32-39.

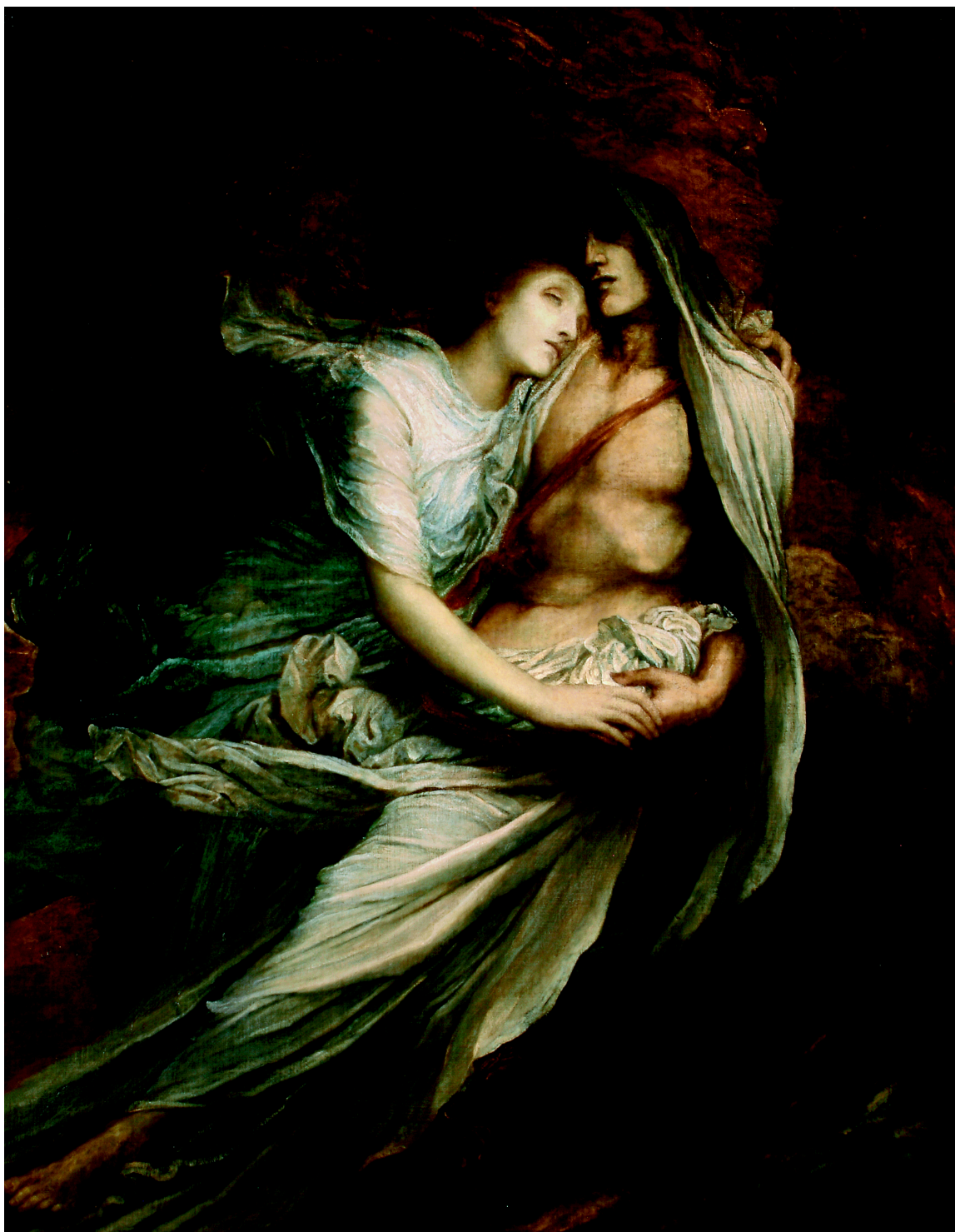


Fig. 2: G. F. Watts, *Paolo e Francesca*, olio su tela, ca. 1872-84, Watts Gallery Trust (si veda nota 50). Si riproduce per gentile concessione della Watts Gallery.

«Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...»

No, non era il clima risorgimentale, *sic et simpliciter*, a non essere pronto all'emozionalità di Francesca, né la volontà di ridicolizzare Dante a toglierle *pathos*. E non si comprende perché Rossini dovesse provare la commozione che porta Dante a svenire.⁵⁰ L'interpretazione del compositore rientra nella casistica ottocentesca. E se proprio vi si vuol trovare l'egocentrismo dell'artista, questo è solo o piuttosto in quel «Farò come colui che piange e dice» nel paratesto del pezzo, messo tra parentesi dopo il titolo. Si tratta, lo si è detto, di una variante dell'altro «Mi lagnerò tacendo»⁵¹ continuamente reiterato dal compositore in quegli anni in centinaia di fogli d'album, e che è un riferimento a sé stesso e non ha necessità di trovarsi spiegato nelle scelte musicali secondo canoni estetici e poetici non condivisi dallo stesso autore.

50. Ammesso che quella di Dante fosse commozione per una triste storia d'amore e non per uno dei casi di condanna che a conclusione del viaggio lo porteranno a profondi, inevitabili, cambiamenti nella sua vita (il riferimento è ancora alla lettura di Lorenzo Renzi sopra citata).

51. Per una discussione di tale repertorio si rimanda alla Prefazione dell'edizione critica Gioachino Rossini, *Vocal Chamber Music / Musica Vocale da Camera*, cit.

LIANA PÜSCHEL

Le due Francesche

The almost simultaneous production of three plays on the subject of Francesca da Rimini, by play-wrights of three different nationalities, illustrates in an interesting manner that impulse of the creative fancy which so often leads one imaginative writer to take up a theme already dealt with by another. The greatest geniuses have been swayed by such currents of suggestion: there are moments when certain subjects are in the air and present themselves irresistibly to imaginations of the most different order. This is perhaps especially the case when the situation or the story dealt with is one already familiar to the world, when it has grown to be an integral part of human culture, as in the case of the tragedy of Rimini.¹

Con queste parole inizia *The Three Francescas*, un saggio del 1902 in cui la scrittrice Edith Wharton recensiva tre drammi di recente pubblicazione ispirati all'amore tragico di Paolo e Francesca: *Paolo and Francesca* di Stephen Phillips (1900), *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio (1902) e *Francesca da Rimini* di Francis Marion Crawford (1902). Wharton non poteva saperlo, ma quella stessa "corrente di suggestione" che aveva trascinato drammaturghi diversi a confrontarsi con il canto V dell'*Inferno* dantesco aveva anche investito due compositori di stili e provenienze geografiche molto diverse come Sergeij Rachmaninov ed Enrique Granados, i quali, all'epoca, stavano lavorando rispettivamente a un'opera in un atto e a un poema sinfonico.

Gli amori di Paolo e Francesca erano stati, lungo l'Ottocento, un argomento irresistibile per pittori, letterati e musicisti di tutta Europa, e anche nel mutato contesto *fin de siècle*, come testimonia l'articolo di Wharton, essi non persero attrattiva, ma furono interpretati in una chiave diversa: tra i romantici Francesca destava pietà perché era considerata quasi una vittima innocente di un amore fedele e naturale, mentre alla fine del secolo essa divenne un simbolo dell'elettrizzante connubio tra amore e morte. L'entusiasmo decadentista per gli amanti di Rimini si riverbera nei

1. EDITH WHARTON, *The Three Francescas*, «The North American Review», CLXXV (luglio 1902), pp. 18-30: 18.

lavori di Rachmaninov e Granados, che esprimono due letture diverse, benché affini, di questo intenso dramma d'amore.

Francesca da Rimini di Rachmaninov

Le conseguenze di un libretto troppo breve e una parentesi francese

In Russia la *Divina Commedia* era stata scoperta all'inizio dell'Ottocento grazie ad Aleksandr Puškin e in poco tempo aveva destato un grande entusiasmo;² qui, come nel resto d'Europa, la maggior parte dei lettori non affrontava il poema nella sua interezza ma si soffermava unicamente su alcuni canti infernali, in particolare quelli che vedevano come protagonisti Paolo e Francesca e il conte Ugolino.³ Per molti decenni, solo quei tre personaggi e pochi altri dello sterminato universo dantesco suggestionarono il pubblico e ispirarono le più diverse creazioni artistiche; tra queste, restando nei confini dell'impero zarista, la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* di Pëtr Čajkovskij fu quella che ebbe il maggior ascendente sull'opera di Rachmaninov.

La genesi di questo lavoro risale al 1898, quando Modest Čajkovskij (fratello di Pëtr) scrisse uno scenario operistico che sottopose prima a Nicolaj Rimskij-Korsakov e ad Anatoly Lyadov e, in seguito al loro rifiuto, al giovane Sergej Rachmaninov che lo accettò con interesse. Tra alti e bassi il musicista si dedicò al progetto per otto anni, durante i quali non si stancò di chiedere, senza successo, versi aggiuntivi al suo librettista.⁴ Il compositore non era soddisfatto di Modest Čajkovskij benché egli procedesse con lo stesso metodo che aveva usato per scrivere il suo miglior libretto, *La dama di picche*: consegnava i versi in ritardo o non li consegnava affatto costringendo il musicista a provvedere autonomamente alla loro stesura e, pur rielaborando molto liberamente il soggetto come era consuetudine all'epoca, inseriva citazioni dalla fonte originale là dove era possibile.⁵ In *Francesca da Rimini*, ad esempio, molti versi del Prologo sono una parafrasi in russo di alcuni passi del canto V.⁶ Nonostante le suppliche e le proteste di Rachmaninov, nella versione definitiva il libretto risultò

2. Cfr. *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, voce "Dante in Russia", New York, Routledge, 2010, p. 276.

3. Cfr. LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 130.

4. Cfr. GEOFFREY NORRIS, *Rachmaninov*, London, Dent and Sons, 1976, pp. 141-142.

5. Per una descrizione complessiva dell'attività librettistica di Modest Čajkovskij, cfr. VICTOR BOROVSKY, *Modest Tchaikovsky – Dramatist, Librettist, Critic, Translator*, «New Zealand Slavonic Journal», XXXI (1997), pp. 145-173.

così breve da costringere il musicista a integrare il dramma con lunghe pagine orchestrali e persino con un coro a bocca chiusa per raggiungere la durata complessiva di un'ora!⁷

Al suo debutto, nel 1906 al teatro Bol'šoj di Mosca, la critica accolse bene l'opera rilevando le evidenti analogie con la fantasia sinfonica di Pëtr Čajkovskij, come ad esempio la cornice infernale che in entrambi i lavori racchiude il dramma degli amanti, ma sottolineando anche il diverso approccio al testo dantesco. Uno dei giornalisti sostenne che l'inferno di Rachmaninov non rendeva il monito «lasciate ogni speranza voi che entrate», come invece faceva superbamente quello del suo predecessore;⁸ in realtà le pagine del giovane musicista non sono più luminose di quelle del collega, ma invece di incutere paura esprimono dolore: esse infatti sono dominate dalla figura del semitono discendente che evoca il pianto e i gemiti.



Es. 1: S. Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, Prologo, bb. 1-8 (riduzione per canto e pianoforte, Mosca, Gutheil, 1906)

6. Si confronti la traduzione italiana del libretto realizzata da Emanuele Bonomi in *Erwartung / Francesca da Rimini, La Fenice prima dell'opera 2007*, a cura di Michele Girardi (consultato il 10 dicembre 2017).
7. Secondo Barrie Martyn, l'utilizzo di un coro a bocca chiusa non fu una scelta di Rachmaninov, bensì un'imposizione dettata dalla mancanza di testo. Il musicista aveva infatti chiesto in modo insistente al librettista trenta versi da assegnare al coro fuori scena per poter sfruttare questa risorsa evitando di comporre un prologo puramente sinfonico: «For heaven's sake, give me some words, Modest Ilyich!», cit. in BARRIE MARTYN, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot, Scolar Press, 1990, p. 164.
8. Cfr. STUART CAMPBELL, *Russians on Russian Music: 1880-1917. An Antology*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 179.

L'opera di Rachmaninov, dunque, si articola in tre parti. La prima, il prologo, è ambientata nell'inferno e introduce Dante e Virgilio mentre vedono volteggiare leggeri Paolo e Francesca nel turbine dei dannati. La seconda parte, suddivisa a sua volta in due quadri, è una sorta di flash back che porta l'azione nella Rimini duecentesca; il primo quadro è dedicato quasi esclusivamente al marito di Francesca, Lanciotto Malatesta, guerriero coraggioso e marito consumato dalla gelosia; il secondo quadro mostra invece Paolo e Francesca quando, assorti dal loro amore, sono uccisi da Lanciotto. L'epilogo, infine, riporta la scena negli inferi dove gli amanti ricompaiono trascinati dalla bufera.

(La parentesi francese)

La scelta di inserire la tragedia d'amore nel contesto del viaggio dantesco fu considerata all'epoca molto originale, poiché i drammi e le opere ispirate allo stesso soggetto, come ad esempio la *Francesca da Rimini* di Eduard Nápravník che aveva debuttato al teatro Mariinskij solo tre anni prima, prevedevano come unica ambientazione quella dell'Italia medievale.⁹ Probabilmente i critici russi non erano a conoscenza di un altro libretto che collocava questa storia dentro una cornice ultraterrena, e cioè la *Françoise de Rimini* di Jules Barbier e Michel Carré (i librettisti di *Faust* e di *Mignon*). Nel 1867 la prima bozza di quel libretto fu offerta a un musicista già abituato all'odore di zolfo, Charles Gounod, che ne rimase fortemente impressionato: «l'amour triomphant de la mort et lui survivant. C'est cette pensée qui me passionne et me décide».¹⁰ Inizialmente il musicista aveva approvato uno scenario in cui l'azione si svolgeva esclusivamente nel mondo terreno, ma dopo poco tempo questa soluzione gli sembrò insoddisfacente: rifiutandosi di dannare un personaggio commovente come Francesca, egli pretese un cambiamento radicale nel finale per fare della dannata romagnola una seconda Marguerite. In una lettera all'amata Adèle d'Affry, Gounod esprimeva in questi termini il suo progetto e le sue motivazioni:

Je n'ai pas le courage de damner Paolo et Francesca – non – non – ils vont retrouver Béatrix. Ainsi: je pose en *Prologue* la thèse infernale de Dante; puis 3 actes de drame humain (parmi les vivants) puis, après la mort des deux amants, la passion qui les a

9. Significativamente, l'opera di Nápravník è basata su *Paolo and Francesca* di Stephen Phillips, uno dei drammi commentati da Wharton in *The Three Francescas*.

10. Cit. in GÉRARD CONDÉ, *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009, p. 476.

perdus devient (dans une transformation musicale) non plus le gémissement douloureux (comme au prologue) mais le radieux cantique de leur éternité.¹¹

In quella stessa lettera Gounod sosteneva che là dove c'è amore non ci può essere inferno e che la redenzione finale non doveva essere interpretata come un'apologia dell'adulterio, poiché non c'erano prove che dimostrassero che i due amanti si fossero spinti oltre il fatidico bacio. Il compositore infine aggiungeva che a prescindere dai fatti storici, veri o presunti, quel limite sicuramente non sarebbe stato validato nella sua versione del dramma.

Dopo molti ripensamenti, Gounod declinò il suo impegno cedendo il progetto ad Ambroise Thomas, che iniziò a lavorarvi intorno al 1870. Il libretto, nella sua versione definitiva, accoglieva le idee di Gounod aprendosi con un prologo infernale e concludendosi con un epilogo, in cui si torna all'inferno per vedere Beatrice recare il perdono agli amanti e poi condurli in paradiso poiché «Il faut mourir d'aimer pour aimer sans mourir».¹² L'opera debuttò nel 1882 ottenendo un tiepido successo. *Françoise de Rimini* era infatti molto più che un omaggio alla tradizione operistica francese in un'epoca in cui si stavano imponendo Giuseppe Verdi e Richard Wagner, era un vero concentrato di luoghi comuni e di trovate ad effetto che includeva un balletto di gusto spagnolo, un ruolo *en travesti* e un coro invisibile.¹³

La creazione di Thomas, dalle dimensioni gigantesche e dalla vita effimera, non ebbe una grande circolazione ma il libretto di Barbier e Carré, come dimostrano alcune interessanti coincidenze, giunse tra le mani di Modest Čajkovskij. Sia il librettista russo, sia i colleghi francesi collocarono il dramma di Paolo e Francesca tra un prologo e un epilogo ambientati nell'aldilà, inclusero un coro a bocca chiusa delle anime e preferirono smorzare la crudezza dell'omicidio degli amanti occultando il delitto dietro un manto di nuvole. Le maggiori somiglianze si trovano appunto tra il finale dell'atto IV di *Françoise de Rimini* e il finale del quadro II di *Francesca da Rimini*.

11. *Ibidem*.

12. JULES BARBIER – MICHEL CARRÉ, *Françoise de Rimini, opéra en 4 actes, avec prologue et epilogue*, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 64.

13. Già all'epoca del debutto era stato denunciato il ricorso a facili luoghi comuni da parte dell'inviato del «New York Times» (articolo del 7 maggio 1882) e da parte del vignettista Stop nella sua *Chronique théâtrale* in «Le journal amusant» (consultato il 10 dicembre 2017).

Barbier e Carré, *Françoise de Rimini*, atto IV, scena 4

Francesca, s'abandonnant à l'étreinte de Paolo et le baisant au front. [...]

ENSEMBLE [PAOLO e FRANCESCA] Amour enivrant! Dévorant flamme! / Tu briess [sic] ma force et ma volonté! / Réunis nos cœurs, et n'en fais qu'une âme / Jusque dans la mort et l'éternité!

La porte du fond s'ouvre (...) Malatesta paraît sur le seuil et regarde les deux amants qui reprennent sans l'apercevoir.

- Jusque dans la mort...

Malatesta, toujours immobile, tire son épée – Paolo et Francesca continuent.

- et l'éternité!...

Malatesta semble prêt à s'élançer sur eux. Paolo et Francesca se regardent absorbés dans leur extase – un rideau de nuages passe devant le théâtre.¹⁴

M. Čajkovskij, *Francesca da Rimini*, Quadro II

PAOLO e FRANCESCA

Per un attimo solo, un attimo in cui si sfiorino / le nostre labbra ardenti [...] / Tutta la vita, tutto il mondo in un momento [...] / tutta l'eternità è là! [...] / Oh, istante luminoso! Oh, istante di beatitudine! / «Amato!» [...] «Cara!» [...] / «Tua per sempre!» Tutto, tutto darò! [...] / In te c'è la delizia eterna!...

(Si stringono in un bacio. Nuvole iniziano a coprire la scena. Dal fondo dietro gli amanti compare Lanciotto)

LANCIOTTO *(alzando il pugnale sopra entrambi)*

No! Maledizione eterna!!

(Le nuvole hanno coperto la scena. Echeggiano le grida strazianti di Paolo e Francesca. In risposta risuonano i lamenti e le grida lontane dei dannati)¹⁵

Più che le somiglianze però, sono interessanti le differenze tra le due opere poiché dimostrano un importante cambiamento di prospettive. *Françoise de Rimini* è un *grand-opéra* di gusto eclettico in quattro atti, che prevede un allestimento sontuoso, scene di massa e un balletto; *Francesca da Rimini* invece è un'opera in un atto molto essenziale, che si concentra unicamente sull'interiorità dei personaggi. Ancora più importante per comprendere il mutamento di sensibilità è il confronto tra le due protagoniste. La Francesca di Thomas fa parte di quella schiera di traviate redente a cui appartengono ad esempio Violetta, Marguerite e Manon;¹⁶ è un'eroina romantica il cui amore non è peccaminoso come sembra, perché essendo assoluto è foriero di salvezza. La Francesca di Modest Čajkovskij, invece, si abbandona tra le braccia dell'amante cosciente delle conseguenze nefaste del suo amore.

14. J. BARBIER – M. CARRÉ, *Françoise de Rimini*, cit., p. 61.

15. *Erwartung/Francesca da Rimini*, cit., pp. 119-120.

16. Manon nella versione di Jules Massenet, non in quella di Giacomo Puccini!

Il confronto tra le due opere delinea chiaramente il mutamento che stava avvenendo nella ricezione dell'episodio dantesco. Nei lettori romantici Francesca destava pietà, compassione, addirittura ammirazione perché era il simbolo di un amore genuino e assoluto;¹⁷ Gounod è l'esempio tipico di questo tipo di lettore, infatti non ha il cuore di dannare il personaggio ed esige un finale salvifico. A loro volta Barbier e Carré, come tanti altri letterati e artisti dell'Ottocento, cercarono di salvaguardare l'onestà della loro protagonista per cui sostituirono il bacio degli amanti con uno "sguardo estasiato". A fine secolo questa interpretazione non era più convincente e Francesca perdette la sua innocenza: il personaggio smise di essere assimilato a un'eroina che moriva per amore e divenne una donna che si abbandonava all'amore.

Già Pëtr Čajkovskij nella sua fantasia sinfonica, che precede l'opera di Thomas di quasi dieci anni, aveva esaltato in Francesca la passione amorosa nella sua combustione pura; Modest Čajkovskij non poté che ereditare questa lettura, pur offrendo un'immagine pudica e delicata, quasi evanescente della protagonista. Così risulta anche dal ritratto musicale che delinea Rachmaninov all'ingresso del personaggio in scena: Francesca è accompagnata da un motivo del violino solo, avvolto da un accompagnamento impalpabile di flauti e violini, che deriva dal tema d'amore.

Un poco meno mosso
(Francesca tritt ein) *mf*

Ihr mein Ge-mahl ver-langt nach mir?

f *dim.* - - - *pp dolce*

Es. 2: S. Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, Quadro I, scena 3, bb. 1-6 (riduzione per canto e pianoforte, traduzione tedesca di Lina Esbeer, Mosca, Gutheil, 1906)

17. Cfr. FRANCESCA BUGLIANI-KNOX, "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse": *Nineteenth-Century English Translations, Interpretations and Reworkings of Dante's Paolo and Francesca*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», CXV (1997), pp. 221-250: 223.

Le due Francesche

Violino *arco*
poco cresc.

VI.
mf *dim.*

Es. 3: P. Čajkovskij, *Francesca da Rimini*, Violini I, bb. 339-347 (Mosca, Jurgenson, 1878)

Pëtr Čajkovskij per ritrarre la passione amorosa di Francesca aveva immaginato un tema lento, dal profilo serpentino, che non trova mai riposo (cfr. esempio 3); Rachmaninov invece associò il suo personaggio a un tema discendente di sole cinque note. Questa nuova Francesca appare come una santa nella sua aureola: dolce, fragile e immobile. Tale immobilità risalta se messa a confronto con la parte del marito, poiché Lanciotto è un uomo passionale e, di conseguenza, l'orchestra che sostiene il suo canto è molto più reattiva e varia. È stato notato che il tiranno di Rimini è il vero protagonista della vicenda e che il suo monologo è una delle pagine più intense e interessanti dell'opera.¹⁸ Francesca, viceversa, è un personaggio semplice e passivo che canta poco: solo nell'enfatica scena d'amore, intonata spesso all'unisono con l'amato, il personaggio sembra mostrare un volto diverso, ma è solo un'impressione fugace poiché il bacio, posto al culmine di questo episodio e basato sul tema di Francesca, è una pagina delicata, sussurrata: si tratta di un bacio dato col rossore di una donna-bambina.

Paolo e Francesca di Granados *Un affresco orchestrale*

Mentre Rachmaninov ultimava la sua opera, un altro virtuoso del pianoforte, nell'estremo opposto d'Europa, si interessava allo stesso soggetto: era Enrique Granados, il quale durante il suo lungo periodo di residenza a Barcellona lavorò a un ambizioso poema sinfonico intitolato *Dante*. Nella Catalogna *fin de siècle* in cui lavorava il compositore, la ricerca dell'affermazione dell'identità catalana e di un forte rinnovamento culturale condusse gli intellettuali a rivolgere la loro attenzione verso il Medio Evo; a tale interesse erano associati tre fenomeni diversi ma intimamente intrecciati: l'entusiasmo per Dante e in particolare per la *Vita Nuova* e la figura di Bea-

18. Cfr. FRANCO PULCINI, *Gli strazi di Lanciotto*, in *Erwartung/Francesca da Rimini*, cit., pp. 31-40.

trice; la diffusione del preraffaellismo inglese e la “wagnerofilia”.¹⁹ Negli scritti di John Ruskin e di Dante Gabriel Rossetti, come nei versi del poeta fiorentino, come nelle opere di Richard Wagner gli artisti catalani ritrovavano i medesimi temi e le stesse immagini, tra i quali la donna angelicata portatrice di salvezza.

Al pari dei suoi colleghi, anche Granados fu conquistato da tali suggestioni e il suo poema sinfonico *Dante* lo dimostra in modo esemplare. Inizialmente il lavoro era stato concepito in quattro parti, ma di queste il musicista completò unicamente le prime due, *Dante e Virgilio* e *Paolo e Francesca*, abbandonando nel limbo degli incompiuti le altre, *La morte di Beatrice* e *Finale*. Quando nel 1908 Granados si apprestava a far eseguire le prime due sezioni del poema, e alimentava ancora il progetto di comporre le parti rimanenti, spiegò a un giornalista l’obiettivo della sua creazione:

La meva idea a l’escriure *Dante* no ha sigut seguir pas a pas la *Divina Comedia*, sinó donar la meva impressió sobre una vida y una obra: Dante, Beatriu y la *Divina Comedia* són pera mi una mateixa cosa; más encara: desitjo enriquir la meva obra ab quelcom de la *Vita Nuova*.

No poden condensarse totes en una sola?

Pera’l quadro patétic de la mort de Beatriu sento un color molt especial de l’orquestra. En alguns passatges desitjo produir sonoritats que s’apropin més al color que als sons: vull pintar amb l’orquestra. Aquelles tintes violàcees, carmí y verd del quadro d’en Rossetti han impressionat tant intensament els meus ulls, que’l meu oit no vol ser menys: vull sentir música d’aquell color. Vull trobar aquell bés que li dóna Dante a Beatriu per medi de l’àngel de l’amor.²⁰

L’esperienza sinestetica descritta dal compositore rivela quell’aspirazione a una sintesi tra arti diverse tipica dello spirito modernista catalano, che aveva così recepito l’idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*. All’inizio del Novecento in Catalogna, come in molte altre parti d’Europa, l’idea di un’opera d’arte totale non era associata esclusivamente ai drammi musicali ma a molte altre espressioni artistiche.²¹ Lo stesso Granados, ad esempio, nel 1902 aveva partecipato a un progetto di *Gesamtkunstwerk* di natura editoriale insieme al poeta Josep María Roviralta e all’illustratore Lluís

19. Cfr. MARIA ÀNGELA CERDÀ I SURROCA, *Modernisme: Transvasament de correnties*, in *Actes del Quinzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Lleida, PAM, 2010, vol. II, pp. 175-181.

20. Intervista di MARCOS JESÚS BERTRAN, *Barcelona – Tasques d’hivern*, in «Revista Musical Catalana», V, 57 (1908), pp. 169-170.

21. Cfr. PETER VERGO, *The Music of Painting. Music, Modernism and Visual Arts from the Romantics to John Cage*, New York, Phaidon, 2010, p. 109.

Bonnín; i tre artisti lavorarono insieme per creare il libro *Boires baixes*, nel quale la disposizione dei versi, le illustrazioni, la tipografia e la musica miravano a creare un'unità estetica.²² La parte musicale del libro era piuttosto modesta, consistendo unicamente in una composizione per voce e pianoforte di Granados basata su una delle poesie di Roviralta, *Cansó d'amor*. Secondo i progetti originali del musicista, questa canzone avrebbe dovuto assumere la forma di un poema sinfonico con voce solista, ma anche questo progetto, come la realizzazione di *La morte di Beatrice* e *Finale*, fu accantonato.²³ Il compositore riuscì invece a completare un'altra pagina sinfonica con voce solista, *Paolo e Francesca*.

L'esperienza di *Boires baixes* e le dichiarazioni del musicista relative a *La morte di Beatrice* permettono di ipotizzare, pur non avendo indizi puntuali, che anche la seconda parte del poema sinfonico *Dante* sia un esercizio di *Gesamtkunstwerk* che combina musica e poesia prendendo spunto da una suggestione pittorica, in questo caso l'acquarello del 1855 *Paolo and Francesca da Rimini* di Rossetti.

22. Cfr. ELISÉE TRENC – AMEDEU TRENC, *Boires Baixes, un décor et une mélodie au service d'une atmosphère*, in *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Passages, rémanences, innovations. Actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003*, a cura di H. Védrine, Kimé, 2005, pp. 145-156: 156.

23. MIRIAM PERANDONES, *El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: La boyra (1900), Cansó d'amor (1902) y Elegia eterna (1912)*, «Recerca Musicològica», XX-XXI (2013-2014), pp. 277-304: 285.



Fig. 1: D. G. Rossetti, *Paolo and Francesca da Rimini*, acquarello (1856), Londra, Tate Britain.

Il quadro di Rossetti, come i trittici medievali, è suddiviso in tre pannelli attraverso i quali l'autore offre una lettura personale della storia di Paolo e Francesca che esclude ogni riferimento alla loro morte violenta. Il pittore scelse di esaltare gli aspetti più sensuali e passionali della vicenda proponendo un doppio ritratto degli amanti mentre si baciano: nel pannello di sinistra essi sono collocati in un interno illuminato da una grande finestra mentre ai loro piedi spicca un ramo di rose rosse, collocato tra le parole «Quanti dolci pensier, quanto disio»; nel pannello di destra gli amanti, circondati da fiamme, si trovano in un ambiente oscuro dal quale emerge la continuazione della citazione dantesca, «Menò costoro al doloroso passo». Nel pannello centrale Dante e Virgilio, increduli e addolorati, osservano gli amanti; Dante è vestito con gli stessi colori di Paolo ma, molto opportunamente, il poeta copre la sua veste rossa con un grande mantello scuro, mentre l'amante di Rimini, incapace di controllare le sue passioni, esibisce una tunica rossa.

Come il lavoro di Rossetti, anche quello di Granados si articola in tre sezioni, l'ultima delle quali molto cupa.²⁴ La parte centrale del poema sinfonico presenta

24. Per una descrizione più minuziosa dei punti di contatto tra il quadro di Rossetti e il poema sinfonico di Granados, cfr. LIANA PÜSCHEL, *Paolo e Francesca da Rossetti a Granados: un esempio di Gesamtkunstwerk?*, «Quadri – Quaderni di RiCOGNIZIONI», 3 (2016), 265-275.

l'intervento di un mezzosoprano che intona il monologo di Francesca nel canto V: è interessante notare che di questa lunga sezione del poema il musicista abbia ommesso pochissimi versi, tra i quali «Noi che tingemmo il mondo di sanguigno» e «Caina attende chi a vita ci spense». Con questa scelta Granados conferma la sua prossimità alla lettura di Rossetti, poiché anch'egli, come segnalato poco sopra, aveva tralasciato i riferimenti all'assassinio degli amanti. Apparentemente non c'è una corrispondenza diretta tra la parte riservata al mezzosoprano, che ha come protagonista Francesca in prima persona, e il pannello centrale del quadro di Rossetti, dove la giovane non è raffigurata, ma dall'interpretazione del poema sinfonico come la colonna sonora del dipinto si scopre che i due lavori si integrano: Rossetti mostra la reazione di Dante e Virgilio al racconto di Francesca mentre Granados rende udibile tale racconto.

Le altre due sezioni del poema sinfonico sono puramente strumentali. Dal momento che l'autore non redasse un programma, si può tentare di ricostruirlo a grandi linee attraverso l'associazione di alcuni temi ricorrenti nella parte vocale. Con questo procedimento si scopre che la struttura narrativa di Granados ricalca quella di Rossetti: nella prima parte è rappresentato lo sbocciare dell'amore, nella seconda il racconto di Francesca e nella terza la punizione.

Il tema cardine di questo lussureggiante poema sinfonico è associato alla passione: è languido, molto cromatico ed è spesso accompagnato dall'indicazione "appassionato". Ripercorrendo le sue occorrenze di maggior rilievo, si può trovare conferma del parallelismo tra la struttura narrativa del lavoro di Rossetti e di quello di Granados. La prima enunciazione del tema, ad esempio, avviene nel cuore della sezione iniziale ed è preparata da una lunga scala cromatica ascendente, che crea un effetto di tensione.

Allegro ma non troppo

Violino I *ff* appassionato

VI. I *p*

div. unis.

Es. 4: E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, violini primi, bb. 49-58 (partitura orchestrale, New York, Schirmer, 1915).

Nel corso del monologo di Francesca l'orchestra accenna diverse volte a questo tema, ma solo quando il mezzosoprano inizia la riflessione sulla forza dell'amore il suo canto si adagia sul suo profilo sinuoso confermando la sua associazione alla passione amorosa. Anche in questa occasione, il compositore predilige assegnare il tema alle voci dei violini, le quali si muovono in parallelo rispetto a quella della cantante.

Mezzosoprano
A-mor, che al cor gen - til rat-to s'ap-pren - de, pre-se co-stu - i de la bel - la per-so - na

Violino I

M.S.
che mi fu tol - ta e il mon-do an-cor m'of - fen-de.

VI. I.

Es. 5: E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, mezzosoprano e violini primi, bb. 191-197 (partitura orchestrale, New York, Schirmer, 1915).

L'ultima sezione del poema sinfonico è la più breve: benché non manchi la pittura musicale, resa attraverso veloci raffiche di semicrome e minacciosi richiami degli ottoni, questo aspetto interessa solo superficialmente l'autore. Come Rossetti prima di lui, Granados riversa la sua attenzione sulla rappresentazione della passione amorosa; per questo motivo chiude la sua composizione ricordando i motivi ad essa associati. Dunque, anche nell'atmosfera opprimente del finale si fa largo il tema della passione: quando il fragore della tempesta raggiunge il culmine, segnato da un colpo di timpano a battuta 285, e l'orchestra tace improvvisamente, esso emerge tra i violini primi, introdotto da una linea cromatica ascendente abbozzata dai corni. Il tema riappare come alla sua prima enunciazione e, benché sembri illanguidito, è ancora «amoroso».

Le due Francesche

The image shows a musical score for two instruments: Horn in F I, II and Violin I. The music is in 4/4 time and G major. The Horn part begins with a *p* (piano) dynamic and features a melodic line with some rests. The Violin I part starts with a *rall.* (rallentando) marking, followed by a *sf* (sforzando) dynamic and a *molto amoroso* (very lovingly) tempo. The violin part includes a triplet of eighth notes and ends with a *rall. molto* (very, very slowing down) marking.

Es. 6: E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, bb. 286-291 (partitura orchestrale, New York, Schirmer, 1915).

Commentando i tre drammi di autori di nazionalità e gusti diversi, Wharton sottolineava quanto essi avessero dovuto aggiungere all'esile racconto dantesco per renderlo adatto alla scena: rileggendo il canto V, infatti, ci si accorge che il poeta dice molto poco su questa storia. Rachmaninov e Granados, in anni molto vicini, trattarono la narrazione reticente di Dante in modi diversi: il musicista russo la arricchì di dettagli, mentre quello catalano la rese ancora più essenziale. Rachmaninov, in parte per penuria di versi, si inoltrò per decine di pagine, nel prologo e nell'epilogo, nell'inferno, anticipando immagini e atmosfere del suo poema sinfonico *L'isola dei morti* del 1909; egli inoltre rese protagonista della vicenda una figura alla quale Dante allude appena, Lanciotto, personaggio molto simile allo zingaro Aleko (protagonista della sua opera di esordio). Granados, invece, si attardò appena tra i sentieri dell'aldilà e trascurò ogni notizia sia sul matrimonio infelice di Francesca sia sui difetti fisici del marito, per concentrarsi sul languore e il tormento amoroso che sfocia in tragedia, tema sul quale tornerà nella sua unica opera, *Goyescas*. Ma soprattutto i musicisti crearono due Francesche diverse. Quella di Rachmaninov è frutto di una lettura pessimistica della storia degli amanti lettori: essa è un soprano etereo quasi quanto Mélisande che, essendo condannata all'inferno, dimostra la crudeltà del destino umano. Granados invece assegna a Francesca la voce di un mezzosoprano e la immagina più matura, più consapevole delle sue colpe e, pur condannandola, esalta nella sua storia la persistenza dell'amore oltre la morte.

Illustrazione di copertina:

WILLIAM BLAKE (1757-1827)

The Lovers' Whirlwind, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta

Penna, inchiostro e acquerello su carta, 530x374 mm., 1824-1827

Birmingham Museum and Art Gallery

Impaginazione del volume e stesura degli
esempi musicali (LilyPond 2.18.2 e 2.19.82;
Frescobaldi 3.0.0) a cura di Luca Rossetto Casel