

Queste cifre romane (qui e altri casi) le abbiamo lasciate in m.tto come da originale Word, va bene? ...

PAOLO PERETTI

LA DIVINA COMMEDIA IN MUSICA.
DANTE E I COMPOSITORI MARCHIGIANI
NELL'OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO (*)

*O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.*

Dante, *Inf.* I, 82-84

Sarebbe impresa ardua e quasi disperata – comunque, da non «pigliare a gabbo» (*Inf.* XXXII, 7) – quella di condurre una sistematica e universale ricerca sulla *Divina commedia* (d'ora in poi DC) posta in musica⁽¹⁾; cioè sull'intonazione di versi ed episodi tratti dal maggior

(*) A vario titolo, *in primis* per il reperimento di fonti musicali e bibliografiche a distanza, mi sono avvalso del prezioso aiuto di alcune persone che intendo pubblicamente ringraziare: Mauro Amato (Napoli), Franco Casini (Venezia), Paola De Simone (Napoli), Simonetta Fraboni (Senigallia), Carlo Lo Presti (Parma), Oddo Mantovani (Montegranaro), Arnaldo Morelli (Roma), Anna Maria Novelli (Ascoli Piceno), Giancarlo Pecci (Gorgonzola), Angela Romagnoli (Rovereto), Orlando Ruffini (Tolentino), Mirella Straccali (Sant'Elpidio a Mare), Tonino Tesei (Pollenza), Nicola Verzina (Bologna), Pietro Zappalà (Cremona). Ringrazio inoltre, ma senza poterli nominare a uno a uno, i responsabili dei vari archivi e biblioteche interessati dalle ricerche, con particolare menzione di alcune istituzioni al di fuori delle Marche: Bibl. e arch. di Casa Carducci (Bologna), Bibl. del cons. S. Pietro a Majella (Napoli), Bibl. universitaria DAMS (Torino), Bibl. Fondazione Levi (Venezia).

⁽¹⁾ Tentativi apprezzabili, ma pur sempre lacunosi, sono stati recentemente fatti – e ciò è significativo – fuori d'Italia, in *The Dante Encyclopedia*, ed. by R.H. LANSING, New York - London 2000 (App. «Musical settings of the *Commedia*») e con la monografia di M.A. ROGLIERI, *Dante and the music: musical adaptations of the Commedia from the sixteenth century to the present*, Aldershot 2001. Altra cosa è invece se si parla della musica *nella DC*, uno degli aspetti del più vasto tema «Dante e la musica» (si intende, in questo caso, quella dei tempi suoi), con riferimento cioè alle problematiche strettamente musicali – e non alla generica 'musicalità' del verso dantesco – insite nel poema stesso, che ha dato luogo in Italia a un particolare benché non molto nutrito filone di studi musicologici eruditi, almeno a partire da A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno 1904 (questo va considerato il testo-base di riferimento; il primo, inoltre, che contenga un «Elenco delle composizioni musicali ispirate da Dante», pp. 329-336, cui ancor oggi si rifanno anche le più recenti

poema della nostra letteratura e sulle composizioni vocali-strumentali o solo strumentali e sinfoniche ad esso, e da esso, variamente ispirate: su tutte, la celeberrima *Dante-Symphonie* di Liszt, di cui avremo pure modo di parlare (*Intermezzo 1*). Mi è sembrata invece praticabile una ricognizione limitata ai contributi prodotti dai soli compositori marchigiani nel XIX secolo e nella prima metà del successivo. Tale indagine presenta indubbi aspetti di originalità, essendo la prima che, nel nostro territorio, investe specificatamente la musica in relazione alla DC; mentre su altri fronti – dalla storia alla letteratura, dalle arti figurative alla geografia (compresi gli itinerari turistici!) – sono già stati pubblicati apprezzabili studi nel corso degli ultimi cinquant'anni⁽²⁾.

pubblicazioni italiane e straniere, come le due cit. sopra. In verità, poco prima, aveva tentato un apprezzabile elenco anche E. FONDI, *Dante e la musica*, in «Rivista musicale italiana», 10 (1903), pp. 86-98: 89-90, in nota). Tra i successivi contributi, si segnala almeno: R. MONTEROSSO, *Problemi musicali danteschi*, in «Cultura e scuola», n. 13-14 (gennaio-giugno 1965), pp. 207-212 (sua anche la voce *Musica* in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma 1971, pp. 1061-1065, e le altre voci minori correlate); N. PIRROTTA, *Dante «musicus»: Gothicism, Scholasticism and Music*, in «Speculum. A Journal of Medieval Studies», 43 (1968), pp. 245-257; F.I. GIAMBERTONE, *Musica, canto e danza nella Divina Commedia*, Palermo 1970; G. SALVETTI, *La musica in Dante*, Firenze 1972 e ID., *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano 1988 (sua anche la voce *Dante Alighieri*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti/Le biografie*, II, Torino 1985, pp. 103-104); *La musica nel tempo di Dante*, con saggi di vari autori, a cura di L. PESTALOZZA, Milano 1988 («Quaderni di Musica/Realtà», 19); C.E. SCHURR, *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella DC*, Università degli Studi/Centro di studi musicali in Umbria, Perugia 1994.

⁽²⁾ Come sempre, purtroppo, la musica è la... Cenerentola delle arti, e sempre l'ultima ad arrivare nella prospettiva degli studi critici. Ecco dunque, in rapida rassegna ragionata dal primo Novecento, i maggiori apporti sugli altri versanti in prospettiva regionale. Dopo l'isolato saggio di L. NICOLETTI, *Dante al monastero di Fonte Avellana*, Pesaro 1903, che suscitò altri interventi sull'argomento, bisogna attendere il 1965 (anno del VII centenario dantesco) per vedere una sensibile ripresa degli studi: esemplare il dotto e denso volume di F. ALLEVI, *Con Dante e la Sibilla ed altri (dagli antichi al volgare)*, Milano 1965, specialmente il cap. «Con Dante nella Marca d'Ancona» (all'autore si deve anche la voce *Marche* in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1971, III, pp. 822-824; cf. anche ID., *Dante e le Marche*, in «Picenum seraphicum», 8 (1971), pp. 81-89); altro fondamentale contributo dantesco-marchigiano è di M. NATALUCCI, *Dante e le Marche (... quel paese che siede tra Romagna e quel di Carlo)*, Bologna 1967 (di recente, ne ha ripreso pedissequamente il titolo e in parte l'impostazione, aggiungendo poco di originale, L. CESARONI, *Dante e le Marche, quel paese che siede tra Romagna e quel di Carlo*, Ancona 2010); tra le altre pubblicazioni di argomento dantesco di quell'ormai lontano periodo vanno per lo meno ricordate: D. CECCHI, *Il paesaggio marchigiano della DC*, Macerata 1965; R. SASSI, *Conferenze dantesche*, Fabriano 1965; G. PIERGiacomi, «*Il bel paese da li dolci colli*» nel poema di Dante: 1265-1965, Macerata 1966; R. ELIA, *Ricordi danteschi a Fano*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», s. 8, n. 4, fasc. 1 (1964-1965), pp. 1-7. Più vicino a noi vanno inoltre cit. un contributo bibliografico e di critica

Il titolo della testatina di pagina dispari è stato così sintetizzato perché altrimenti troppo lungo, va bene?

Nei capitoli che seguono, ognuno intitolato a un diverso compositore marchigiano di nascita o d'adozione, sono prese in esame parti più o meno ampie della *DC*, da pochi versi a un intero canto, messe in musica per voce/i e vari organici di accompagnamento (dal pianoforte solo all'orchestra, passando per il quartetto d'archi); ovvero creazioni solo strumentali esplicitamente ispirate al poema, per cui è possibile stabilire tale connessione dal titolo del brano e/o dalla presenza in esso di versi danteschi, in epigrafe o nel corso della partitura. I nomi degli autori vanno dai celeberrimi ai poco conosciuti, ai dimenticati affatto: Gioacchino Rossini, Giuseppe Balducci, Luigi Confidati, Adauto Gaggi, Filippo Marchetti, Domenico Silveri, Decio Monti, Riccardo Zandonai, Domenico Alaleona, Giovanni Tebaldini, Cesare Celsi. Ma saranno ricordati, *en passant*, anche Gaetano Palloni, Emidio Cellini, Ernesto Bertini, Quirino Lazzarini e – al di fuori dei marchigiani – Teodulo Mabellini. Rimane negativo, invece, il solo caso di Nicola Vaccai, comunque segnalato. Infine, di questa sola citazione informativa godrà Vincenzo Sassaroli (Tolentino 1816 - Genova 1904) in relazione al suo melodramma *Francesca da Rimini* (su libretto di Felice Romani, già

letteraria di C. CHIODO, *Note sulla critica dantesca nelle Marche dal 1861 al 1915*, in *Aspetti della cultura e della società nel Maceratese dal 1860 al 1915. Atti del xv convegno di Studi maceratesi* (Macerata 24-25 nov. 1979), Macerata 1982, pp. 753-798 e la monografia di O. BUSSI, *Dante e la provincia di Pesaro*, Pesaro [1999]. Realizzate in tempi distanti, due piccole pubblicazioni didattico-divulgative, recanti – ancora una volta! – lo stesso abusato titolo: *Dante e le Marche. Annuario 1964-65 delle Direzioni didattiche di Tolentino e Caldarola*, Tolentino 1965; *Dante e le Marche. Percorso multimediale nella Regione Marche seguendo i versi della Commedia dantesca*, a cura di L. DI DIO, Camerino 2005 (DVD allegato). Sul fronte filologico si pongono gli studi di A. ALBANI, *Testimonianze della divulgazione della Divina Commedia nelle Marche nei secoli XIV-XV*, Ancona 1990; ID., *Un inedito lacerto della Divina Commedia trovato nell'archivio comunale di Corinaldo*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», 102 (1997), pp. 807-815; ID., *La tradizione manoscritta della Commedia di Dante nelle Marche*, in *Dante nelle Marche e la Raccolta Muzzarelli*, a cura di R. BIGLIARDI, Jesi 2010, pp. 127-141. Poiché – come si sa – nella Planettiana è conservato un prezioso incunabolo del 1472 della *DC* stampato, secondo una tradizione sostenuta già nel secondo Ottocento dallo storico locale Giovanni Annibaldi, da Federico de' Conti da Verona a Jesi (ma si tratta di una *vexata quaestio* non da tutti accettata), è opportuno dire qualcosa di più su quest'ultimo volume, realizzato per le «Celebrazioni dei 150/300 anni della Planettiana» (Jesi, 6 maggio - 6 giugno 2010); in esso, cui sono allegate anche 14 tavv. (*Dante nelle Marche. Le edizioni figurate della Planettiana*) con la riproduzione di opere grafiche a stampa del poema dal XV al XX sec., sono state pubblicate le schede di una mostra in cui furono esposti pezzi provenienti dalla Raccolta Erminio Muzzarelli, medico modenese che a lungo esercitò la professione a Fermo nella prima metà del Novecento e formò una preziosa collezione di pubblicazioni dantesche, poi donata alla Bibl. Estense universitaria di Modena, dove oggi si conserva.

intonato da altri compositori), rappresentato nel teatro comunale di Catania nel marzo del 1846, perché nulla resta della musica.

Tuttavia queste pagine potrebbero non esaurire l'argomento, perché, su un fronte per la prima volta esplorato, sorprese e possibilità di nuove acquisizioni sono tutt'altro che improbabili: l'esperienza insegna. Esse saranno comunque utili per una valutazione critica della presenza del Dante della *DC* nell'immaginario poetico e nella produzione artistica dei compositori italiani di un'epoca in cui, per ragioni storiche e sociali facilmente comprensibili, il suo 'mito' agì con particolare potenza e suggestione, contribuendo a formare – e non solo sul piano letterario e della lingua – l'idea risorgimentale stessa della nostra Nazione⁽³⁾.

1. GIOACCHINO ROSSINI

È d'obbligo incominciare con il Cigno di Pesaro, che non ha certo bisogno di presentazioni. Il primo connubio della sua musica con la poesia di Dante avvenne nel 1816, subito dopo i successi del *Barbiere di Siviglia*, quando il giovane Rossini tornava all'opera seria con la vicenda di *Otello* (Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816), dall'omonima tragedia shakespeariana. Siamo nel III e ultimo atto del melodramma, scena I: di sera, nella sua camera, Desdemona è angosciata dalla gelosia di Otello e assistita dalla confidente Emilia quando, da fuori, le giunge all'orecchio il canto lontano di un gondoliere che attraversa la laguna di Venezia («Sentesi da lungi il gondoliere, che scioglie all'aura un dolce canto»: questa la didascalia del libretto). I pochi versi intonati sono tratti dall'episodio di Paolo e Francesca (*Inf.* v, 121-123); la proverbiale sentenza, sbocconcellata dalla terzina che la contiene, viene dilatata attraverso la variata ripetizione melodico-armonica in *climax* di ciascuna delle due frasi che la compongono (qui evidenziata dalle parentesi tonde), imposta dalle leggi di equilibrio dell'assetto musicale scelto da Rossini:

[...] (*nessun maggior dolore*)
 (*che ricordarsi del tempo felice*
ne la miseria) [...]

⁽³⁾ Cf. *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di G. SALVETTI, Milano 1994, che raccoglie contributi di vari autori, nell'ordine: Q. Principe, B. M. Antolini, M. Pessina, P. Besutti, R. Meucci, J. Streicher, L. Putignano, C. Orselli, G. Salvetti.

Sembra che l'idea di ricorrere a questi versi di Dante per la canzone del gondoliere sia stata proprio di Rossini; né avrebbe lì per lì convinto il librettista, l'aristocratico marchese Francesco Berio di Salsa, un erudito imprestato al teatro, buon conoscitore della letteratura italiana, «tanto amabile come uomo di mondo quanto privo di talenti come poeta»⁽⁴⁾. Al compositore che gli chiedeva un simile inconsueto innesto, egli avrebbe opposto che, sulla bocca di un gondoliere veneziano, sarebbero meglio convenuti versi tasseschi, stando a una testimonianza dello stesso Rossini raccolta dal pianista austro-boemo Ignaz Moscheles: «Aveva un bel dirmi il marchese Berio – avrebbe detto il Pesarese – che i gondolieri non cantano mai Dante, ma tutt'al più Tasso; io gli risposi che lo sapevo meglio di lui, perché avevo soggiornato più volte a Venezia; ma in quella scena avevo bisogno di versi danteschi»⁽⁵⁾, così rivendicando a sé l'efficace intuizione drammaturgica. Infatti, le parole cantate in lontananza aderiscono perfettamente allo stato d'animo dell'infelice Desdemona, inducendola a sua volta subito dopo a cantare sull'arpa la mesta canzone «Assisa a' piè d'un salice», che rievoca l'amore sventurato dell'amica africana Isaura.

Rossini trasforma la citazione dantesca in uno stralcio lirico, un frammento di canzone, ma in sé mirabilmente compiuto: una trentina di battute incastonate come una gemma melodica nel più prosaico contesto del recitativo accompagnato di Desdemona ed Emilia («Ah! Dagli affanni oppressa»). Si tratta di un Andantino in tempo binario, caratterizzato da note doppiamente puntate che, con il loro completamento ritmico breve, conferiscono al brano un sinistro andamento... zoppicante (tal era l'omicida marito di Francesca, Giovanni Malatesti detto Gianciotto: dove «ciotto» – appunto – sta per sciancato) più che dolcemente cullante, quale invece avrebbe potuto essere quello consueto, ternario, di una placida barcarola⁽⁶⁾. La melodia, affidata

⁽⁴⁾ Giudizio *tranchant*, espresso da Henri Beyle, meglio conosciuto come STENDHAL, *Vita di Rossini*, trad. it. di B. REVEL, Firenze [1968?], p. 150.

⁽⁵⁾ L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino 1981, p. 130 (cit. a sua volta tratta da G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, I, Tivoli 1929, p. 260). Qualche dubbio però nasce sulla veridicità di questo aneddoto, in quanto si dovrebbe supporre, nell'opposizione del Berio, tutt'altro che sprovveduto sul fronte letterario, il suo mancato rilievo dell'incongruenza cronologica: un gondoliere veneziano della fine del XV secolo, epoca in cui è ambientato l'*Otello* rossiniano, non avrebbe mai potuto cantare versi di un poeta... non ancora nato!

⁽⁶⁾ La più efficace illustrazione del ritmo di barcarola non si deve a un tecnico, ma a romanziere austriaco non digiuno di musica, che così descrive il remare del gondoliere: «L'uomo immergeva a tempo il suo remo nell'elemento, che aveva qualche cosa di più umano, di più complicato dell'acqua. Con un moto appena percettibile,

a un tenore che canta fuori scena, è accompagnata – con effetto straniante – da un inquieto tremolo degli archi. L'introduzione strumentale avviene su un lamentoso assolo del corno, cui poi si uniscono clarinetto e flauto, che torna anche a chiusura dell'inserito melodico. La tonalità d'impianto è quella malinconica e dolente di Sol min. (con modulazione interna a Sib magg. e inattesa conclusione in Sol magg.); verso la fine del canto si tocca anche la patetica sesta 'napoletana' sul II grado abbassato della scala. Appena un minuto e mezzo di musica, ma così intensa ed efficace da creare quell'atmosfera sospesa e carica di funesti presagi che, di lì a poco, sfocerà nel tragico finale con morte in scena degli sfortunati amanti.

Estrapolato dalla primitiva sede operistica e spogliato della veste orchestrale, ben presto il brano prese a circolare in autonome riduzioni per canto e pianoforte. Franz Liszt, che fu particolarmente sensibile alle tematiche dantesche (*Intermezzo 1*), ne fece una libera e lugubre parafrasi per pianoforte solo, inserendola, con l'esplicita indicazione di «*Nessun maggior dolore. Canzone del gondoliere nel "Otello" di Rossini*» (Lento doloroso, 2/4, Mib min.), nel supplemento al secondo volume dei suoi *Années de Pèlerinage*⁽⁷⁾.

Siamo autorizzati a pensare che Rossini fosse particolarmente legato alla lacrimevole storia di Paolo e Francesca, oltre che per i risvolti 'romantici' *ante litteram* che la resero cara al suo secolo, anche per i luoghi tra Marche e Romagna ad essa associati (tradizione vuole che il brutale duplice assassinio avvenisse nella rocca di Gradara, ma non se ne ha certezza storica)⁽⁸⁾, che sono poi quelli d'origine del compositore e dei suoi ricordi di gioventù. Non per nulla, più di trent'anni

la gondola scivolava innanzi, fino a che lo slancio cessava e seguiva il rallentamento. E sempre così di seguito; una nota lunga e una breve. Questo movimento era il padre di tutte le barcarole. "Tempo veneziano di sei ottavi", lo aveva battezzato Verdi altra volta, quando componeva il *Rigoletto*» (F. WERFEL, *Verdi. Romanzo dell'opera*, Firenze 1989, p. 14).

⁽⁷⁾ Questa appendice costituisce una specie di trittico (*Gondoliera, Canzone, Tarantella*) dedicato a «Venise et Naples», di cui il nostro pezzo rappresenta il tempo lento centrale; essa fu stampata tardivamente a Magonza nel 1860, ma già nel 1840 ne era stata preparata una prima versione per la pubblicazione, insieme a un quarto brano poi eliminato.

⁽⁸⁾ Si sa bene che la questione è annosa e controversa, non solo rispetto al luogo, ma anche alla storicità della stessa vicenda. Naturalmente, in questa sede, il problema non può essere affrontato: chi vuole approfondire può riandare all'ottimo saggio di T. BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, in «*Speculum. A Journal of Medieval Studies*», 75 (2000), pp. 1-28 (trad. it. in Id., *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, Milano 2012, di cui costituisce il cap. 14, pp. 465-510).

dopo, quando per la seconda e ultima volta egli tornerà a Dante, lo farà rivolgendosi – quasi in un'ideale continuazione – ai successivi versi dello stesso canto (*Inf.* v, 127-138). Nasce così *La Francesca da Rimini*⁽⁹⁾, composta a Firenze nel 1848 e dedicata a Lord William Warren Vernon, dantista inglese corrispondente della fiorentina Accademia della Crusca⁽¹⁰⁾. Si tratta di un'affettuosa arietta da camera per canto (la natura della voce non è meglio specificata, benché gli si addica perfettamente quella soprano) e pianoforte. La breve composizione si risolve in pochi minuti di musica: 74 bb. in tempo 3/8 (recupero ritmico della barcarola 'mancata' nell'antico *Canto del gondoliere?*), nella tonalità di Sib, relativa magg. del Sol min. e con identica armatura di chiave (ci sarà poi, nel corso del brano, uno dei momenti più intensi e appassionati in cui si afferma a lungo il Sol min.: «Soli eravamo...»). La melodia comincia sulle parole «Noi leggevamo...», ma, sopra le 8 bb. di introduzione pianistica, le stesse che concluderanno la pagina, si ha l'indicazione «Recit.[ati]^{vo} ritmato (Farò come colui che piange e dice)»; essa si riferisce alla declamazione scandita a tempo anche di questo verso (ivi, 126), generalmente invece omesso dai moderni interpreti. La fine pagina cameristica, di altissima qualità artistica come gli analoghi pezzi rossiniani già riuniti nelle *Soirées musicales* di poco precedenti, non è però – a mio parere – così emozionante come la misteriosa e presaga canzone del gondoliere nell'*Otello*.

2. LUIGI CONFIDATI

Poco si sa di questo musicista, probabilmente di famiglia maceratese ma nato a Massaccio (oggi Cupramontana) il 22 giugno 1772; e

⁽⁹⁾ Per notizie sugli autografi, ne esistono infatti due (entrambi conservati a Pesaro), cf. L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino 1981, pp. 477-78, n. 26: *Catalogo delle opere* (a cura di PH. GOSSET).

⁽¹⁰⁾ Il ms. autografo reca in calce la dedica: «A Milord Vernon / il suo candido Estimatore / Gioacchino Rossini». Fu poi lo stesso aristocratico inglese a pubblicare il brano in facsimile in una sua edizione dantesca (cf. W.W. VERNON, *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale*, Londra 1858-1865, III: *Album*). Dopo la morte di Rossini, nel 1875, il musicista-parlamentare Marcello Pepe (Campobasso 1816-1901) si cimentò nella sua orchestrazione, lasciando però incompiuta la partitura: se ne conserva il ms. nel Fondo Pepe della Bibl. prov. Pasquale Albino di Campobasso, in cui è indicato che il brano è stato ripreso dal facsimile pubblicato da Lord Vernon, copia del quale esisteva nella Bibl. della Camera dei deputati. Una versione a stampa per canto e pf è riprodotta anche in F. MARIOTTI, *Dante e la statistica delle lingue, con la raccolta dei versi della Divina Commedia messi in musica da G. Rossini, G. Donizetti, F. Marchetti e R. Schumann*, Firenze 1880.

quel che si sa lo dobbiamo al sempre sorprendente dizionario dello Schmidl⁽¹¹⁾ e al nostro benemerito Radiciotti⁽¹²⁾. Confidati ha lasciato alcune delle più lunghe, originali e significative versioni musicali della *DC*, pubblicate a Roma presumibilmente all'inizio degli anni '20 dell'Ottocento⁽¹³⁾. Ma, prima di entrare nel merito di esse, giova dare qualche notizia degli ambienti romani da lui frequentati, che aiutano anche a inquadrare le composizioni dantesche nel contesto per cui esse espressamente nacquero e in cui ebbero la loro prima pubblica fruizione: pur sempre, però, nell'esclusiva dimensione di una sorta di *musica reservata*, in seno a una ristretta cerchia di scelti amatori.

Nulla si sa della formazione musicale di Confidati, con chi e dove essa sia avvenuta; ma presto il musicista marchigiano dovette stabilirsi a Roma per esercitarvi autonomamente la professione. Infatti, nel 1803 al Teatro Valle, andò in scena la 'prima' della sua opera *La virtù premiata*, che però non ebbe molto successo. Nel contempo Confidati era assiduo frequentatore delle dimore aristocratiche cittadine in veste di «istitutore onorato, solerte, ingegnoso; e nella sua scuola fiorivano parecchi buoni compositori di musica, fra' quali ne piace nominare due femmine, che levarono grido di ben durati studi,

⁽¹¹⁾ Cf., alla voce, C. SCHMIDL, *Supplemento al dizionario universale dei musicisti*, Milano 1939, dove però si legge che Confidati sarebbe morto nell'agosto, e non nell'aprile, del 1847.

⁽¹²⁾ Cf., alla voce, G. RADICIOTTI - G. SPADONI, *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* [Ms. 1020, Macerata, Bibl. comunale «Mozzi Borgetti»], cc. 997-1001. Le notizie qui riportate in virgolettato, salvo contraria indicazione in nota, sono sempre ricavate da questa fonte: a sua volta il Radiciotti le trasse da varie pubblicazioni, soprattutto dal necrologio di Confidati scritto dal celebre librettista Jacopo Ferretti e pubblicato sulla *Rivista di Roma* (a. XIV, 1847, n. 31), che però non sono riuscito ancora a rintracciare. Aggiungo, per curiosità, che anche il grande poeta romanesco Belli, nel sonetto 1366 intitolato *La musica della padrona* (datato 3 dic. 1834), nomina espressamente «er maestro Confidati», ricordando il suo conte Ugolino in questi ironici versi: «Lui [Confidati] scia messo scinq'ommini affamati/ D'una commedia der zor Dante Argèri» (G. G. BELLÌ, *I sonetti*, a cura di G. VIGOLO, Milano 1966, p. 1859).

⁽¹³⁾ L'edizione Ratti-Cencetti, non datata, è contrassegnata dal n. di lastra 45; il che fa pensare che possa essere stata stampata intorno a quest'epoca. Se infatti «Perché mi guardi e piangi», duettino dall'opera *Zelmira* di Rossini, che ebbe la 'prima' a Napoli nel febbraio 1822, è stato verosimilmente pubblicato entro lo stesso anno 1822 con il n. di lastra 29, i nostri brani non possono realisticamente risalire oltre il 1823 (cf. anche *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B.M. ANTOLINI, Pisa 2000, alla voce dedicata agli stampatori Ratti e Cencetti). Ciò, naturalmente, non toglie che i brani danteschi di Confidati possano essere stati scritti ed eseguiti anche separatamente e vari anni prima della data di pubblicazione, come anzi è assai probabile: già nel primo decennio dell'Ottocento, infatti, Confidati frequentava il salotto della von Dietrichstein.

Caterina Maldura nata Mauri ed Annunziata Grossi» (quest'ultima, nel 1807, musicò una cantata a 4 voci con cori intitolata *Coriolano*, su poesia di Jacopo Ferretti); ma noi possiamo aggiungere anche Elisabetta Corsi e Marianna Parisotti⁽¹⁴⁾. Così, attraverso la sua musica, Confidati fu anche animatore dei salotti romani, e, in special modo, di quello della principessa Alexandra Andrejewna von Dietrichstein, nata contessa Schuwaloff⁽¹⁵⁾; per tale raffinato ed esclusivo ambiente socio-culturale «musicò con grand'effetto sublimi tratti della Divina Commedia: 1° Per me si va nella città dolente; 2° O Padre nostro che nei cieli stai; 3° l'episodio di Francesca da Rimini; 4° l'episodio del Conte Ugolino, che furono anche stampati in Roma» (tutti brani, tranne il *Padre nostro* dal canto XI del Purgatorio, giunti fino a noi). Nell'autunno del 1825 l'Accademia di S. Cecilia gli conferì il prestigioso incarico di dirigere l'oratorio *La creazione* di Haydn, nella versione italiana di Giuseppe Carpani, che per la prima volta veniva eseguito a Roma. La stessa Accademia romana lo ascrisse come socio onorario tra i maestri compositori in data 26 giugno 1839; all'epoca Confidati abitava a Roma, in via Belsiana n. 31⁽¹⁶⁾. Tra le sue opere inedite, oltre a brani pianistici e vocali (ariette, duetti, solfeggi, ecc.), Radiciotti ricorda un *Te Deum* scritto per il ritorno a Roma di Pio VII (1813) ed eseguito presso la dimora della principessa von Dietrichstein; *Oreste vendicatore*, brano epico in ottave per tenore, cantato in casa dell'avvocato Faustino Corsi dal celebre basso Nicola Tacchinardi; la cantata *La passione di Cristo*, eseguita nel 1813 presso il consigliere Cecconi (resta il libretto, stampato in Roma da Crispino Puccinelli); un sonetto di Francesco Spada, musicato *In morte di Guendalina Borghese* (1840). Confidati – si legge ancora nel Radiciotti – «fu di persona alta

⁽¹⁴⁾ Per la prima Confidati scrisse 19 sonatine per pianoforte, per la seconda due canzoncine per voce di contralto, i cui rispettivi mss. (risultanti, con una trentina di altri titoli, da una ricerca condotta sotto il nome del compositore nel sito www.opac.sbn.it) si conservano in archivi e biblioteche romani, rendendo materiale testimonianza della sua attività e produzione artistica.

⁽¹⁵⁾ La nobildonna russa, che aveva sposato nel 1797 il principe Franz Joseph von Dietrichstein, Imperial-regio Ciambellano di Ferdinando I d'Asburgo, fu a sua volta dama di palazzo dell'imperatrice Maria Anna Carolina Pia. Cf. il raro volume autobiografico *Conversion de S. A. Madame la Princesse Alexandrine de Dietrichstein née comtesse de Schouwaloff racontée par elle-même, d'après le manuscrit de l'auteur*, Paris 1879.

⁽¹⁶⁾ Cf. *Catalogo dei maestri compositori, dei professori di musica e socii di onore dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma residente nel Collegio di S. Carlo in Catinari*, Tip. M. Perego-Salvioni, Roma [1842], p. 25, dove il compositore è altresì indicato: «Confidati Luigi, di Macerata» (il corsivo è mio).

e forte; colto e di arguta conversazione, buono, sobrio, modesto. Morì il 16 aprile del 1847 di 75 anni».

Risale alla seconda metà del Cinquecento la prima intonazione musicale nota del crudo e toccante episodio dantesco del conte Ugolino: stando alla testimonianza resa all'erudito Giovanni Battista Doni (Firenze 1594-1647) da Galileo Galilei, fu suo padre Vincenzo (Firenze 1520 ca.-1891), musicista teorico e 'prattico', che per primo «sopra un corpo di viola esattamente sonato cantando un tenore di buona voce, e intelligibile, fece sentire il lamento del Conte Ugolino di Dante»⁽¹⁷⁾; ma quest'opera, purtroppo, non ci è pervenuta. Niente anche dai due secoli successivi. Dobbiamo perciò aspettare il primo Ottocento per valutare di simili prodotti, musicati da compositori celebri come Nicolò Zingarelli⁽¹⁸⁾, Francesco Morlacchi⁽¹⁹⁾ e Gaetano Donizetti⁽²⁰⁾.

⁽¹⁷⁾ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, Prato, Tip. Aldina, 1835, I, p. 350, in nota: ho riportato lo stralcio del testo della lettera di Galileo, datata 16 dic. 1634, così come vi compare e a sua volta – come dichiarato – tratta dalla vita del Doni scritta e pubblicata da A.M. Bandini.

⁽¹⁸⁾ *Dante nel canto xxxiii dell'Inferno/ Musica/ del Sig. D. Niccolò Zingarelli*, ms sec. XIX, part. per soprano/i (anche i tre figli di Ugolino, infatti, intervengono dando luogo a un coro a 4 tutto di soprani) e archi (vl1, vl2, vla, b), Roma, Bibl. e arch. mus. dell'Accademia naz. di S. Cecilia; altra versione, a stampa, rid. per canto e pf: *Canto xxxiii di Dante/ messo in musica dal maestro Zingarelli*, Firenze, Cipriani, s.d. (copie a Firenze, Bibl. del conservatorio L. Cherubini; Napoli, Bibl. del conservatorio S. Pietro a Majella). Secondo C. STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, in «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», 2/2005 (num. monografico), pp. 137-138, la composizione risale al primo decennio dell'Ottocento; per ulteriori notizie su di essa cf. anche M. CARACI VELA, *Il 'tragico colorito' della Musa zingarelliana dalla cantata da camera alla romanza da salotto*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di M. CARACI VELA - R. CAFIERO - A. ROMAGNOLI, pp. 423-452: 436-437 (qui però non s'avanza alcuna ipotesi di datazione).

⁽¹⁹⁾ *Cantata/ a Voce sola di Soprano, con accompagnamento di due/ Violini Viola, e Violoncello/ La Poesia è porzione del Canto xxxiii della Divina Commedia/ L'Inferno del Dante ecc.*, ms datato 1808, ded. al conte Stefano Sanvitale, Parma, sezione musicale della Biblioteca Palatina; altra versione, a stampa: *Della Divina Commedia di Dante Alighieri/ parte del Canto xxxiii dell'Inferno/ declamato con musica ecc.*, con trad. in tedesco, ded. a S.A.R. il principe Giovanni di Sassonia, estimatore e studioso di Dante, spart. per basso e pf, Milano, Ricordi, 1834 (copie segnalate a Bergamo, Bibl. civica A. Mai; Milano, Bibl. del conservatorio G. Verdi; Venezia, Bibl. naz. Marciana); in questo caso, la ripresa a tanti anni di distanza della composizione giovanile evidentemente esemplata sul modello dell'analoga cantata di Zingarelli, di cui Morlacchi era stato allievo, e la riduzione per voce e pf, nonché la traduzione in tedesco e la dedica sono collegate alla lunga permanenza professionale di Morlacchi alla corte di Dresda.

⁽²⁰⁾ *Il Canto xxxiii/ della Divina Commedia di Dante/ Posto in musica/ e dedicato/ Al Celebre Luigi Lablache ecc.*, spart. mus. autogr. (Napoli 10 apr. 1826) per basso

Ad essi si deve aggiungere la meno conosciuta versione di Confidati⁽²¹⁾, compresa nella raccolta a stampa dal seguente frontespizio⁽²²⁾:

ALCUNI TRATTI
DELLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE ALIGHIERI
Posti in musica
e dedicati

A S. A.

La Sig. Principessa Alessandrina de Drietristhein
nata Contessa de Schwaloff &.&.&
DAL MAESTRO LUIGI CONFIDATI

Proprietà dell'Autore

Prezzo [non indicato]

ROMA

Nella Stamperia Litografica con Privativa di Leopoldo Ratti, e Gio: Batta Cencetti
Editori di Musica in Via de' Spagnuoli N.° 24 presso /
S. Salvatore delle Coppelle, alla pescheria nuova.

I «tratti», ovvero i passi della *DC* messi in musica da Confidati, tutti nell'assetto monodico a una voce – maschile o femminile, come di volta in volta specificato – e quartetto d'archi (violino primo, violino secondo, viola, «basso»)⁽²³⁾, sono quelli di cui riporto qui sotto le indicazioni dei singoli frontespizi interni:

e pf (Milano, Bibl. del conservatorio G. Verdi); successive edizioni a stampa: Milano 1827 e 1843 (copie in varie biblioteche: Milano, Bibl. del cons., Fondo Nosedà; Venezia, Bibl. naz. Marciana; Vicenza, Bibl. civica Bertoliana, ecc). Il Lablache (Napoli 1794-1858) fu un rinomato basso.

⁽²¹⁾ Cit., sebbene *en passant*, da STEFFAN, *Cantar per salotti*, p. 139, dove inoltre si legge che la stampa risalirebbe agli anni '30 dell'Ottocento. Come ho già scritto sopra, io sono invece propenso a retrodattarla all'inizio del decennio precedente.

⁽²²⁾ Si cerca di riprodurre diplomaticamente disposizione del testo, varietà di stili e dimensioni dei caratteri, rinunciando al [*sic*] accanto ai cognomi stranieri storpiati della dedicataria; la sigla S.A. della quinta riga va sciolta: «Sua Altezza». L'esemplare esaminato, e l'unico al momento localizzato, si conserva presso la Bibl. Palatina di Parma, Fondo Sanvitale.

⁽²³⁾ La partitura è così disposta (dall'alto): vl.1, vl.2, vla, voce, «basso». Circa quest'ultima indicazione, se è indubbio che essa si riferisce alla parte del violoncello, come rivela il 'pizzicato' che talora vi compare, è altrettanto vero che, alla linea del

1) ISCRIZIONE / SU LA PORTA DELL'INFERNO / NEL CANTO III DI DANTE /
A Voce di Tenore⁽²⁴⁾;

2) EPISODIO / DI FRANCESCA DA RIMINI / NEL CANTO V DI DANTE /
A Voce di Soprano⁽²⁵⁾;

3) LA MORTE / DEL CONTE UGOLINO / NEL CANTO XXXIII DI DANTE /
A Voce di Basso⁽²⁶⁾.

3) Comincerò col commentare quest'ultimo brano, che intona l'ampio testo poetico di *Inf.* XXXIII, 1-75, in cui si narra l'orribile morte per fame di Ugolino della Gherardesca, rinchiuso con i suoi figlioli, a Pisa, nella torre della «muda» (ivi, 22). Ecco come i versi dell'episodio dantesco risultano distribuiti nel corso dell'articolata composizione musicale, rendendone così la complessiva struttura formale, vicina a quella di una cantata da camera a voce sola, con il consueto alternarsi di pezzi aperti (recitativi) e chiusi, assimilabili alle arie⁽²⁷⁾.

basso che nei recitativi resta da sola a sostenere la voce, sono associate le indicazioni numeriche tipiche del basso continuo. Tale procedimento potrebbe essere l'espressione 'grafica' di un modo di pensare la musica ancora radicato nella prassi tardosettecentesca, ma potrebbe anche sottintendere l'impiego di uno strumento polifonico (nel caso senz'altro il pianoforte) per accompagnare certi passi: infatti i recitativi sulle sole note lunghe del violoncello sarebbero troppo poveri e incompleti senza le corrispettive armonie.

⁽²⁴⁾ La musica va da p. 2 a p. 6. La parte vocale è notata in chiave di tenore.

⁽²⁵⁾ La musica va da p. 8 a p. 30. La parte del «Canto» è notata in chiave di soprano.

⁽²⁶⁾ La musica va da p. 32 a p. 52. L «Basso Cant.[an]^{te}» è notata nella relativa chiave. Nota a stampa, contrassegnata da asterisco, posta subito dopo la parola «Fine» (p. 52): «Quanto Dante asserisce del Conte Ugolino, e dell'Arciv.^o Ruggeri deesi attribuire a troppo libero entusiasmo di/ Fantasia Poetica». Essa è stata cancellata con tratti di penna rossa dall'antico possessore della partitura (forse un tal «De Mauro» che, con lo stesso inchiostro rosso, ha firmato il frontespizio del primo canto dell'Inferno musicato da Gaggi: cf. il cap. successivo, in nota) che sotto, a sua volta, ha scritto l'annotazione in francese: «le pauvre homme!», evidentemente a commentare in modo ironico la convinzione espressa sopra.

⁽²⁷⁾ In verità, circa l'ultimo aspetto andrebbero fatte – di caso in caso – opportune distinzioni sul piano stilistico e formale, ma lo spazio qui non lo consente. Per la migliore comprensione dello schema che segue e dei successivi, si tengano presenti queste avvertenze. Nella prime tre colonne sono date, rispettivamente: le principali indicazioni agogiche e/o di movimento, il tempo, la tonalità d'impianto (tranne in corrispondenza dei recitativi, per loro stessa natura modulanti); nella colonna centrale si riportano *incipit* ed *explicit* letterari delle varie sezioni (si segue il testo poetico dello spartito, senza troppe preoccupazioni filologiche che qui sarebbero superflue), precisamente delimitate dai numeri di battuta indicati nella colonna estrema di destra; nella penultima colonna, tra parentesi quadre, si segnala la presenza di episodi strumentali di qualche rilievo: introduzioni, interludi e chiuse.

Larghetto quasi andante	3/4 Re min.		[introd. strum.]	(bb. 1-12)
		<i>La bocca sollevò...</i>		(bb. 13-26)
		<i>... di retro guasto.</i>		(bb. 13-26)
			[interl. strum.]	(bb. 27-30)
		<i>Poi cominciò...</i>		(bb. 31-58)
		<i>... vedrai insieme.</i>		
Recitativo	(C) modul.	<i>Io non so chi tu se'...</i>		(bb. 59-77)
		<i>... dir non è mestieri.</i>		
Tempo I	3/4 Re min.		[introd. strum.]	(bb. 78-91)
		<i>Però quel che non puoi...</i>		(bb. 91-131)
		<i>... mi squarciò 'l velame.</i>		
Recitativo	(C) modul.	<i>Questi pareva a me...</i>		(bb. 132-149)
		<i>... fender li fianchi.</i>		
Larghetto	3/4 Fa min.		[introd. strum.]	(bb. 150-157)
		<i>Quando fui desto...</i>		(bb. 158-177)
		<i>... dimandar del pane.</i>		
Presto	C Fa magg.		[introd. strum.]	(bb. 177-182)
		<i>Ben se' crudel...</i>		(bb. 183-194)
		<i>... di che pianger suoli?</i>		
Lento	C Sib magg.		[introd. strum.]	(bb. 194-197)
		<i>Già eran desti...</i>		(bb. 198-208)
Allegro	C Sib magg.		[introd. strum.]	(bb. 208-211)
		<i>Ed io sentii chiavar...</i>		(bb. 211-224)
		<i>... senza far motto.</i>		
Larghetto	3/4 Sol magg.	<i>I' non piangeva...</i>		(bb. 225-233)
Recitativo	C Sol magg.	<i>disse: tu guardi</i>		(bb. 234-236)
		<i>Sì, Padre: che hai?</i>		
Maestoso	C Sol magg.	<i>Però non lagrimai...</i>		(bb. 236-250)
		<i>... nel mondo uscìo.</i>	[interl. strum.]	(bb. 250-260)
		<i>Com'un poco di raggio...</i>		(bb. 261-271)
		<i>... il mio aspetto stesso,</i>		
Allegro		<i>ambo le mani...</i>		(bb. 271-273)
Andante	3/4 Sol min.	<i>e quei, pensando...</i>		(bb. 274-279)
Recitativo	C modul.	<i>... di subito levorsi...</i>		(bb. 279-286)
		<i>...e tu le spoglia.</i>		
Allegro	C Sol min.		[introd. strum.]	(bb. 286-287)
		<i>Queta'mi allor...</i>		(bb. 288-297)
		<i>... stemmo tutti muti.</i>		
Più mosso	C Sib min.	<i>Abi dura terra...</i>		(bb. 298-307)
Larghetto	3/4 Fa magg.		[introd. strum.]	(bb. 307-309)
	3/4 Fa magg.	<i>Poscia che fummo...</i>		(bb. 310-347)
	Re min.	<i>... poté il digiuno.</i>		

La ripetizione di singole parole è accuratamente evitata, mentre due sole frasi, corrispondenti ad altrettanti momenti forti della narrazione, subiscono enfaticamente una triplice reiterazione in *climax*: «e dimandar del pane» (ivi, 39), ripetuta in progressione melodica di grado, su un accompagnamento in contrattempo degli archi (**Es. mus. 1**) e l'esecranda invettiva «ahi dura terra, perché non t'apristi?» (ivi, 66), in cui l'intero verso risuona tre volte (ma la terza nel solo secondo emistichio) su un pedale di Sib min. dall'ostinato ritmo dattilico, che si protrae per 8 bb. accompagnato dal tremolo accordale degli archi: su di esso il primo violino disegna una sorta di profilo melodico di semicrome, con arpeggi di note ribattute a coppie per ciascun suono dell'accordo.

Oltre all'espedito della ripetizione del verso, peraltro usato – come appena visto – con estrema parsimonia, il compositore impiega ulteriori mezzi espressivi per sottolineare altri punti *clou*. Per esempio, il cromatismo: il verso «ambo le mani per dolor mi morsi» (ivi, 58) è cantato su un esacordo ascendente che passa per tutti i semitoni cromatici intermedi, accompagnato all'unisono dal tremolo degli archi (**Es. mus. 2**).

Merita menzione anche l'introduzione in senso descrittivo di una melodia cantabile in Sol magg. nel violino primo, a commento del sorgere del sole («infin che l'altro sol nel mondo uscìo», ivi, 54; bb. 250-260). Ciò basti, poiché per altre più minute considerazioni bisognerebbe avere sotto gli occhi la partitura musicale.

2) Anche l'episodio di Francesca impiega un notevole numero di versi danteschi (*Inf.* v, 70-142): in pratica, la seconda metà del canto. Questo lo schema analitico-formale del pezzo.

Maestoso	C Sol magg.	<i>Poscia ch'io ebbi fui quasi smarrito.</i>	[introd. strum.]	(bb. 1-4) (bb. 5-19)
Recitativo	C modul.	<i>I' cominciai... ... mossi la voce:</i>	[interl. strum.]	(bb. 19-22) (bb. 22-37)
Maestoso	C Fa magg.	<i>O anime affannate... ... s'altri nol niega.</i>	[introd. strum.]	(bb. 37-40) (bb. 40-55)
Allegretto	3/4 Fa magg.	<i>Quali colombe... ... voler portate.</i>	[introd. strum.]	(bb. 55-62) (bb. 63-86)
Recitativo	C modul.	<i>Cotali uscir... ... l'affettuoso grido.</i>	[chiusa strum.]	(bb. 86-92) (bb. 92-98)
Larghetto	C Mib magg.	<i>O animal grazioso... ... nostro mal perverso.</i>		(bb. 99-116)

Recitativo	C modul.	<i>Di quel ch'udire... ... come fa, si tace.</i>		(bb. 116-122)
[Senza indic.]	C Sib magg.	<i>Siede la terra... ... ad una morte:</i>		(bb. 123-164)
Recitativo	C modul.	<i>Caina attende... ... ci fur porte.</i>		(bb. 164-168)
Andante	C Fa min.	<i>Da ch'io intesi... ... tanto il tenni basso</i>		(bb. 168-176)
Recitativo	C modul.	<i>finché 'l Poeta... ... e cominciai:</i>		(bb. 176-187)
Larghetto	C Sib magg.	<i>Francesca, i tuoi martiri... ... tristo e pio.</i>		(bb. 188-193)
[Recitativo]	C modul.	<i>Ma dimmi, al tempo... ... ed ella a me:</i>		(bb. 193-200)
Larghetto	C Sol magg.	<i>Nessun maggior dolore... ... nella miseria,</i>	[introd. strum.]	(bb. 200-201) (bb. 201-207)
Recitativo	C modul.	<i>e ciò sa'l tuo dottore ... che piange e dice.</i>		(bb. 207-214)
Allegretto	3/4 Do magg.	<i>Noi leggiavamo... ... amor lo strinse:</i>	[introd. strum.]	(bb. 215-222) (bb. 223-230)
		<i>soli eravamo</i>	[interl. strum.]	(bb. 230-232) (bb. 233-234)
		<i>e senz'alcun sospetto.</i>	[interl. strum.]	(bb. 235-236) (bb. 236-238)
		<i>Per più fiate... ... tutto tremante.</i>	[interl. strum.]	(bb. 239-242) (bb. 243-274)
Recitativo	C modul.	<i>Galeotto fu il libro... ... leggemmo avante.</i>		(bb. 275-279)
Andante sostenuto	3/4 Sol magg.	<i>Mentre che l'uno... ... corpo morto cade.</i>		(bb. 280-300)

Tra le molte osservazioni che si potrebbero fare, mi limito alle sottolineature in senso descrittivo che ricordano gli antichi 'madrigalismi espressivi', suggerite e giustificate da particolari luoghi del testo dantesco. Si richiama l'attenzione sui tre casi seguenti.

a) Nell'introduzione – e poi nella chiusa – strumentale al passo «Quali colombe dal disio chiamate» (ivi, 82), è riservata ai violini un'areale e leggiadra melodia (Allegretto, 3/4, Fa magg.) che, in un'oasi elegiaca di efficace contrasto con l'atmosfera infernale, descrive il rapido volo delle anime dei due amanti verso il Poeta (**Es. mus. 3**); su un analogo profilo è inoltre modellato il lungo melisma del canto sulle parole

«volan per l'aer dal voler portate» (ivi, 84; bb. 71-85), l'unico vocalizzo presente nel brano, la cui regola è altrimenti l'andamento sillabico (**Es. mus. 4**). Tali eccezioni 'affettuose' sono facilmente comprensibili se si pensa come il discorso di Francesca verrà di lì a poco a instaurare quel clima amoroso che, per quanto mai disgiunto dal dolore, farà dimenticare per un momento l'atrocità del luogo e della situazione.

b) A commento delle parole di Francesca «Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende» (ivi, 97-98; bb. 122 segg.), nelle regioni acute dell'ordito strumentale di accompagnamento, s'ode un flusso continuo e sciolto di semicrome nel violino secondo, chiaro riferimento allo scorrere dell'acqua, contrappuntato dal violino primo con semiminime isolate in contrattimo precedute da una guizzante appoggiatura tripla.

c) Alla fine del brano, all'altezza dell'ultimo verso: lo svenimento di Dante, che «come corpo morto cade» (ivi, 142), è commentato da un'elementare quanto incisiva cellula ritmico-melodica (semicroma in levare seguita da semiminima in battere a notevole distanza intervallare inferiore), serratamente ripetuta per ben undici volte nello spazio diastematico di quattro ottave da uno strumento all'altro del quartetto; l'ultima volta rimbalza nella viola, che resta da sola a concludere il pezzo.

1) A differenza dei due brani precedenti, l'*Iscrizione sulla porta dell'Inferno* mette in musica i pochi celeberrimi versi – le tre terzine in lettere capitali di *Inf.* III, 1-9 – che enunciano la terrificante scritta sull'architrave dell'ingresso al «doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, 28).

Confidati ne fa una pagina relativamente breve (84 bb.) e molto unitaria sul piano stilistico-formale, dominata da un canto decisamente lirico, che volentieri indulge ad ampi salti melodici, anche dissonanti; non ci sono né recitativi né cambi di tempo, e tutto si svolge nel movimento austero di un Andante ternario. L'enunciazione delle «parole di colore oscuro» (*Inf.* III, 10) è affidata alla voce di tenore: scelta che fa pensare a una qualche reminiscenza del ruolo impersonale dell'*historicus* negli antichi oratorî sacri. La tonalità d'impianto è quella tragica di Re min., che ben si adatta all'atmosfera fosca e inesorabile del pezzo; la seconda terzina modula a Sol min.; i primi due versi della terza oscillano tra Do min. e Mib magg., mentre al terzo e ultimo endecasillabo («lasciate ogni speranza, voi ch'entrate», ivi, 9), che risuona due volte – unica concessione alla reiterazione, con ulteriore ripetizione del primo emistichio la seconda volta⁽²⁸⁾ – a chiusura del brano, spetta il

⁽²⁸⁾ Del resto, anche all'inizio dell'atto III dell'*Orfeo* di Monteverdi (1607) avviene qualcosa di analogo: e si tratta – credo – della più antica intonazione attestata del

compito di riprendere sia la tonalità d'impianto, sia il ritmo particolare degli archi già sentito nelle battute strumentali d'apertura: una quartina di semicrome ribattute e staccate sull'ultimo tempo debole della battuta, seguite da croma su quello forte della successiva. Il *pattern* di violino primo e viola contrappunta come un ostinato ritmico una serpeggiante linea interna di note uguali e legate nel violino secondo, che assume anch'essa – almeno parzialmente – carattere di ostinato melodico (**Es. mus. 5**).

3. GIUSEPPE BALDUCCI

Jesino di nascita ma partenopeo d'adozione, Giuseppe Balducci fu intensamente attivo a Napoli dal 1817 al 1840 circa, animando la vita musicale teatrale e dei ritrovi dell'alta società cittadina⁽²⁹⁾. Fu specialmente legato a don Raimondo Capece Minutolo dei principi di Canosa (sposato con la marchesa Matilde della Sonora, di origine messicana),

verso dantesco, inglobato nel libretto di Alessandro Striggio e messo in bocca alla Speranza personificata, che abbandona Orfeo sulle soglie d'Oltretomba, dove a lei, appunto, non è lecito entrare: cf. *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano 1997, p. 36, v. 338. Nell'assetto musicale monteverdiano, la seconda volta, e senza ripetizioni interne, il verso – intonato in Re min. – è trasposto un tono sopra; in *Confidati* invece, anche se in un contesto modulante di dominanti secondarie, il tutto avviene nella stessa tonalità (Re min).

⁽²⁹⁾ Nell'attesa dell'imminente pubblicazione di un annuncio e approfondito studio su questo autore da parte del musicologo neozelandese Jeremy Commons, desumo le notizie biografiche e professionali da un opuscolo divulgativo pubblicato in occasione di un concerto dedicato a Balducci (Jesi, teatro «Pergolesi», 8 marzo 2001): E. FEDERICI - A. VASILACHE, *Giuseppe Balducci compositore (Jesi 1796-Malaga 1845)*, Jesi 2001. Balducci studiò musica in patria con il cantante evirato jesino Giovanni Ripa e fu poi allievo del bolognese Pietro Morandi, maestro di cappella a Senigallia. Nel 1817 si trasferì a Napoli, perfezionandosi in composizione con Tritto e Zingarelli. Come tutti i compositori della sua epoca, scrisse opere serie e buffe che furono rappresentate nei teatri di Roma e Napoli (*L'amante virtuoso*, *Le nozze di don Desiderio*, *Riccardo l'intrepido*, *Bianca Turenga*, *Il noce di Benevento*, ecc.), ma la sua più singolare produzione fu un tipo d'opera da camera: scritta cioè per sole voci femminili, con l'accompagnamento di uno o due pianoforti (uno dei due suonato a quattro mani): un es. di questo singolarissimo genere si ha con *Il Conte di Marsico*, Milano, G. Ricordi, 1839; ma c'era stato, un paio d'anni prima, anche *Boabdil re di Granata*, interpretato dalle sorelle Capece Minutolo. La produzione musicale di Balducci è molto ampia, conservata per lo più manoscritta nella Bibl. del conservatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli: oltre alle opere, musica sacra, musica da camera vocale (cantate, duetti, ariette, romanze, notturni) e strumentale (pezzi per pianoforte e insieme di vari strumenti), brani d'occasione, di destinazione didattica, ecc. (si veda nel sito www.opac.sbn.it).

presso la cui dimora entrò come insegnante di musica delle tre figlie, conquistando tanta fiducia e benevolenza da divenire poi amministratore dei beni di famiglia. A questa attività è collegata la circostanza della sua morte, avvenuta a Malaga nel 1845, durante un soggiorno nella proprietà spagnola della nobile casata.

Intorno al 1828, a Napoli, il musicista aveva fondato un'accademia filarmonica privata che contava numerosi allievi dell'aristocrazia; grazie ad alcuno di essi, non meglio individuato, è giunto fino a noi il suo brano dantesco:

Iscrizione sulla porta dell'Inferno
Terzine di Dante
messe in musica da Gius. Balducci
Coro

La fonte che lo trasmette è particolarmente problematica per la stessa modalità della sua redazione: infatti, pur trattandosi di manoscritto, non è un autografo, né un apografo, né una copia meccanicamente condotta su un qualsiasi esemplare in sé compiuto. Essa invece presenta caratteristiche ibride, essendo in parte tratta da un abbozzo d'autore, in parte 'ricostruita' a memoria (verosimilmente dopo la morte del compositore) sul ricordo di chi aveva assistito ad estemporanee esecuzioni del brano, come informa esplicitamente questa nota in calce allo spartito:

N. B. L'accompagnamento di questo pezzo non essendo che accennato dalle prime battute di basso nel ritornello, alcuni suoi Allievi desiderando non rimanesse incompleto, ed avendolo più volte inteso eseguire dall'Autore, aiutati dalla memoria, hanno osato mettervi l'Accompagnamento di piano forte. L'intenzione dell'autore era che fosse strumentato, e che predominassero gl'istrumenti di Ottone.

In effetti, proprio nell'accompagnamento pianistico si riscontrano procedimenti sommari, sgrammaticature e improprietà stilistiche: le armonie sono indicate attraverso accordi scritti per lo più a parti strette e semplicemente ribattuti o tremolanti; frequenti, ma non sempre opportuni, i raddoppi di suoni, specie all'ottava; manca invece una vera e propria conduzione delle parti, con la conseguenza di quei grossolani errori tipici dei principianti (quinte e ottave parallele).

Appare dubbia, addirittura fuorviante, l'indicazione di «Coro» nell'intestazione: si tratterebbe forse di un coro all'unisono, essendo notata la sola linea di basso? Ma è molto più probabile l'ipotesi di una melodia vocale solistica, il cui svolgimento è senz'altro attendibile

e si mostra sostanzialmente corretto: sussiste solo qualche perplessità in corrispondenza di alcune piccole discrepanze tra lo spartito e la parte staccata di basso cantante ad esso allegata, peraltro redatta da altra mano.

L'informazione che l'autore voleva strumentare il pezzo per orchestra, intenzione di fatto mai attuata, è stata evidentemente raccolta dalla viva voce del Balducci, e non è il caso di dubitarne. Allo stato attuale delle fonti, non possiamo che stare a questa precaria versione per basso e pianoforte; né pensare di poter ricostruire – mancandone le basi filologiche – un testo critico, ma solo di apportare a quel che ci è giunto qualche aggiustamento sul piano sintattico-stilistico ai fini di un'eventuale esecuzione pratica.

Il brano intona le prime tre terzine di *Inf.* III, 1-9 e si sviluppa per 131 bb. (Maestoso, C, Mi min.); le prime 8 e le ultime 20 bb., riservate al solo pianoforte, rappresentano rispettivamente l'introduzione – di natura prevalentemente armonica, caratterizzata da accordi consonanti/dissonanti sopra frammenti di scale cromatiche ascendenti del basso – e la conclusione, giocata invece su uno degli spunti melodici su cui sono state poco prima cantate le parole « lasciate ogni speranza » (ivi, 9; **Es. mus. 6a**). Il brano ha una struttura formale bipartita, determinata, circa a metà di esso (b. 42), da un cambio di indicazione agogica: Mosso sullo spartito, Allegro sulla parte vocale staccata. La prima sezione già esaurisce l'intero testo poetico, mentre la seconda, dopo aver ripreso quello della prima terzina su una nuova melodia, ripete ad oltranza il nono verso. Questa seconda parte è più animata, ma tonalmente più stabile, con un ritmo armonico meno rapido: ben presto, infatti, la tonalità si polarizza sul Sol maggiore.

Rispetto al parallelo pezzo di *Confidati* (cap. 2, 1), va rilevata – in generale – la maggior propensione alla modulazione e il trattamento assai più 'disinvolto' del testo dantesco da parte del Balducci. Quest'ultimo fatto, di per sé non necessariamente negativo, rischia di diventarlo quando la ripetitività investa anche la musica, sia cioè prevedibile, ingenerando noia. Forse è per questo che il Nostro modella l'ossessiva ripetizione testuale su quattro schemi melodico-ritmici diversi, riconducibili a questi fondamentali procedimenti: 1) frammenti di scale ascendenti, sia che si tratti dell'eptacordo diatonico (**Es. mus. 6a**) sia del tetracordo cromatico (**Es. mus. 6d**), seguiti da ampio intervallo al grave; 2) concatenazione alternata di salti discendenti di quinta e ascendenti di quarta (progressione non modulante), combinata con la sincope (**Es. mus. 6b**); 3) nota ribattuta sulla stessa 'corda', con salto conclusivo di ottava discendente (**Es. mus. 6c**).

4. ADAUTO GAGGI

A questo per altri versi sconosciuto musicista marchigiano (si sa solo che nacque a Fano verso il 1800, si formò a Bologna con padre Stanislao Mattei e morì a Roma nel 1878 in un tragico incidente stradale)⁽³⁰⁾, si deve la versione integralmente musicata del canto proemiale della *DC* (*Inf.* I, 1-136). È il più ampio assetto musicale del poema dantesco tra quelli qui considerati e, forse, in assoluto. Ecco il frontespizio dell'edizione a stampa attraverso cui esso ci è giunto⁽³¹⁾:

IL PRIMO CANTO DELL'INFERNO
DI
DANTE ALIGHIERI
A Voce di Basso
con accompagnamento di Piano-forte

posto in Musica
DAL M.° ADAUTO GAGGI

ROMA
Proprietà dell'Autore

Stamp.ª Ratti, e Comp.ª

Prez.° [non indicato]

⁽³⁰⁾ Come attesta la sua iscrizione tombale al cimitero del Verano, che reca: «A memoria / di Adauto Gaggi nativo di Fano / che dall'urto d'irrompente cocchio travolto / il 31 gennaio del 1878 dell'età sua il 78.^{mo} / il giorno appresso spirava / all'uomo d'eletto costume e vita intemerata / all'insigne maestro dell'arte musicale / il cuore straziato pel miserando infortunio / i discepoli ed ammiratori / P[osero] Q[uesta] M[emoria]»: cf. P. PERETTI, *Schede di musicisti fanesi dal XVI al XX secolo (ancora un contributo inedito di Riccardo Paolucci per la storia della musica)*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestre», 4 (2005), pp. 195-220: 220 nota 24. Per i suoi studi presso il Liceo musicale bolognese nella classe di composizione di Stanislao Mattei (il suo nome risulta nell'anno scolastico 1818-1819), cf. il sito web dedicato al Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

⁽³¹⁾ Sul frontespizio dello spartito, a penna rossa: «De Mauro», evidentemente il nome dell'antico possessore; l'esemplare consultato, l'unico segnalato in www.opac.sbn.it, è conservato nella sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma. L'edizione romana Ratti e C., non datata ma da ascriversi agli anni '40 dell'Ottocento, è contrassegnata dal n. di lastra 363, al di sotto del quale compaiono variamente, nell'ordine dei fascicoli, le lettere minuscole da «a» a «d», con la ripetizione della lettera «c» in corrispondenza delle ultime due pagine. La musica si estende da p. 3 a p. 25, mentre a p. 2 si legge, su quattro colonne, il testo dell'intero canto dantesco. La parte vocale è notata in chiave di basso, senza alcuna indicazione; l'accompagnamento del pianoforte, posto sotto la voce, è scritto sui due pentagrammi soliti, con l'indicazione di «Piano-forte» solo all'inizio. Ogni pagina accoglie 4 sistemi, tranne l'ultima, che termina invece con il terzo.

Il piano formale d'impianto della composizione si presenta così:

Adagio [Recitativo]	3/4 Fa min.	<i>Nel mezzo del cammin... ... era smarrita.</i>	[introd. strum.] (bb. 1-4) (bb. 4-6)
Allegretto mosso	3/4 Fa min.	<i>Abi quanto a dir... ... rinnova la paura.</i>	(bb. 7-15)
Recitativo	C modul.	<i>Tant'è amara che poco è più morte</i>	(bb. 16-20)
Andante	C Lab magg.	<i>ma per trattar... ... ch'io v'ho scorte.</i>	(bb. 21-25)
Recitativo	C modul.	<i>Io non so ben ridir... ... via abbandonai.</i>	(bb. 25-30)
Allegretto	3/4 Reb magg.	<i>Ma poi ch'io fui... ... altrui per ogni calle.</i>	(bb. 30-49)
Marcato	3/4 Sib min.	<i>Allor fu la paura... ... con tanta pieta.</i>	(bb. 50-58)
Presto	3/4 Sib magg.	<i>E come quei... ... [perigliosa] e guata,</i>	(bb. 59-73)
Adagio	C modul.	<i>così l'animo mio... ... giammai persona viva.</i>	(bb. 74-86)
Moderato (Più allegro)	C Fa# min. C Do# min.	<i>Ed ecco quasi... ... dinanzi al volto, anzi impediva tanto... ... più volte volto.</i>	[introd. strum.] (bb. 86-90) (bb. 90-110)
Recitativo (Adagio)	C modul.	<i>Temp'era... ... dolce stagione.</i>	(bb. 111-116)
Andante mosso	C La magg.	<i>Temp'era... ... dolce stagione.</i>	(bb. 117-132)
Allegro molto Recitativo	3/4 La min. C modul.	<i>Ma non sì che paura... ... l'aer ne temesse.</i>	[interl. strum] (bb. 133-136) (bb. 137-145)
Meno allegro		<i>Ed una lupa... ... già viver grame,</i>	[interl. strum.] (bb. 146-149) (bb. 149-154)
[Senza indic.]		<i>questa mi porse... ... dove il sol tace.</i>	[interl. strum.] (bb. 154-157) (bb. 157-174) (bb. 157-174)
Andante mosso (Più lento)	2/2 Do magg.	<i>Mentre ch'io ritornava... ... pareo fioco. Quando vidi costui... ... od omo certo.</i>	[introd. strum.] (bb. 175-177) (bb. 177-189) (bb. 180-191)
[Senza indic.] Allegro	C Mi magg.	<i>[Risposemi:] non uom..... per patria amendui. Nacqui sub Julio ... per patria amendui</i>	(bb. 191-202) (bb. 203-206)

Andante espressivo 2/4 Mi magg.		<i>e vissi a Roma...</i>	(bb. 207-224)
(A piacere)		<i>... Ilion fu combusto. Ma tu perché ritorni a tanta noia?</i>	(bb. 225-227)
Allegro	3/4 Mi magg.	<i>Perché non sali... ... di tutta gioia?</i>	bb. 228-237
Adagio			[chiusa strum.] (bb. 238-241)
Largo sostenuto	C La min.	[chiusa strum.]	(bb. 238-241)
Largo sostenuto	C La min.	<i>Or se' tu quel Virgilio... ... che m'ha fatto onore.</i>	(bb. 242-255)
Recitativo	C modul.	<i>Vedi la bestia... ... le vene e i polsi.</i>	(bb. 256-261)
Largo	C modul.	<i>A te convien tener altro viaggio, rispose poi...</i>	(bb. 262-265)
Recitativo		<i>... loco selvaggio, ché questa bestia... ... che l'uccide.</i>	(bb. 266-271)
Allegro marcato	3/4 Sol min.	<i>Ed ha natura... ... prima dipartilla.</i>	(bb. 272-287)
Recitativo	C modul.	<i>Ond'io per lo tuo me'... ... cu' ivi elegge.</i>	(bb. 288-318)
Maestoso	3/4 Mib magg.	<i>Ed io a lui... ... cotanto mesti.</i>	(bb. 319-377)
Recitativo	C Reb magg.	<i>Allor si mosse ed io li tenni dietro.</i>	(bb. 378-389)
Moderato	C Fa min.		(bb. 390-400)

Nel linguaggio musicale di Gaggi predomina la commistione e il continuo trapasso tra il recitativo (a volte 'secco', altre arricchito da qualche movenza particolare nell'accompagnamento) e la melodia più espansa, che però non è mai liricamente 'spinta' come nel contemporaneo melodramma. Così, rispetto a *Confidati*, è più difficile individuare una netta separazione tra momenti puramente declamatori e zone di decisa cantabilità; segno eloquente i frequenti e contrastanti cambi di agogica che, in certi punti, avvengono a distanza di poche battute (nello schema, alcune di queste indicazioni secondarie sono poste tra parentesi tonde). Ciò, più che incrinare l'unitarietà dell'opera, concorre a creare quella *varietas* assolutamente necessaria a sostenere il discorso musicale in un impianto così vasto. Tra i luoghi che meglio dimostrano questo particolare stile di canto, mutevole e ricco di sempre nuove invenzioni nell'accompagnamento, i recitativi dell'apparizione delle tre fiere – con qualche prevedibile sottolineatura descrittiva del pianoforte: trilli e rapide scalette ascendenti per

la «lonza leggera e presta molto» (ivi, 32), tremoli per la paura provocata dalla vista del leone, serpeggianti terzine per l'aggrarsi della famelica lupa – e, più avanti, il discorso di Virgilio sulle sue origini lombarde (bb. 191 segg.), commentato da un solenne ritmo puntato di accordi ribattuti. In questi passi non mancano tuttavia inserzioni squisitamente liriche, che sono, rispettivamente: «Temp'era nel principio del mattino» (ivi, 37; bb. 117-132) e «Or se' tu quel Virgilio» (ivi, 79; bb. 242-255).

Per illustrare una composizione così ampia e complessa sarebbero necessari molti esempi musicali; per motivi di spazio, mi limito a proporre uno solo, che però tornerà utile anche nelle conclusioni (**Es. mus. 7**). Un'ultima osservazione sul rispetto della versificazione dantesca, che – anche in relazione alla quantità di testo intonato dal Gaggi – è massimo: nessuna ripetizione di parole⁽³²⁾ lungo tutto il canto, fino... all'ultimo verso! Qui, non senza sorpresa, troviamo la replica di «Allor si mosse» (ivi, 136); ma è l'eccezione che conferma la regola. Poco dopo il brano termina su una cadenza che a lungo indugia – nel canto – sulla dominante, accompagnata dal tremolo del pianoforte e infine siglata dall'accordo di Fa con la terza 'piccarda': un maggiore che non apre a nessuna speranza, ma che ha il sapore di un liturgico *Amen*, a definitivo suggello.

INTERMEZZO I: ROMA 1866.

FRANZ LISZT E LA DANTE-SYMPHONIE NELLA GALLERIA DANTESCA

Il grande Franz Liszt (1811-1886), pianista virtuoso e compositore ungherese dalla brillante carriera internazionale, può considerarsi il padre di una delle forme musicali più nuove e rappresentative della 'musica a programma' in epoca romantica: il poema sinfonico. Lo governa il principio estetico di un'idea extramusicale, proveniente cioè dall'illimitato campo delle suggestioni esterne derivanti sia da altre arti (letteratura, pittura, architettura, ecc.) sia da impressioni naturalistiche sia da vicende storico-mitiche o autobiografiche, che a sua volta origina e formalmente determina una composizione sinfonica in un unico movimento liberamente strutturato, sempre dotata di un titolo più o meno precisamente denotativo e spesso accompagnata da

⁽³²⁾ In verità, nel verso «si volge all'acqua perigliosa e guata» (ivi, 24), si ha la ripetizione di *si volge all'acqua*: ma poiché subito dopo manca la parola *perigliosa*, ritengo che tale ripetizione vada interpretata come materiale errore di scrittura del copista che ha realizzato la lastra per l'incisione calcografica, e perciò si debba rimpiazzare con *perigliosa*.

ulteriori indicazioni sulla partitura o da un vero e proprio programma illustrativo a parte⁽³³⁾.

Non è però un poema sinfonico, per quanto gli si avvicini, ma una sinfonia a programma la *Dante-Symphonie*, composta – o meglio, completata – da Liszt nel 1856 durante la sua dimora a Weimar (un paio d’anni prima c’era stato l’analogo precedente della *Faust-Symphonie*, dall’omonimo poema di Goethe). Non era la prima volta che Liszt traeva spunto da Dante per una sua composizione, dovendosi ricordare il pezzo pianistico *Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata*, meglio conosciuto come *Dante-Sonata*⁽³⁴⁾. Dalle biografie e dall’epistolario listztiani, si sa che già nel 1837 il compositore e la compagna di allora, contessa Marie d’Agoult, durante un soggiorno a Bellagio sul lago di Como – nel giardino di villa Melzi d’Eril, ai piedi del gruppo marmoreo di Giovanni Battista Comolli raffigurante Dante e Beatrice – leggevano passi del poema dalla cui suggestione nacque appunto la pianistica *Dante-Sonata*⁽³⁵⁾. Benché dallo spartito non si ricavi nessuna indicazione di luoghi danteschi, è chiaro che la sonata s’ispira all’Inferno: lo dimostrano il doloroso intervallo di tritono che caratterizza il primo tema (Andante maestoso), i parossistici cromatismi del Presto agitato assai e dei successivi sviluppi; mentre l’unica

⁽³³⁾ Sulle sottili distinzioni generali e le problematiche filosofico-estetiche della musica a programma vista in antitesi alla musica ‘assoluta’, giova senz’altro la lettura dell’illuminante saggio di C. DAHLHAUS, *L’idea di musica assoluta*, trad. it. di L. Dallapiccola, Firenze 1988; cf. specialmente il cap. IX «L’idea di assoluto musicale e la pratica della musica a programma», pp. 137-148. Sul poema sinfonico in particolare, considerato attraverso i più conosciuti compositori ed opere, cf. R. MAIONE, *Il poema sinfonico. La musica come categoria poetica (da Berlioz a Respighi)*. Critica e insegnamento, Milano 2002.

⁽³⁴⁾ Quest’ampio brano chiude il secondo volume degli *Années de Pelerinage* dedicato all’Italia, pubblicato parzialmente già nel 1846 e definitivamente nel 1858; ma alcuni dei suoi brani erano stati concepiti e scritti molto prima: una prima versione del nostro pezzo, intitolata *Paralipomènes à la Divina Commedia, Fantasie Symphonique* risale al 1837, una sua revisione a dieci anni dopo. Il titolo definitivo *Après une lecture de Dante* è testualmente ripreso da quello di una poesia di Victor Hugo scritta nell’agosto del 1836 e pubblicata l’anno seguente nella raccolta *Les voix intérieures*: una lirica di 36 versi (16 coppie a rima baciata), in cui la vita stessa del poeta è paragonata a un personale inferno esistenziale; seppure non apertamente nominati, vi sono però adombrati Paolo e Francesca e il conte Ugolino.

⁽³⁵⁾ Cf. F. LISZT, *Confessioni di un musicista romantico*, a cura di L. Cortese, Milano 1945, p. 84, dove si riporta una lettera già pubblicata sulla *Gazzetta musicale* di Milano del 22 luglio 1838, scritta da Liszt a Louis de Ronchaud da Bellagio il 20 settembre 1837, in cui – tra l’altro – si legge: «Spesso, nelle ore più calde della giornata, andiamo a riposarci sotto i platani della villa Melzi: leggiamo la *Divina commedia*, seduti ai piedi del marmo di Bomelli [*recte*: Comolli]. Dante condotto da Beatrice».

parentesi di tranquillità, dopo un breve Recitativo-Adagio, è costituita da un tema cantabile in Fa# magg. («dolcissimo, con amore»), che quasi sicuramente allude all'episodio di Paolo e Francesca. Si tratta, in sostanza, dello stesso schema del primo tempo della successiva *Dante-Symphonie*, che ora andiamo a considerare.

Il titolo originale è *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. I primi abbozzi dei temi sinfonici datano dal 1847, ma il vero e proprio lavoro compositivo non si concretizzò prima del 1855 a Weimar – sotto l'egida spirituale della nuova 'musa' di Liszt, la principessa russa Caroline von Sayn Wittgenstein – concludendosi l'anno seguente con la possibilità di due finali diversi (nelle moderne esecuzioni, viene senz'altro adottato quello più mistico, che termina in pianissimo). La prima esecuzione della sinfonia avvenne a Dresda nel novembre 1857, sotto la bacchetta dello stesso Liszt. Varie altre se ne ebbero negli anni successivi, tra cui va ricordata quella di Pest (15 agosto 1865), per essere vicina alla ripresa romana che ci interessa. Il lavoro era stato inizialmente concepito dall'autore come una sinfonia tripartita, analoga alla *Faust-Symphonie*, i cui tre tempi sono intitolati a Faust, Margherita e Mefistofele: in quest'ultimo si ha l'introduzione di un coro, ovviamente su versi goethiani. È chiaro che i tempi della sinfonia dantesca avrebbero dovuto – nell'idea iniziale – seguire lo schema tripartito della *DC*; ma sembra che, dopo un dialettico confronto con Wagner cui la sinfonia è dedicata⁽³⁶⁾, Liszt abbia optato per i soli primi due tempi, poiché – come sosteneva il suo interlocutore – la musica paradisiaca non sarebbe mai stata efficacemente resa da nessuna creazione umana. Così Liszt decise di concludere il suo Purgatorio musicale con un coro femminile o di voci bianche, nascosto (o lontano) e accompagnato dall'armonium. Ma, se nella *Faust-Symphonie* egli aveva intonato brani del poema goethiano, per il secondo tempo di quella dantesca non furono da lui scelti versi della *DC*, bensì i primi due versetti latini del *Magnificat*⁽³⁷⁾. Mi sono chiesto – e non sono stato il primo –

⁽³⁶⁾ Una prima entusiastica dedica recita: «Come Virgilio guidò Dante, così tu m'hai guidato attraverso le misteriose regioni di mondi sonori ebbri di vita. Dal profondo del cuore t'invoca: *Tu sei lo mio maestro e il mio autore*, e ti dedica quest'opera, pegno d'un amore perennemente fedele, il tuo F. Liszt»; nella copia ms conservata nel Museo Liszt di Weimar si legge invece: «Dedicata a Richard Wagner in segno di deferente ammirazione e di fedele amicizia»; infine, nell'ed. a stampa, più semplicemente: «Dedicata a Richard Wagner» (cf. MAIONE, *Il poema sinfonico*, p. 186, da cui sono tratte le traduzioni italiane delle varie dediche).

⁽³⁷⁾ Ad essi sono state in fine aggiunte, anche se non molto appropriate dal punto di vista liturgico, le esclamazioni *Hosanna* e *Alleluja*. Liszt approntò due versioni diverse del finale con *Magnificat*, alternative tra loro: una in pianissimo, l'altra in for-

perché proprio il *Magnificat*: esso infatti, benché sia un'importante preghiera della liturgia cattolica, non ha riscontro nella *DC* tra quelle recitate dalle anime beate. Con tale scelta, anzi, sembra che Liszt abbia voluto evitare qualsiasi riferimento dantesco, lasciando a un cantico... inaudito nella *DC* il compito di prefigurare la gloria celeste. Ma è fin troppo evidente che, sul piano teologico, il *Magnificat* rimanda alla Madonna, mediatrice di salvezza per il genere umano⁽³⁸⁾.

Senza poter seguire battuta per battuta la densa partitura lisztiana, ai fini del nostro discorso, è utile sottolineare i punti in cui – sopra alcuni dei temi sinfonici – sono distribuiti versi della *DC*; questi, pur idealmente intonabili (gli accenti verbali, infatti, corrispondono sempre con rigore a quelli musicali), non sono vere e proprie melodie vocali: perciò il testo, nei nostri esempi musicali, è posto tra parentesi. Un simile procedimento si ha solo nel primo movimento (*Inferno*).

La sinfonia si apre con la scultorea enunciazione in fortissimo da parte di tromboni e tuba all'unisono con gli archi gravi (i violini vi si uniscono solo in fine), dei primi tre celeberrimi versi dell'iscrizione sulla porta dell'*Inferno* (*Inf.* III, 1-3): ciascuno di essi è inoltre concluso da un rullo di timpani in crescendo suggellato da un colpo secco di tamtam (**Es. mus. 8**). Alla prima terzina si salda subito, glissando i successivi versi, la melodia di «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (ivi, 9) è invece affidata, sul tremolo degli archi, a corni e trombe, e sottolineata dai restanti ottoni e legni (**Es. mus. 9**). Il successivo tema corredato delle parole di Dante compare molto più avanti, nel cuore del primo movimento (bb. 312 segg.), e rimanda a Francesca da Rimini (*Inf.* v, 121-123); esso dà luogo a una pacata ma dolorosa melodia 'parlante' affidata al lamentoso timbro del corno inglese, cui alla fine si unisce l'oboe, sopra i delicati arpeggi dell'arpa (**Es. mus. 10**). Ad esso segue un'oasi di momentanea pace (*Andante amoroso*, *Tempo rubato*), ispirata dal ricordo dell'amore dei «due cognati» (*Inf.* vi, 2), la cui dolce e tenera melodia negli archi è accompagnata da terzine dell'arpa, e si svolge nell'inconsueto ritmo dispari di 7/4. Dopodiché, inevitabilmente, riprende la furia del *Tempo I*, e l'*Inferno* musicale lisztiano si chiude nello stridente clangore e nel parossismo ritmico con cui si era aperto.

tissimo. Al direttore di turno scegliere di volta in volta quale eseguire in concerto; generalmente, la versione preferita è quella in pianissimo, senz'altro più intensa e mistica.

⁽³⁸⁾ Concordo con chi vede nel *Magnificat* non la mera conclusione del Purgatorio, ma una visione dell'eluso Paradiso; questa intenzione di Liszt si ricaverebbe anche da una delle sue lettere: cf. A. TADDEI, *La Divina Commedia secondo la interpretazione musicale di Francesco Liszt. Nelle nozze Esdra-Franco, xxii novembre MCMIII*, Livorno 1903, p. 21.

Nel secondo movimento della sinfonia non si riscontra sulla partitura alcun verso della parallela cantica della *DC* che possa guidare l'immaginazione dell'ascoltatore⁽³⁹⁾. A mio avviso, Liszt vuole esprimere l'atmosfera mesta ed elegiaca di fondo che conviene al regno «dove l'umano spirito si purga» (*Purg.* I, 5), impiegando indicazioni agogico-espressive di per sé eloquenti⁽⁴⁰⁾ e una raffinata ricerca timbrica, con strumenti solisti o combinati in piccoli gruppi ad enunciare elementi tematici dalle sonorità diafane. Inoltre le dinamiche sono giocate su una gamma di sfumature che, dal più che pianissimo al piano, passa attraverso varie gradazioni intermedie, mentre una sola volta – prima del *Magnificat* – tocca eccezionalmente il fortissimo. Anche per il finale, come già detto, è di certo preferibile l'alternativa in pianissimo.

Ci si chiederà quale rapporto abbia la sinfonia di Liszt con l'argomento dantesco-marchigiano. Ebbene i legami ci sono, e anche interessanti. Si sa che Liszt aveva inizialmente pensato a quest'opera come a una fusione sinestetica di arti, con riscontri anche visivi alla musica; l'idea era di ricorrere a disegni del pittore e incisore berlinese Bonaventura Genelli (1798-1868), che frequentava l'ambiente di Weimar⁽⁴¹⁾, amplificati attraverso il diorama⁽⁴²⁾. Ma ciò, se era nelle intenzioni del compositore, non risulta sia stato mai attuato in alcuna delle esecuzioni della *Dante-Symphonie* per problemi finanziari. Forse per questo Liszt diede subito l'assenso a che la sua sinfonia venisse suonata a Roma⁽⁴³⁾

⁽³⁹⁾ Dunque deve considerarsi arbitrario lo scorgere, in apertura di movimento, del «tremolar de la marina» (*Purg.* I, 117) che crede di vedervi il TADDEI, *La Divina Commedia*, p. 18? Forse; ma, in effetti, una simile immagine potrebbe anche essere giustificata dalla scrittura musicale (adoperata in senso 'pittorico') del flusso continuo delle duine negli archi e dalle terzine dell'arpa che fanno da tappeto sonoro d'accompagnamento ai brevi frammenti melodici che si alternano nei fiati.

⁽⁴⁰⁾ Tranquillo assai, Lamentoso, Dolente e appassionato, Quietò, Dolce, Mesto, Lagrimoso, ecc. In più punti della partitura si legge: «smorzando», «morendo», «perdendosi».

⁽⁴¹⁾ Non è casuale che sia del Genelli l'incisione ispirata all'episodio di Paolo e Francesca che orna l'edizione della partitura listziana, stampata a Lipsia da Breitkopf & Härtel: cf. *ivi*, p. 24, nota 14.

⁽⁴²⁾ Tecnica scenografica oggi desueta, ma allora da poco inventata dal francese Daguerre: si tratta di una forma di spettacolo costituita da quadri o vedute di grandi dimensioni, che, illuminati con vari artifici tecnici, dà allo spettatore immerso nell'oscurità l'illusione di trovarsi davanti a qualcosa di reale. In proposito, cf. MAIONE, *Il poema sinfonico*, pp. 185-186.

⁽⁴³⁾ Dal 1862 al 1870 circa Liszt visse, più o meno stabilmente, a Roma, dove occupò varie abitazioni. Frequentava i salotti della miglior società cittadina, impartiva lezioni gratuite a numerosi allievi di piano e composizione, era di casa negli ambienti vaticani per la conoscenza di alti prelati e del papa stesso. Sfumato il progetto

davanti alle grandi tele della Galleria Dantesca allestita da Romualdo Gentilucci e ufficialmente inaugurata, dopo vari rinvii, il 26 febbraio 1866. Ecco l'aggancio marchigiano, che – come vedremo – sarà addirittura duplice: il cavalier Gentilucci era di Fabriano, come denuncia chiaramente il nome, che è quello del patrono della sua città natale⁽⁴⁴⁾. Facoltoso industriale e benemerito mecenate delle arti belle, fu animatore della vita culturale a Roma, dove risiedeva e di cui ottenne

di matrimonio con la Sayn Wittgenstein, al culmine di una delle sue crisi misticheggianti, il 25 aprile 1865, egli aveva ricevuto gli ordini minori nella cappella privata del suo amico e protettore monsignor Hohenlohe. Da allora fu «l'abate Liszt»: dimorava presso la chiesetta della Madonna del Rosario, a Monte Mario (più tardi si sarebbe trasferito a S. Francesca Romana al Foro), e vestiva con ostentazione l'abito talare: così è ritratto in alcune fotografie d'epoca. Gli balenava anche l'idea di riformare la musica sacra della chiesa cattolica e, a questo riguardo, ebbe colloqui privati con Pio IX, che affettuosamente lo chiamava il suo «Palestrina». Di fatto, però, anche se il pontefice marchigiano amava e conosceva la musica, della vagheggiata 'riforma' lisztiana non si fece mai nulla: altre erano le preoccupazioni del papa, in quel difficile momento! Un piacevole resoconto del periodo romano, tra la storia e l'aneddoto, può leggersi in M. TIBALDI CHIESA, *Vita romantica di Liszt*, Firenze 1986 (specialmente il cap. XXI «Roma», pp. 294-318); qui si parla anche della prima esecuzione romana della *Dante-Symphonie* nella Galleria Dantesca, ma vi sono varie imprecisioni, a cominciare dalla data, indicata «nel gennaio del 1866» (p. 317). L'autrice ha evidentemente attinto dall'articolo scritto una ventina d'anni prima da A. DE ANGELIS, *Francesco Liszt a Roma*, in «Rivista musicale italiana», 18 (1911), pp. 308-356: 337; esso, benché importante, non sempre è condotto con rigore documentario. Qualche anno prima, nella stessa rivista, era uscito anche un altro articolo ancora più aneddottico e con poche approssimative notizie sull'evento che qui interessa: cf. E. SEGNITZ, *Francesco Liszt e Roma*, in «Rivista musicale italiana», 13 (1906), pp. 113-134, in cui merita di essere segnalata questa osservazione: «La musica (della Sinfonia di Dante) veniva dai Romani molto argutamente criticata» (ivi, p. 128). Oggi l'argomento sarebbe da ristudiare; ma io qui mi rifaccio a B.M. ANTOLINI, *La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco*, in *Il mito di Dante*, pp. 33-51. Segnalo infine che il manifestino (in francese) con il programma (identico a quello del concerto inaugurale tenuto la settimana prima, e sempre diretto da Sgambati) di sabato 3 marzo 1866 alla «Salle de Dante près de la Fontaine de Trevi», cioè la Galleria Dantesca, è riprodotto in A. DE ANGELIS, *La musica a Roma nel secolo XIX*, Roma, Bardi, 1944, tav. IV: esso comprendeva anche l'*Ave Maria* di Donizetti (su testo di Dante, *Par.* XXXIII, 1 ss.), per soprano, contralto e quartetto d'archi. Dovrebbe trattarsi del brano in Reb magg., composto dal Bergamasco nel 1844 e pubblicato da F. Lucca, che comincia con le parole «Ave Regina», le quali non sono propriamente di Dante; esso era stato eseguito «la prima volta al VI centenario di Dante in Firenze il 14 Maggio 1865 dalle sorelle Marchisio», stando a quanto si legge sulla più tarda riedizione, sempre dello stesso stampatore milanese. La questione va approfondita, ma non qui.

⁽⁴⁴⁾ Le più antiche notizie sul Gentilucci in O. MARCOALDI, *Guida e statistica della Città e Comune di Fabriano*, II, Fabriano 1873, p. 284, nota 383, che lo dice figlio del fabrianese Antonio e di Lucia Casali di Camerino. Da lui ricavo anche le date di nascita (10 ag. 1805) e morte (31 dic. 1869).

la cittadinanza onoraria per i suoi meriti. Fu ideatore ed editore di pubblicazioni riccamente illustrate in più volumi, come il «giornale iconografico» *L'Ape italiana, Il perfetto leggendario de' Santi, Il Vaticano descritto e illustrato*, ecc.⁽⁴⁵⁾. Munifico protettore di artisti a lui contemporanei, Gentilucci si era rivolto al conterraneo pittore Filippo Bigioli⁽⁴⁶⁾ per dar vita, sin dal 1860, a una delle sue più memorabili imprese artistico-culturali (valutata 170.000 lire dell'epoca): la Galleria Dantesca, costituita da 27 tele a tempera di grandi dimensioni (m 6x4) raffiguranti episodi dalle tre cantiche della *DC*⁽⁴⁷⁾. Queste, grazie a un meccanismo di scorrimento su appositi binari, venivano presentate secondo un ordine prestabilito ai visitatori, corredate di opportune didascalie letterarie, accompagnate dalla declamazione di appropriati versi e da commenti musicali dal vivo o eseguiti da strumenti meccanici. Insomma, un vero e proprio avvincente spettacolo multimediale, trionfo della romanticissima idea del sincretismo delle arti.

Non si può qui affrontare la storia della Galleria Dantesca che, a Roma, subì cambiamenti di sede e fu anche portata nelle maggiori città europee. Giova solo dire che le esecuzioni romane della *Dante-*

⁽⁴⁵⁾ Cf. R. SASSI, *Il «Chi è?» fabrianese*, Fabriano, Tip. artigiana, 1958, p. 120 e B. MOLAJOLI, *Il Cav. Romualdo Gentilucci «fautore di opere di Belle Arti» a Roma nell'Ottocento*, in «Strenna dei Romanisti», 45 (1984), pp. 331-352. Di difficile reperimento l'opuscolo d'epoca *La Divina Commedia compendiata nella parte narrativa e descrittiva ad illustrazione della Galleria Dantesca*, Roma 1860, da cui risulta la completa sequenza dei soggetti della Galleria (una copia presso la Bibl. com. Mozzi Borgetti, Macerata), nonché *Opinioni emesse da valenti artisti e letterati sulla Galleria Dantesca del Cav. Romualdo Gentilucci di Roma*, Roma, 1863. Bisogna dire che la Galleria Dantesca divenne ben presto a Roma ritrovo di intellettuali e sede di concerti di musica strumentale, favorendo così la conoscenza del repertorio sinfonico e cameristico, anche transalpino, fino ad allora assai trascurato a favore del melodramma (cf. ANTOLINI, *La musica nelle celebrazioni*, pp. 46 ss.).

⁽⁴⁶⁾ Nato a Sanseverino Marche il 4 giugno 1798 e morto a Roma 17 gennaio 1878, esponente di spicco della scuola pittorica neoclassica italiana. Si veda la fondamentale biografia sull'artista di G. PIANGATELLI, *Filippo Bigioli, «pittore storico»*, in *Aspetti e momenti di vita e di cultura nel Maceratese dopo la Restaurazione. Atti del XIV convegno di Studi maceratesi (S. Severino M., 25-26 novembre 1977)*, pp. 223-292: in particolare, pp. 275 ss.

⁽⁴⁷⁾ Il Bigioli aveva inventato e disegnato tutti i soggetti (i bozzetti sono conservati presso la Pinacoteca comunale di San Severino Marche), ma dipinse solo quattro tele; le rimanenti furono realizzate da altri pittore dell'epoca: Alfonso Chierici, Francesco Grandi, Achille Guerra, Vincenzo Paliotti. Per l'indicazione analitica dei vari soggetti tratti dalle tre cantiche (17 dall'*Inferno*, 8 dal *Purgatorio*, 2 dal *Paradiso*), cf. ANTOLINI, *La musica nelle celebrazioni*, p. 43 e anche M.A. STORNIELLO, *La Galleria Dantesca. Vicende e allestimenti*, in *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, a cura di G. PIANTONI, Roma 1998, pp. 149-161, in cui si trovano pure riproduzioni fotografiche di 19 tra tele e bozzetti.

Symphonie – ne furono almeno un paio – avvennero sotto la direzione del giovane Sgambati (1841-1914), indicato dallo stesso Liszt come uno dei suoi migliori allievi; a lui, a ricordo della *première*, il compositore volle donare «un'artistica bacchetta di ebano, cesellata finemente in argento, con le parole: “Liszt a Giovanni Sgambati, direttore della *Sinfonia dantesca*”»⁽⁴⁸⁾. Pare che anche Liszt ricevé un *souvenir* appositamente realizzato per l'evento, identificabile con un bassorilievo in galvanoplastica, oggi conservato nel Liszt Memorial Museum di Budapest (donato dal cardinal Hohenlohe, che lo avrebbe egli stesso voluto). Esso è a sua volta ricavato da uno schizzo di Peter Cornelius preparatorio dell'affresco del Paradiso dantesco che poi sarebbe stato realizzato da Philipp Veit, ma con disegno diverso, sul soffitto della Sala Dante di Villa Massima a Roma⁽⁴⁹⁾.

5. FILIPPO MARCHETTI

Filippo Marchetti (Bolognola 1831-Roma 1902) è un operista marchigiano noto fino a poco tempo fa per il solo *Ruy Blas* (Milano, Teatro alla Scala, 3 aprile 1869), ma che negli ultimi anni ha conosciuto una certa *renaissance* critica per altri aspetti della sua produzione⁽⁵⁰⁾. Qui ci interessa in quanto autore di una breve pagina cameristica su Pia de' Tolomei.

L'occasione di questa composizione gli fu offerta dall'amico e conterraneo Filippo Mariotti (Apiro 1833-Roma 1911), letterato e uomo politico deputato al Parlamento, che si accingeva a pubblicare un suo originale studio su Dante⁽⁵¹⁾. Nella dedica del volume a Giuseppe Mantellini, datata Firenze 7 settembre 1880, il Mariotti scrive:

Interrompendo le solitarie meditazioni e i ragionamenti, che talora fai meco [...], leggerai queste carte, alle quali ho voluto dare qualche splendore di bellezza [...] con i canti e le melodie del Rossini, del Donizetti e dello Schumann, tutte composte in onore di Dante, e colle dolci note

⁽⁴⁸⁾ DE ANGELIS, *Francesco Liszt a Roma*, p. 338.

⁽⁴⁹⁾ Cf. I. KOVÁCS, *The galvanoplastic replica of a Peter Cornelius sketch of his Dante ceiling fresco in the Budapest Liszt Estate*, in «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», t. 47, fasc. 1 (mar. 2006), pp. 1-17.

⁽⁵⁰⁾ Per maggiori informazioni sul Marchetti, cf. F. BISSOLI - L. LUGLI - A.R. SEVERINI, *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*, Bologna 2002.

⁽⁵¹⁾ F. MARIOTTI, *Dante e la statistica delle lingue. Con la raccolta dei versi della DC messi in musica da G. Rossini, G. Donizetti, F. Marchetti e R. Schumann*, Firenze 1880.

che, per compiacermi, ha messo ai versi della *Pia* l'autore del *Ruy Blas*, Filippo Marchetti⁽⁵²⁾.

Da ciò si ricava che Mariotti, in vista del suo libro, aveva espressamente chiesto al compositore di musicare i versi che concludono mirabilmente il quinto canto del Purgatorio con la figura di Pia de' Tolomei (*Purg.* v, 130-136)⁽⁵³⁾. Una documentata traccia dei loro contatti in merito resta nell'epistolario del Marchetti, in cui si trova una sua lettera scritta da Roma il 18 giugno 1880 all'editore milanese Giulio Ricordi, dove – tra l'altro – si legge:

Ora debbo chiederti un favore: il deputato Mariotti pubblicherà fra poco un'opera su Dante, e fra i brani di poesia di Dante posti in musica (non ti spaventare) ci vuole includere il *Nessun maggior dolore* dell'*Otello* [di Rossini] prendendolo dalla riduzione della tua Casa e te ne domanda l'autorizzazione. Sicuro che tu la darai, te ne faccio i miei ed i suoi ringraziamenti⁽⁵⁴⁾.

Marchetti tratteggiò musicalmente l'umbratile personaggio femminile con poche «note per mezzo soprano», come nel sottotitolo de *La Pia*: appena 14 bb. di canto (Lento con tristezza, C, Si min.), in cui nulla si ripete del testo, nemmeno una sillaba. La melodia si espande con gradualità nell'ambito dell'ottava diminuita Fa#3-Fa4, per toccare una sola volta, sull'ultima parola cantata («gemma»), la nota più grave del brano, il Si2, intonato con salto discendente di quinta, complementare della quarta ascendente con cui il canto – dopo un breve ribattuto – aveva cominciato a innalzarsi. L'accompagnamento del pianoforte consiste di accordi in tremolo costante alla mano sinistra, mentre la destra più o meno segue il profilo melodico del canto. Nella chiusa pianistica (ultime 4 bb.), questi accordi si estinguono (Diminuendo e rallentando assai) sulla cadenza più confacente al me-

⁽⁵²⁾ Ivi, pp. 6-7. Più avanti, nell'*Avvertenza* all'appendice musicale, l'autore ribadisce: «Mi è caro di vedere unito ai nomi del Rossini, del Donizetti e dello Schumann quello del mio amico Marchetti con *La Pia*» (ivi, p. 116). Vale la pena precisare che Schumann non mise mai in musica versi di Dante! In realtà, si tratta di un adattamento fatto da Arrigo Boito delle due celebri terzine iniziali di *Purg.*, VIII («Era già l'ora che volge'l desio» ecc.) alla melodia dell'ultimo dei brani di una raccolta schumanniana di pezzi per pianoforte a 4 mani: *Abendlied*, Op. 85, n. 12.

⁽⁵³⁾ In realtà, è omesso il verso 132, costituente un inciso che interrompe il discorso diretto del personaggio femminile.

⁽⁵⁴⁾ F. MARCHETTI, *Epistolario*, a cura di L. LUGLI, Lucca 2004, p. 81 (lett. 134), qui, nella nota 139 (ma anche in altre note del volume), è erroneamente scritto che il Mariotti era «camerinese».

sto brano: la plagale⁽⁵⁵⁾, che accentua il sentimento di preghiera con cui l'anima purgante si rivolge a Dante perché anch'essa venga da lui ricordata quando sarà «tornato al mondo / e riposato della lunga via» (ivi, 130-131).

6. DOMENICO SILVERI

Il conte-patriota Domenico Silveri (Tolentino 1818-1900) fu musicista non certo di mestiere, poiché glielo vietava il ceto, bensì per intima vocazione artistica⁽⁵⁶⁾. Nella sua non vasta produzione di

⁽⁵⁵⁾ Non per nulla la cadenza IV-I è detta anche 'liturgica', in quanto tradizionalmente associata all'*Amen* nei brani sacri.

⁽⁵⁶⁾ Cf. E. CALCATERRA, *Talento e nobiltà. Domenico Silveri: un uomo, una città, un'epoca*, Tolentino, Comune di Tolentino, 2002. Poiché il volume è alquanto carente per la parte musicale (cf. la mia recensione in «Studia Picena» 68, 2003, pp. 582-587), preferisco qui riportare notizie inedite su Silveri attinte da RADICIOTTI - SPADONI, *Dizionario*, cc. 3743.50-52: «Domenico Silveri nato in Tolentino nel 31 ottobre 1818, all'età di anni undici incominciò nel collegio Campana di Osimo lo studio del solfeggio in chiave di Soprano, e del violoncello istrumento suo prediletto, che dovette abbandonare nella sua vecchiaia. Nel Novembre del 1835 la famiglia, la quale aveva presa dimora in Roma, lo chiamò a sé, ma non volle secondare il suo desiderio dimostrato di recarsi nel conservatorio di musica in Napoli ed invece fu nell'Aprile del 1836 iscritto nel corpo della Guardia Nobile [Pontificia]. Stante le molte ore di libertà, che accordavagli il non grave servizio militare, continuando sempre nello studio del violoncello, unì a questo la scuola d'armonia, diretto dal rinomato maestro Don Mariano Astolfi, il quale dopo vari anni di studio d'armonia, lo iniziò ancora in quello del contrappunto, ch'egli seguì a coltivare per vari anni con la erudita direzione del celebre Maestro [Nicola] Mici in Macerata. Il suo primo lavoro musicale fu nel 1843, la descrizione del deserto di Egitto, su parole del celebre poeta francese Lamartine, dietro preghiera di un distinto artista francese. Nel 1844 fece eseguire nel Teatro Argentina [Roma] una Sinfonia a grande orchestra e scrisse per la celebre Adelaide Ristori, ora Marchesa Del Grillo, [manca l'oggetto: arie?] che venivano da lei cantate nella brillante farsa *Gl'inconsolabili*. Nel Giugno del 1846, scrisse per il primo pontificale del papa Pio IX, la melodia religiosa che fu eseguita dall'alto della cupola di S. Pietro ed alla quale il popolo diede il nome di Melodia delle Trombe d'argento. Da quell'epoca fu sempre eseguita al momento dell'Elevezione, pontificando il Pontefice. Nel 1847 nella grande accademia data nel gran Teatro di Apollo [Roma], il Silveri fu incaricato di scrivere una Sinfonia a grande orchestra, la quale fu da lui stesso diretta in quel Teatro. Scrisse in seguito molti pezzi vocali ed strumentali, fra i quali una grande aria, eseguita dal celebre tenore Fraschini in un'accademia che si dette in Roma con lo scopo di mettere insieme fondi per gli studi di una via ferrata da Roma ai vicini castelli. Nel Dicembre del 1849 si ritirò nella sua città natale Tolentino; nel 1872 scrisse un Miserere a sole voci, eseguito in sua casa in Macerata. Quindi scrisse un'Ave Maria per Soprano e grande orchestra, eseguita in vari teatri e nella Chiesa della Maddalena di Roma. Fu incaricato dell'Inno d'inaugurazione del Monumento a Vittorio Emanuele in Macerata, che fu eseguito nella piazza grande da

compositore, Silveri ci ha lasciato più di un prodotto ispirato alla DC: tre pezzi pianistici e uno per voce e pianoforte. Cominciamo da quest'ultimo, intitolato *Racconto di Francesca da Rimini* e pubblicato a Milano, in data non precisata, con dedica al fratello Nicola Silveri⁽⁵⁷⁾.

Il brano (Andante, C, Mib magg.) intona i versi di *Inf.* v, 127-138, introdotti da poche battute del pianoforte in cui rapide scale cromatiche ascendenti-discendenti alla mano sinistra rappresentano la «bufera infernal che mai non resta» (ivi, 31): eloquente l'indicazione dello spartito (*come vento*). Sulla cadenza sospesa su un accordo fortissimo di settima diminuita, il canto sospira un doloroso «Ah!», poi attacca le parole della prima terzina con una melodia tranquilla di carattere narrativo, che ben presto però si anima, portandosi dalla tonica a una lontana regione di Si/Mi magg.; ma solo per un breve tratto, corrispondente a un interludio strumentale, perché poi riprende attraverso l'enarmonia i consueti bemolli («Per più fiate...»), fino a quando non si presenta un nuovo squarcio ampio e cantabile, gravitante sul Mib all'altezza della seconda terzina («Quando leggemmo...»). Esso si conclude, con infinita dolcezza, sul celeberrimo «tremante» bacio. In corrispondenza di «Galeotto fu il libro» il Mib s'incupisce nel minore e la melodia diventa più frammentata, con frasi smozzicate e parlanti dalle inflessioni cromatiche discendenti: un'ultima impennata lirica si ha solo per concludere in tonica su «avante». A questo punto riprende a mulinare la «bufera infernal» pianistica dell'introduzione, al placarsi della quale, dopo la sospensione sulla diminuita (anch'essa

un numeroso coro accompagnato dalla Banda Cittadina. Nel 1882 scrisse una Messa solenne che lo stesso diresse nella Chiesa di S. Nicola in Tolentino; nell'Aprile del 1885 fece eseguire in Catania nel gran teatro di allora la sua *Giuditta*, opera-ballo. Negli anni seguenti 1887-88-89 scrisse la sua seconda opera *Mercede d'Aulnay* in quattro atti compreso il prologo. Nel 1896 scrisse vari intermezzi sinfonici, uno dei quali fu eseguito nel Teatro di S. Severino da grande orchestra. In seguito scrisse anche una Messa di Requiem per quattro voci, coro e grande orchestra. Nel 1897 scrisse le Sette parole di Agonia, le quali furono eseguite nella chiesa di S. Paolo in Macerata nel Venerdì Santo dello stesso anno. Nel 1898 scrisse uno Stabat, per quattro voci, coro e grande orchestra, eseguito nel Teatro dell'Aquila di Fermo, insieme alla Risurrezione di Lazzaro, oratorio del Maestro D. Lorenzo Perosi. [firmato in calce, con mano incerta e grafia diversa dalla precedente:] Domenico Silveri corrisponde alla richiesta, ed invia ossequi a Lei ed alla sua Signora»; quest'ultima nota – senz'altro autografa – fa pensare che l'ormai vecchio nobiluomo abbia dettato il suo *curriculum*, richiestogli da Giovanni Spadoni.

⁽⁵⁷⁾ Cf. D. SILVERI, *Racconto di Francesca da Rimini, musicato per Mezzo-Soprano o Baritono* [e pf], Milano s.d. (n. di lastra: 3037). Una copia nella Biblioteca Mozzi Borgetti, Macerata (con correzioni ms. di note sbagliate, presumibilmente dell'autore).

parallela all'inizio), ritorna – un po' più lungo – anche il sospiro vocale del canto, stavolta però su armonie ormai placate che – salvo un accordo dissonante e accentato, lasciato risuonare in fortissimo – vanno finalmente a spegnersi sul *Mib* grave, con una variante alquanto singolare di cadenza plagale. Il verso dantesco è da Silveri una sola volta piegato alle esigenze della costruzione melodica, con la ripetizione di «soli eravamo». Il costante ricorso ad armonie cromatiche e accordi alterati offusca momentaneamente i piani tonali, senza però mai annullarli.

Ora i brani pianistici. Il più ampio è un'*Elegia*, datata «Maggio 1877», ispirata all'episodio di Paolo e Francesca⁽⁵⁸⁾. Il brano, in ritmo ternario e di andamento *Allegro appassionato*, è in *Lab* min. e comincia con un unisono introduttivo in forte (bb. 1-7), che rappresenta un importante elemento tematico della composizione, contenendo – quasi come emblematico motto – il languido intervallo melodico di seconda minore ascendente-discendente che, nel linguaggio della retorica musicale, è sempre associato al singhiozzo e al pianto. Dopo una battuta di pausa entra il vero e proprio tema principale (*Con molta passione*, bb. 9-24), che nell'*incipit* ripete, leggermente variato, quello dell'introduzione. L'accompagnamento è scandito su un costante tempo di valzer, ma con frequenti *nuances* ritmiche: rallentando, sforzati, note *lunghe* e *stentate* sul secondo e terzo tempo della battuta. Segue quella che può chiamarsi la seconda parte del primo tema, fatta di una sezione con qualche simmetria interna (bb. 25-40) e di una specie di coda (bb. 41-49) con spunti derivati dalla parte finale dell'unisono introduttivo. A questa si salda un lungo ponte modulante (bb. 49-66) che, attraverso la tonalità di *Si* magg., conduce a un nuovo tema in *Mi* min. (*Dolce e patetico*, bb. 68-83). Ancora un'ampia sezione modulante (*Animandosi*, bb. 84-140), che presenta vari elementi, già sentiti (come il tema principale che torna, ora nel basso ora nel canto, fino a emergere nel *Lamentevole* di b. 106) ovvero nuovi. Dopo si ha un *Energico*, ritornellato (*Lab* magg., bb. 141-172), con più rapidi movimenti di crome. Il *Patetico* che segue (bb. 173-232; trasposizione in *Reb* min. del *Dolce e patetico* di b. 68) ha la funzione di ricondurre

⁽⁵⁸⁾ Manoscritto di pp. 23 (l'ultima, non num., è bianca), presumibilmente autografo, conservato nella Bibl. Mozzi Borgetti, Macerata (*Ms. mus. 107/15*). Sul frontespizio esterno, in epigrafe: «... nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria (Dante Canto v Inferno)»; e, sotto: «Elegia per F. P.»: la lettura delle iniziali puntate è incerta, perché le lettere sono calligrafate con molti svolazzi che non rendono univoca l'interpretazione, specialmente per la prima. In testa alla prima pagina nota: «Elegia / Del C.te D. Silverj».

alla tonalità d'impianto, prima del ritorno del tema principale nella ripresa quasi letterale del Tempo I (bb. 233-283). Un Largo in pianissimo (*Come eco*, bb. 284-297) chiude la pagina, risolvendo su un Dob magg. arpeggiato in un'evanescente accordo ascendente.

Gli altri due pezzi pianistici sono collegati tra loro, perché si riferiscono entrambi al Purgatorio, formando una sorta di dittico, pur mantenendo ciascuno la propria autonomia⁽⁵⁹⁾. Il primo (Andante con calma, 3/4, Lab magg., 17 bb.) è un'aggraziata paginetta a cui l'andamento costantemente terzinato nell'accompagnamento e nel canto (eccetto le ultime 3 bb., che fanno da chiusa con accordi in tempo Lento) conferisce un carattere quasi pastorale, peraltro giustificato dai versi danteschi in calce:

*Giovane e bella in sogno mi pareo
donna veder andar per una landa
cogliendo fiori [...]*⁽⁶⁰⁾

Si tratta di Lia, figlia di Labano e prima moglie di Giacobbe, che Dante sogna di vedere nell'Eden. Ella, contrapposta a Rachele (sua sorella e altra moglie del biblico patriarca), rappresenta la vita attiva di contro alla contemplativa.

Il secondo brano pianistico, anch'esso molto breve, si riferisce invece alla questione del libero arbitrio nel discorso di Pietro Lombardo, che usa questa poetica immagine dell'anima umana appena creata da Dio, prima di essere infusa nel corpo:

*Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia
l'anima semplicetta, che sa nulla*⁽⁶¹⁾

Naturalmente a Silveri non interessano i risvolti teologici; da artista, egli coglie la leggiadria dell'immagine dell'ignara anima-fanciulla per trasmettere una vaga impressione di essa nel quadretto pianistico

⁽⁵⁹⁾ Sono inoltre riuniti in un unico ms., presumibilmente autografo, anch'esso conservato nella Bibl. Mozzi Borgetti, Macerata (*Ms. mus. 107/16*). Sul frontespizio esterno (c. 1r): «Dante Purgatorio». Il ms. è di cc. 2 non num.; sono occupate dalla musica le cc. 1v e 2r (rispettivamente dai due brani, secondo l'ordine qui indicato), la cura 2v è bianca.

⁽⁶⁰⁾ *Purg.*, xxvii, 97-99. In realtà, Silveri sbaglia il canto, indicandolo come «xxviii».

⁽⁶¹⁾ *Purg.*, xvi, 85-88. Questi versi sono posti in testa alla pubblicazione citata nella nota successiva.

(Andante tranquillo, 3/4, Solb magg., 25 bb.). Il piccolo foglio d'album fu anche pubblicato da Ricordi⁽⁶²⁾.

7. DECIO MONTI

Nato probabilmente a Urbino verso il 1832, Decio Monti studiò al Real Collegio di musica in Napoli con Mercadante, perfezionarsi poi in contrappunto con Pietro Raimondi. Esercitò la sua professione musicale in varie città italiane e diresse orchestre nei principali teatri. A Roma fu apprezzato insegnante privato di pianoforte e socio dell'Accademia di S. Cecilia, nel cui archivio si conserva la maggior parte della sua produzione superstite. Scrisse opere per il teatro che ebbero qualche successo: *Tancreda*, *Bianca de' Rossi*, *Il birichino di Parigi*, *Graziella*. Oltre all'episodio dantesco qui considerato, musicò nel genere della romanza da salotto versi di Byron, Berchet, Hugo, Carducci, Guerrini e altri. Scrisse anche una *Sinfonia* e varie composizioni sacre, tra cui un *Requiem* a 4 voci e organo. Sarebbe morto nel 1882 (ma forse addirittura dopo il 1893), in località sconosciuta⁽⁶³⁾.

La sua *Francesca da Rimini*, per soprano e pianoforte⁽⁶⁴⁾, si apre con una breve introduzione strumentale in tempo di 9/8, interpolata – con effetto di cadenza evitata – da quattro battute di *recitativo* (così espressamente indicato; Largo, C) su «Nessun maggior dolore... nella

⁽⁶²⁾ Cf. *Gazzetta musicale di Milano*, a. XLIV, n. 37 (settembre 1889), p. 589; ecco le poche parole di presentazione: «UNA PAGINA DI MUSICA. Un egregio ed appassionato cultore di musica, il conte Domenico Silveri di Macerata, ci mandò una pagina di musica, e noi la pubblichiamo nel giornale, sicuri di fare cosa grata ai lettori, i quali apprezzeranno l'elegante e simpatico schizzo musicale del conte Silveri» (ivi, p. 588).

⁽⁶³⁾ Cf. A. SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, p. 329 (n. 742), che tenta una sintesi tra varie fonti bibliografiche. Ma la biografia del Monti è ancora incerta. Da un attento esame delle inedite informazioni su di lui raccolte da RADICIOTTI - SPADONI, *Dizionario bio-bibliografico*, cc. 5178-5181, il luogo della sua nascita oscilla tra Urbino, Ancona e Roma, e l'anno va dal 1830 circa al 1837; mentre la sua morte dovrebbe collocarsi dopo il 1893, poiché a quell'anno risale la notizia del recente soggiorno del Monti a New York, dove diresse e fece pubblicare sua musica sacra. Comunque sia, qui non conta approfondire l'argomento.

⁽⁶⁴⁾ L'unica copia di questa stampa segnalata in www.opac.sbn.it si trova presso la Bibl. apostolica vaticana (R. G. *Musica I.124/int. 14*) e non presenta note tipografiche; quindi non è possibile indicare, nemmeno approssimativamente, editore, luogo e data di stampa. Quest'ultima, però, deve verosimilmente collocarsi non oltre gli anni '60-70 dell'Ottocento, poiché nello spartito è impiegata la chiave di soprano nel rigo del canto, la quale – verso la fine del secolo – sarebbe stata invece più facilmente rimpiazzata dalla chiave di Sol.

miseria». La vera e propria melodia cantabile comincia da «Noi leggevamo» (Andante sostenuto, 9/8, Sol min.), per poi sfociare – dopo una sospensione alla dominante su un «ah!» di ‘zeppa’ con punto coronato – in una seconda parte (Sol magg.), in corrispondenza di «Quando leggemo». Alla fine di questa sezione, i due ultimi versi («questi che mai da me... tutto tremante») vengono ripetuti due volte di seguito. Ritorna poi il Sol min. col motivo pianistico dell’introduzione, su cui viene ancora cantato, a mo’ di coda, il solo emistichio «la bocca mi baciò»: alla seconda (e ultima) comparsa, esso è preceduto da una fiorita cadenza vocale sull’interiezione «ah... sì!», aggiunta allo scopo.

Il brano del Monti rientra pienamente nelle convenzioni canore del genere cameristico della romanza da salotto del secondo Ottocento; è piacevole e ben costruito, senza tuttavia mostrare intuizioni compositive particolarmente originali.

8. RICCARDO ZANDONAI

Non si poteva tralasciare questo compositore trentino di nascita (Sacco di Rovereto, 1883) che ha avuto però un lungo e privilegiato rapporto con Pesaro: dapprima come giovane studente venuto nel 1898 nella città adriatica per completare gli studi al Liceo Rossini, diplomandosi in composizione in soli tre anni con l’allora direttore Pietro Mascagni; poi da musicista maturo che, pur all’interno di una mobilissima carriera artistica, a lungo vi abitò nella centrale Casetta del grillo – così denominata dalla sua opera *Il grillo del focolare* – oggi in via Zandonai 16 e, successivamente, nell’amenissima villa San Giuliano (dal nome di un’altra sua opera), nella campagna del colle San Bartolo appena fuori città; nonché da animatore della vita artistica pesarese e, nell’ultimo periodo, quale direttore del Liceo Rossini, che proprio sotto la sua guida veniva elevato tra 1940 e 1941 a Regio conservatorio; infine per concludervi la vita, nel giugno 1944, durante il tormentato periodo bellico, nell’ospedale decentrato di Trebbianico⁽⁶⁵⁾.

⁽⁶⁵⁾ All’epoca, la famiglia Zandonai era stata sfollata a Mombaroccio, presso il convento del Beato Sante. A Trebbianico, dove era stato provvisoriamente trasferito l’ospedale pesarese, il compositore fu operato di calcoli alla cistifellea, morendo poco dopo per le complicazioni insorte con l’intervento. Per ulteriori dettagli su vita e opere di Zandonai, non potendosi dare una panoramica della vasta letteratura esistente, si rimanda alla bibliografia essenziale indicata in calce alla voce *Zandonai Riccardo* in *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento 1992, pp. 351-352, che andrà però ag-

Sarebbe riduttivo e superficiale sostenere che *Francesca da Rimini*, la più nota opera lirica di Zandonai, rinvii a Dante solo per il soggetto: ben più profondi e sottili sono i legami che si instaurano, benché attraverso il 'filtro' letterario – il più delle volte deformante – dannunziano, tra l'immortale immagine dei protagonisti fissata da Dante e la creazione musicale di Zandonai. Condivido perciò la tesi a suo tempo formulata da Emilio Scampini (ma già negli anni Venti il compositore Giuseppe Mulè manifestava per Zandonai un analogo parere) il quale, con forti argomenti, dimostra come sia D'Annunzio sia Zandonai abbiano tenuto ben presente Dante nell'infondere vita, ciascuno nel suo campo, ai rispettivi Paolo e Francesca⁽⁶⁶⁾. Sarebbe stato infatti impossibile prescindere dall'immagine dei due «cognati» consacrata nella *DC*. È come se, nella tragedia di D'Annunzio, i due agissero con una qualche coscienza o presagio del futuro destino: «I protagonisti sembrano vivere la loro storia – allo stesso modo che in Dante – dopo avere già fatta esperienza dell'oltretomba, non già che ne abbiano vera coscienza e chiara percezione, ma come oppressi da ricordi vaghi, frammentari, incubi talvolta, che li tengono ogni tanto sospesi e ne agitano il subconscio»⁽⁶⁷⁾. Perciò sulla *Francesca da Rimini* di Zandonai bisogna dire qualcosa.

Il libretto, tratto dall'omonima tragedia di D'Annunzio che reinventava e sviluppava la vicenda come autonoma *pièce* teatrale⁽⁶⁸⁾, era stato con ampi ed abili tagli degli oltre 4.000 originari versi adattato a opera da Tito Ricordi⁽⁶⁹⁾ e musicato febbrilmente da Zandonai in soli dodici mesi, tra 1912 e 1913. Dopo la corresponsione da parte di Ricordi dei cospicui diritti d'autore, pari a 25.000 lire dell'epoca, e soli tre incontri con il compositore, uno dei quali a Parigi nel maggio

giornata con la successiva produzione critico-saggistica, di cui in séguito sarà indicato qualche più recente titolo. Per il periodo pesarese cf. anche M. MANCINI, *Riccardo Zandonai direttore del Liceo musicale Rossini*, in «Pesaro città e contà», 26/2008, pp. 141-151.

⁽⁶⁶⁾ Cf. E. SCAMPINI, *D'Annunzio e Zandonai nella scia di Dante* (estr. da «Palaestra», n. unico a. VIII, 1969), Marigliano, Andreani, 1969.

⁽⁶⁷⁾ Ivi, p. 8.

⁽⁶⁸⁾ La 'prima' della dannunziana *Francesca da Rimini* andò in scena al teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901, con la 'divina' Eleonora Duse (cui il dramma era stato dedicato dall'autore) nel ruolo della protagonista; ma, nonostante le grandi spese per l'allestimento, curato dallo stesso D'Annunzio, la serata non ebbe successo, forse per l'eccessiva lunghezza. Nelle successive riprese furono operati vari tagli ed eliminate le musiche di Antonio Scontrino per i 4 intermezzi. Nel 1902 il testo fu pubblicato a Milano dai F.lli Treves.

⁽⁶⁹⁾ Sui rapporti tra primitivo testo dannunziano e versione librettistica, cf. C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma 1997, pp. 66-89.

1913 espressamente finalizzato a far riscrivere al Poeta in senso squisitamente lirico il celebre duetto del III atto⁽⁷⁰⁾, sembra che D'Annunzio si sia completamente disinteressato dei successivi destini musicali della sua creazione letteraria; né fu presente alla 'prima' (Torino, teatro Regio, 19 febbraio 1914) o ad altre rappresentazioni di essa, limitandosi a qualche formale telegramma di congratulazioni indirizzato al musicista.

Già nella successiva stagione estiva, l'opera fu ripresa al teatro Rosini di Pesaro, con un'esecuzione diretta dal compositore l'11 agosto 1914; dopo la quale, il 26 settembre, presso il Liceo musicale di Pesaro, fu conferita a Zandonai una medaglia d'oro da parte dello stesso Liceo, proprio per i successi ottenuti con la *Francesca*⁽⁷¹⁾. Articolato in quattro atti contro i cinque della tragedia dannunziana, il melodramma di Zandonai si presenta con una preziosa e timbricamente raffinata veste musicale che impiega anche pittoreschi strumenti 'antichi' (liuto, viola pomposa, piffero), ma senz'altro novecentesca per stile e linguaggi: personalissima sintesi zandonaiiana di suggestioni derivanti sia dal wagnerismo sia dalle contemporanee esperienze impressionistiche francesi, sapientemente coniugate sul piano vocale ora con la sobrietà scarna del canto gregoriano ora con l'intenso lirismo della tradizione italiana; il tutto a sua volta riconducibile a certe correnti estetiche d'ispirazione esotica o neomedievale dell'ultima decadentistica stagione del melodramma nazionale⁽⁷²⁾.

Ma, prima dell'opera della maturità, alcuni brani giovanili di Zandonai costituiscono il primo e diretto impatto con il testo della *DC*: uno di essi si riferisce proprio all'episodio di Francesca, costituendo così un significativo precedente di quel soggetto che gli avrebbe dato la celebrità. È un lavoro scritto tra «Sacco di Rovereto settembre

⁽⁷⁰⁾ Si tratta di quella ventina di versi di stampo tristaniano (con riferimento a Wagner) scritti *ex novo* dal D'Annunzio, a partire da «Nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte»: cf. *ivi*, pp. 79-80.

⁽⁷¹⁾ Cf. A. PETROLI, *Zandonai musicista. Topografia*, Trento 2004, pp. 203, 393.

⁽⁷²⁾ Si pensi, per es., al suo maestro Pietro Mascagni; e non tanto a *Isabeau* (1911), quanto soprattutto a *Parisina* (altro testo drammatico dannunziano che avrebbe dovuto costituire, insieme con *Francesca da Rimini*, una trilogia malatestiana mai compiuta), opera che andò in scena nel 1913, e dunque musicata dal compositore livornese praticamente in parallelo con quella dell'ex allievo. Per valutazioni estetico-musicali sulla *Francesca* di Zandonai, specie in relazione alla di poco anteriore opera *Paolo e Francesca* dell'orvietano Luigi Mancinelli ('prima' al Comunale di Bologna nel 1907), cf. G. SALVETTI, *Un mito nell'era di D'Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai*, in *Il mito di Dante*, pp. 161-182. Sui melodrammi dell'Ottocento ispirati allo stesso tema, cf. L. PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *ivi*, pp. 129-139.

1899»⁽⁷³⁾, così sullo spartito per tenore e pianoforte, e Pesaro, dove fu completata l'orchestrazione e si ebbe la prima esecuzione: «Scena per Canto ed Orchestra / Parole prese dal Canto v dell'Inferno di Dante / Pesaro 20 febbraio 1900», si legge infatti sulla partitura, riscoperta fortunosamente dalla vedova Zandonai solo nel 1963⁽⁷⁴⁾ e nel 1964 eseguita in prima esecuzione moderna a Roma⁽⁷⁵⁾. Dopo un breve prelude orchestrale (C, Sib magg.) in cui sugli accordi dell'arpa si librano rapide scalette e trilli di flauti e ottavino a rendere l'immagine del volo delle anime-colombe del celeberrimo paragone dantesco, il tenore comincia a cantare sulle parole «O anime affannate...»⁽⁷⁶⁾.

Fa il paio con la scena di Francesca quella del conte Ugolino⁽⁷⁷⁾, composta a Pesaro negli stessi anni, la quale però – a differenza della precedente – rimane nella sola veste per tenore e piano, e non si sa se fu mai orchestrata, com'era forse nelle intenzioni dell'autore. Non starò qui a considerare le due scene dantesche, che sono state analiticamente descritte nell'ottimo saggio di Cesare Orselli, al quale rimando chi volesse approfondire l'argomento. Mi associo senz'altro a quanto lo studioso osserva circa il linguaggio musicale impiegato: benché si tratti di brani scritti da uno studente sedicenne quali esercitazioni scolastiche in vista del diploma⁽⁷⁸⁾, le due composizioni – oggi pressoché dimenticate – mostrano *in nuce* i procedimenti e i tratti fondamentali di quello che sarà il linguaggio lirico e lo stile compositivo dello Zandonai maturo:

Tuttavia, nel loro insieme, queste due scene dantesche rimangono come documenti tutt'altro che insignificanti di una stagione culturale «pro-

⁽⁷³⁾ D. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, p. 452 (RZ 157); a questo testo d'ora in poi si rimanda per la descrizione e la situazione delle fonti.

⁽⁷⁴⁾ Ne fu data subito comunicazione sulla stampa attraverso alcuni articoli di Nino Monsagrati e Arnaldo Marchetti pubblicati tra dic. 1963 e genn. 1964 (per precisi riferimenti, cf. *ivi*, p. 453) e SCAMPINI, *D'Annunzio e Zandonai*, pp. 5-6.

⁽⁷⁵⁾ Nell'Auditorium della RAI, dall'orchestra dell'Ente (dir. Armando La Rosa Parodi, tenore Aldo Bertocci): cf. *ivi* La RAI, nel 1964, pubblicò anche la partitura.

⁽⁷⁶⁾ *Inf.* v, 80; curioso l'inizio dalla metà del verso, anche se coincide con l'invito in discorso diretto rivolto agli amanti da Dante. Sarà poi impiegato tutto il resto del canto. Per ulteriori dettagli sulla struttura interna del brano, cf. C. ORSELLI, *Le intonazioni dantesche di Zandonai*, in *Atti della giornata di studio: Riccardo Zandonai nel 50.mo della morte (Rovereto, 11 nov. 1994)*, Rovereto 1995, pp. 15-35: 26-31.

⁽⁷⁷⁾ I versi musicati sono quelli di *Inf.* xxxiii, 1-78, preceduti da un prelude (Adagio molto, C, Re min.) e seguiti da un epilogo strumentali del pianoforte. Per ulteriori dettagli, cf. ORSELLI, *Le intonazioni*, pp. 20-26.

⁽⁷⁸⁾ Tuttavia, nel saggio finale di composizione, Zandonai si cimentò – sempre nel genere della scena lirica per voce e orchestra – con un testo pascoliano, *Il ritorno di Odisseo* (prima esecuzione: Pesaro, 8 o 13 ag. 1901, dir. dall'autore).

gressiva» vissuta con eccezionale precocità: non è cosa da poco che un musicista italiano di fine Ottocento, senza lasciarsi irretire più di tanto dalla melodia infinita wagneriana, e senza guardare troppo ai modelli vincenti del Verismo, in due saggi di scuola si sforzi già di definire un suo personale modo di approccio con la parola cantata, che è quello di individuare alcuni spunti melodici indipendenti e di affidarli a un discorso orchestrale continuo, su cui la linea del canto s'innesta «dopo», senza assumere un ruolo preminente⁽⁷⁹⁾.

Anche se, come subito osservò il Marchetti⁽⁸⁰⁾, solo un piccolo elemento tematico della cantata sia stato poi reimpiegato nel II atto della successiva *Francesca*, è per noi impossibile non pensare che Zandonai non abbia tenuto in qualche modo conto della sua giovanile creazione, accingendosi al capolavoro della maturità.

Risale al 1903, ma ebbe successive versioni e revisioni nel 1909 (in vista di un'esecuzione presso la sala dell'Accademia Filarmonica di Trento, 11 dicembre 1909, diretta da Vincenzo Gianferrari) e poi nei primi anni Trenta, il *Padre nostro* (*Purg.* XI, 1-24) per coro maschile, organo e orchestra⁽⁸¹⁾. Se la sua destinazione non è strettamente liturgica, si colloca però a pieno titolo tra la musica di ispirazione sacra prodotta da Zandonai. Il brano, oggi non del tutto dimenticato, ha attirato l'attenzione di vari commentatori, perciò non è qui necessario soffermarsi su di esso. Questo il parere di Orselli a proposito di un'implicita vocazione 'scenica' del pezzo, soprattutto nel finale:

È in questo finale, pur nella compostezza dei contorni, nella trasparenza degli effetti orchestrali, che si rivela il carattere non propriamente liturgico del *Padre nostro*, e quasi scenico, come se Zandonai avesse pensato non soltanto ai contenuti della preghiera, ma alla scena del Purgatorio

⁽⁷⁹⁾ Ivi, p. 29. Per completezza va detto che parte del contenuto dell'art. cit. era già stato anticipato in C. ORSELLI, *Un nuovo Dante per il nuovo secolo*, in *Il mito di Dante*, pp. 141-159.

⁽⁸⁰⁾ Lo ricavo indirettamente da quanto riportato in SCAMPINI, *D'Annunzio e Zandonai*, pp. 5-6; dove si legge: «Il Marchetti notò anche che alla pagina 14 del manoscritto per canto e piano, c'era in alto a sinistra, una annotazione di pugno del giovane maestro: "Poveri suggestionati, poveri vinti"» (ivi, p. 6), ad indicare la penetrazione psicologica dei personaggi. Cf. anche ORSELLI, *Un nuovo Dante*, p. 31.

⁽⁸¹⁾ La parte corale è riservata a 2 tenori e 2 bassi, mentre per l'accompagnamento esistono varie possibilità, dall'orch. al solo pf, a seconda dei vari rifacimenti dell'autore e delle stampe di Ricordi del 1913: cf. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai*, pp. 217-218 (RZ 137). Per l'analisi del brano, cf. ORSELLI, *Le intonazioni*, pp. 31-35 e A. BASSI, *Riccardo Zandonai in occasione del centenario della nascita: analisi di «O padre nostro che nei cieli stai»*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 4 (1983), n. 3, pp. 283-302.

dantesco in cui a intonarla sono i superbi (e dunque, solo voci maschili); così il ritorno del Tutti risuona come l'effetto di un'amplificazione del precedente pensiero, una sorta di abbraccio corale verso tutti i peccatori della terra che nobilita il canto dei penitenti. E per il breve postludio, affidato a luminosi archi e all'arpa, si può accogliere la suggestiva proposta di P. Tonetti, e vedere, come in un bassorilievo o una dissolvenza, le anime del Purgatorio allontanarsi lentamente sotto il peso degli enormi macigni che incurvano la loro schiena di superbi: l'anima scenica, così forte e preminente in Zandonai, tramite la narrazione dantesca giunge a permeare anche la più ufficiale delle preghiere cristiane⁽⁸²⁾

Ciò inoltre, a mio avviso, svincola la pagina zandonaiiana dal suo più illustre e immediato precedente: il *Pater noster* su testo dantesco per coro a 5 voci di Verdi, che, composto nel 1879, era certo conosciuto dal compositore trentino.

Per chiudere il discorso su Zandonai e la *DC*, resta da considerare il brano pianistico *Sera*, che fu stampato nel 1904 su un periodico allora abbastanza diffuso⁽⁸³⁾. Si tratta di un bozzetto (Andantino, Calmo assai, 2/4, Mib magg.; 125 bb.) costruito su un esile temino ricavato entro l'intervallo di quinta Mib-Sib, che circola, semplicemente trasposto oppure modificato, in varie tonalità e con le più diverse armonizzazioni, arricchite da inflessioni cromatiche, morbidi ritardi ed echi di rintocchi di campana evocati dal testo cui esso s'ispira.

INTERMEZZO II: FIRENZE 1865.

GAETANO PALLONI E IL CORO PER IL MONUMENTO DI DANTE

Nel 1865 Firenze inaugurava la gloriosa parentesi che l'avrebbe vista, tra Torino e Roma, capitale d'Italia per un lustro. Nello stesso anno la novella Nazione celebrava con grande enfasi su tutto il suo territorio il sesto centenario della nascita di Dante, visto come colui che – con quasi sei secoli d'anticipo – ne aveva profetizzato l'unità politica, contribuendo inoltre da subito a quella linguistica e culturale.

⁽⁸²⁾ ORSELLI, *Le intonazioni*, pp. 34-35.

⁽⁸³⁾ Con questa premessa: «La musica che il nostro giornale delle famiglie va pubblicando da più anni, è assai apprezzata dai buongustai e anche dai più severi maestri di musica. Il pezzo che oggi pubblichiamo, è del giovane maestro Riccardo Zandonai [...] una delle belle speranze della nostra giovane scuola [...] è ispirato dai divini versi di Dante sulla sera, che si leggono in cima alla pregevolissima composizione.» (cf. *La nostra musica*, in «Illustrazione popolare. Giornale delle famiglie», Milano, Treves, xli, n. 30 (24 luglio 1904), p. 479 [recte: 477]; la musica occupa poi le successive pp. 478-479. In epigrafe, sotto il titolo *Sera*, sono riportate le due terzine iniziali di *Purg.* VIII.

Facile immaginare, dunque, quante e quali dovettero essere le manifestazioni nella città natale di Dante, allora assurta a capitale. Di esse qui interessano i risvolti musicali e, segnatamente, il collegamento con l'unico musicista marchigiano coinvolto nelle celebrazioni ufficiali: Gaetano Palloni, ben conosciuto all'epoca ed oggi quasi completamente dimenticato⁽⁸⁴⁾. Palloni, che allora dimorava a Firenze, fu chiamato a rivestire di note il componimento poetico di un letterato e patriota toscano, Salomone Menasci⁽⁸⁵⁾. Da tale sforzo congiunto nacque il coro *Pel monumento a Dante*, che nel titolo riecheggia una più antica canzone del Leopardi⁽⁸⁶⁾; ma stavolta il monumento cui ci si riferisce non è quello dantesco dentro la chiesa di S. Croce, bensì la statua marmorea eretta nella piazza antistante. La scultura, realizzata in pregiato marmo di Carrara dal ravennate Enrico Pazzi, fu in origine collocata al centro della piazza (sarebbe stata spostata nella posizione attuale, sulla sinistra della facciata della basilica, solo più tardi) e inaugurata il 14 maggio 1865, primo giorno del 'triduo' laico dedicato ai festeggiamenti danteschi del sesto centenario, alla presenza di re Vittorio Emanuele II e di un folto pubblico festante.

⁽⁸⁴⁾ Per lo più ignorato dai dizionari musicali, traggio da SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 221 s.v. le seguenti notizie. Gaetano Palloni nacque a Camerino il 3 o 4 ag. 1831, ma subito la sua famiglia si trasferì a Fermo, dove a sei anni intraprese studi musicali con Francesco Cellini. Valente nel canto era anche abile organista e conosceva l'armonia e il contrappunto, tanto che nel 1855 gli era stato offerto il posto di maestro di cappella a San Benedetto del Tronto; ma preferì recarsi a Firenze per perfezionarsi con Teodulo Mabellini. Nel 1858 pubblicò il suo primo album di romanze, che incontrò grande favore; ad esso ne fecero seguito molti altri, pubblicati da vari editori, specialmente Ricordi. Ebbe fama di ottimo maestro di canto a Firenze, dove fu anche membro di quell'Istituto musicale e socio onorario della Società filarmonica. Nel 1890 si trasferì a Roma e aprì una scuola di canto da cui uscirono ottimi allievi, tra cui la figlia Maria Antonietta, rinomata contralto. Le sue romanze, di felice vena melodica, si distinguono per eleganza e originalità.

⁽⁸⁵⁾ Salomone Menasci nacque a Siena nel 1838 da povera famiglia e, per l'istruzione, fu un autodidatta. Conoscendo tedesco e inglese tradusse varie opere poetiche di Heine e di altri letterati stranieri. Morì a Livorno, dove abitualmente risiedeva e aveva ricoperto incarichi pubblici, l'11 ag. 1900. «Nei begli anni del patrio risorgimento dettava calde liriche civili e patriottiche», si legge nel suo necrologio (*Nuova antologia*, vol. 174, 1900, p. 180).

⁽⁸⁶⁾ Diverse, seppure analoghe, le circostanze. La canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* fu composta nel 1818: l'occasione fu allora offerta da un manifesto che annunciava la decisione di erigere un monumento a Dante in S. Croce a Firenze, che sarebbe stato poi compiuto molto più tardi: il Cenotafio di Dante, dello scultore fiorentino Stefano Ricci, sotto cui piangono le figure allegoriche di Italia e Poesia, inaugurato il 24 marzo 1830.

Tra i facili versi del Menasci, intrisi dei soliti toni retorici di circostanza, figura un celebre endecasillabo tratto da *Par.* I, 34 distribuito a cavallo di due senari nell'ultima strofa dell'inno:

Se «poca favilla
Gran fiamma seconda»,
Se il seme gittato
Dà vita alla fronda,
A un dì sì solenne
Trarranno d'appresso
Del nuovo progresso
Novissimi i dì⁽⁸⁷⁾.

Se della parte letteraria si ha così un'idea precisa, circa la veste musicale, invece, nulla si può dire; perché la musica pare non esser giunta fino a noi: da ricerche fatte, per lo meno, essa non risulta tra le pur numerose melodie pubblicate da Palloni⁽⁸⁸⁾. Perciò per ora dobbiamo accontentarci, aiutati dall'orecchio... interiore, di immaginare come suonasse questo solenne coro, di certo polifonico e verosimilmente privo di accompagnamento strumentale eseguito in piazza davanti al monumento da un'imponente compagine di voci miste; per l'esattezza, esso fu il terzo di nove brani simili, tutti scritti *ad hoc*, cantati quella memorabile sera del 14 maggio⁽⁸⁹⁾. Ma quando dalla

⁽⁸⁷⁾ S. MENASCI - G. PALLONI, *Pel monumento a Dante*, in *Sesto centenario di Dante. Inno, cori e cantata in onore di Dante Alighieri eseguiti nei giorni 14, 15 e 16 maggio in Firenze*, Firenze 1865, p. 7-8: 8.

⁽⁸⁸⁾ Almeno tra quelle registrate nel sito www.opac.sbn.it sotto il nome del musicista. Non sono state però tentate ricerche d'archivio; si può sempre sperare che, magari da quello storico del comune di Firenze, possano emergere materiali musicali relativi alle celebrazioni dantesche del 1865 e, tra questi, anche il coro di Menasci-Palloni.

⁽⁸⁹⁾ Cf. B.M. ANTOLINI, *La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco*, in *Il mito di Dante*, pp. 33-51: 36, dove si legge per l'unica volta anche il nome del Nostro: «Tuttavia, secondo la stampa specializzata del tempo, la parte musicale delle feste “non corrispose all'aspettativa”: in particolare “i cori in piazza [...] passarono o non uditi, o inosservati”. I cori in piazza Santa Croce dovevano probabilmente costituire uno dei momenti di massima grandiosità delle feste, poiché erano previsti organici di varie centinaia di cantori: ma non sappiamo se poi le premesse si realizzarono, e – a giudicare dalle reazioni della stampa – pare di no. Alla scarsa riuscita dell'esecuzione contribuì forse la scelta municipalistica del comitato organizzatore di affidarne la composizione a maestri di area locale, fra cui alcuni esordienti: Pollione Ronzi, Stanislao Favi, G. Palloni, C. Gialdini, Felice Felici, De Champs (tutti allievi di Mabellini), Anichini, Cianchi, Mariotti». Qui non importa puntualizzare i nomi dei musicisti omissi o erroneamente resi nella cit., rinviando per essi e i relativi inni, oltre che al libretto del *Sesto centenario*, a *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri raccolte ed ordinate cronologicamente, con note storiche, bibliografiche e biografiche*, a

statua cadde il manto che la nascondeva e apparve al pubblico in trepida attesa un Dante dal fiero e ‘repubblicano’ cipiglio, a risuonare era stato l’inno *A Dante*, musicato dal maestro Carlo Romani su parole del nobile fiorentino Guido Corsini.

9. DOMENICO ALALEONA

I *Canti di maggio* di Domenico Alaleona⁽⁹⁰⁾ costituiscono un’interessante raccolta – a torto trascurata – di brani per voce e pianoforte (in alcuni casi, con l’aggiunta di altri strumenti e del coro *ad libitum*), che reca questo significativo sottotitolo: «Cinque soavi impronte melodiche di Dante e della primavera italiana. Precedute da una invocazione *A Dante*, su parole di Gabriele D’Annunzio»⁽⁹¹⁾. Nel piano dell’opera la presenza dantesca è fondamentale e preponderante, con

cura di C. DEL BALZO, Roma 1906: nel vol. XII, pp. 326-327 (n. DCXIX) è riportato per intero il testo del nostro coro. Ricordo qui che spettò a Teodulo Mabellini mettere in musica l’ampia cantata in quattro scene intitolata *Lo spirito di Dante* (testo di Guido Corsini) appositamente scritta per il centenario dantesco di Firenze ed eseguita al teatro Pagliano la sera del 15 magg. 1865, per 4 soli (interpreti: Carlotta Marchisio, Estella Bennati, Gaetano Verati, Vincenzo Cottone), coro e orch.; la partit. fu stampata nel 1866 da Enrico Paoletti a Firenze, e una copia di essa oggi si trova nel Museo internazionale e Bibl. della musica di Bologna (NN.214).

⁽⁹⁰⁾ Il più importante compositore marchigiano della sua generazione e tra i più notevoli nell’Italia del primo Novecento, anche come musicologo. Nato a Montegiorgio il 16 nov. 1881, ivi morto prematuramente il 28 dic. 1928. Laureato in Lettere a Roma con una tesi sulla storia dell’oratorio e diplomato in composizione al cons. di S. Cecilia nel 1906. La sua attività fu poliedrica. Il catalogo compositivo non è vasto ma pregevole, spaziando dall’opera lirica *Mirra* (in due atti, su versi dell’omonima tragedia dell’Alfieri, ‘prima’ al teatro Costanzi, Roma, 1920), ai brani corali, alla musica da camera (per voce e pf – tra cui vari brani su poesie del Pascoli – o per voce/i e piccoli organici, per pf solo, per quartetto d’archi, per orch. da camera), alla musica sacra (una *Requiem* e altri brani vocali). Come musicologo pubblicò nel 1908 un fondamentale studio sull’oratorio, rielaborando la sua tesi di laurea, e due importanti saggi in «Rivista musicale italiana» (18, 1911) sulle nuove frontiere dell’armonia: teorizzando le varie possibilità di divisione dell’ottava in parti uguali, vi si contempla anche la «dodecafonìa», in una delle prime attestazioni del termine in Europa. Fu anche dotto conferenziere e collaboratore di giornali e riviste di critica musicale. Fondatore e direttore di varie compagnie corali, fu animatore della vita musicale romana e membro di diverse accademie (cf. *Aspetti e presenze del Novecento musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona*, a cura di D. TAMPIERI, Montegiorgio 1980).

⁽⁹¹⁾ Pubblicati dall’editore milanese Ricordi nel 1921: una copia nella Bibl. e arch. mus. dell’Accademia naz. di S. Cecilia, Roma, Fondo Previtali (*Spart. 2.A*). Esiste una moderna incisione discografica dell’intera raccolta nel CD *Domenico Alaleona, Albe. Liriche, canti melodie*, R. Marcantoni (sopr.), F. Bongelli (pf), Bologna, Bongiovanni (GB 5120-2).

tre testi su cinque tratti dalla seconda cantica dalla *DC*⁽⁹²⁾ e i versi dannunziani in lode di Dante, con cui essa si apre⁽⁹³⁾. Fatto, del resto, facilmente giustificabile se si pensa alla coincidenza di queste composizioni con le celebrazioni nazionali del VI centenario dantesco, nel 1921⁽⁹⁴⁾.

A Dante è il primo brano, non numerato, di carattere celebrativo: esso fa da introduzione ai *Canti*, essendo un omaggio al sommo Poeta e – nel contempo – a D'Annunzio, cui è dedicato. È una composizione tripartita: alla sezione iniziale (Andante austero, C, tonalità fluttuante) sulla triplice invocazione dannunziana al divin Poeta – la prima volta «Rivelatore», la seconda «Liberatore» e la terza «Consolatore» – musicalmente resa con un recitativo in *climax* (sia melodico, innalzandosi ogni volta di un tono, sia dinamico, «elevandosi a poco a poco»), segue un tormentato Allegro sostenuto in Do min. («Quando la cruda pena...»); in esso, dopo un repentino cambio agogico (Andante sostenuto), sono previsti anche interventi dell'arpa in corrispondenza di sensazioni dolci (la «man che [...] tocca segrete corde»), mentre – al ritorno dell'Allegro – clarinetto e fagotto sono chiamati a commentare esperienze più crude: «[...] la ghiaccia e il fuoco, la pece e il piombo, gli sterpi e i serpi, il fango e il sangue». Si ha poi la ripresa variata, distesamente accompagnata e cantabile, di «Sol nel tuo verbo», che prevede in chiusura l'ulteriore ripetizione ravvicinata dei tre epiteti di cui sopra; per un maggior effetto, questa parte può essere rinforzata da un coro di quattro voci *ad libitum*, caldamente raccomandabile perché di ottimo effetto. Su un luminoso Do magg. la conclusione.

L'ora della sera, dedicato alla signora Lavinia Mugnaini, è il secondo brano (ma il primo dei canti danteschi in senso proprio), tratto dal celeberrimo *incipit* di *Purg.* VIII, 1-6. Esso prevede, dopo alcuni accordi 'vuoti' e «martellati» di apertura (ma subito si afferma un cupo Sol# min., che ben poco ha di sereno), l'intervento di un violino solista a contrappuntare il canto con un'accorata e inquietante

⁽⁹²⁾ Quelli dei primi tre brani, come meglio si vedrà sotto; per i due restanti, i testi sono di autore anonimo del Trecento (*Il lusignolo*) e del Poliziano (*Ben venga maggio*).

⁽⁹³⁾ Della lunga e altisonante lirica *A Dante*, contenuta nel secondo libro delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Elettra* (pubblicato nel 1904), Alaleona ha preso solo la penultima strofa, ovvero i versi 100-110: da «Sol nel tuo verbo è per noi la luce, o Rivelatore» a «ch'ella può sola».

⁽⁹⁴⁾ Si ha notizia di un'esecuzione (la prima?) di *L'ora della sera* e *Lia* al Circolo marchigiano di Roma; altre seguirono, nello stesso anno, presso altre sale romane: cf. P. GARGIULO, *Domenico Alaleona, dalla cronologia alla biografia*, in *Aspetti e presenze*, pp. 1- 17: 8, 13-14.

melodia (sullo spartito: «dolce, ma molto sentito ed espressivo»). Essa ha l'effetto di far virare il senso dei versi danteschi che nostalgicamente evocano «l'ora che volge il desìo/ ai naviganti e intenerisce il core» (ivi, 1-2) verso un più tormentato sentimento interiore che, evidentemente, Alaleona aveva di questo momento della giornata. Più mosso, come da indicazione agogica, l'episodio che intona la seconda terzina, al quale segue la ripresa del tema del Tempo I, stavolta però senza parole, commentato da poche note vocalizzate del canto sopra la già udita melodia violinistica, mentre il pianoforte interviene con un accompagnamento che evoca i rintocchi della «squilla di lontano» (ivi, 5). Si termina in pianissimo («perdendosi») con gli stessi accordi d'apertura e un librato Sol# sovracuto del violino. Di questo brano dovette esistere anche una versione polifonica a quattro voci se, in un concerto tenuto il 22 novembre 1927, festa di S. Cecilia, dai Madrigalisti romani⁽⁹⁵⁾ nell'Aula magna del Liceo Visconti di Roma, esso fu cantato in questa veste insieme con altri pezzi dell'autore o da lui arrangiati, sotto la sua stessa direzione⁽⁹⁶⁾.

Il secondo canto dantesco (dedicataria: Ghita Lénart) vede protagonista la biblica *Lia* – questo ne è anche il titolo – che coglie fiori per farne una ghirlanda (*Purg.* xxvii, 94-102). La trasognata visione è inizialmente resa da un Andante soave e con moto, 3/4, La magg./min., che incespica però in volute irregolarità ritmiche. Sulle parole «giovane e bella in sogno mi pareva» (ivi, 97) prende avvio un Allegretto in 6/8: eco fin troppo smaccata di antiche pastorali, a commento di una scena effettivamente bucolica; se non fosse che l'andamento strascicato della linea melodica, ritmicamente contrastante con l'accompagnamento pianistico, crea un effetto particolare e distorto. Dopo la ripresa del Tempo I su «sappia qualunque il mio nome dimanda» (ivi, 100), il brano volge presto alla conclusione con una breve coda in «vocalizzato».

L'ultimo brano del trittico dantesco della raccolta, dedicato «alla signorina Cecilia Cao-Pinna», è anch'esso ispirato a una leggiadra figura femminile incontrata dal Poeta nell'Eden: la bella ed enigmatica *Matelda* (*Purg.* xxviii, 34-48). Il personaggio, di cui non si può qui approfondire la natura storica o allegorica, è inserito in un contesto musicale davvero originale. Con un Andante serenamente mosso, C,

⁽⁹⁵⁾ Formazione di 24 cantori fondata nel 1926 e diretta dallo stesso Alaleona.

⁽⁹⁶⁾ Ricavo queste informazioni fondendo quelle del programma conservato nel Fondo Rolandi (*Programmi-Locandine*) della Bibl. della Fondazione Cini (Venezia) con l'indicazione del concerto in GARGIULO, *Domenico Alaleona*, p. 14.

Sib magg., la sillabica melodia vocale, all'inizio ribattuta e limitata in tono di recitativo, si fa poi più espansa e lirica in corrispondenza dell'appello diretto di Dante: «Deh, bella donna, ch'ai raggi d'amore» (ivi, 43); al pianoforte, invece, è sempre riservato un accompagnamento a dir poco lussureggiante, come lo scenario fiorito in cui si muove armoniosamente Matelda: ampi e melodiosi arpeggi, con fastose cascate di note nei vari registri, in una tonalità fluttuante, che ora sembra impressionistica ora vagamente modaleggiante, piena di modulazioni improvvise e di 'sorprese' armoniche. Anche qui la chiusa è vocalizzata, dolcissima, «perdendosi».

Il paesaggio dantesco dei tre quadri di Alaleona non è né quello fosco e stridente dell'Inferno, né quello altrettanto estremo e arduo per la nostra immaginazione del Paradiso, annichilito dall'impenetrabile luce divina; bensì esso descrive atmosfere proprie dell'esperienza umana, con gli scenari plastici – le sfumature vanno dal malinconico all'elegiaco al florido – della montagna del Purgatorio. I soli due personaggi che lo animano, perché ne *L'ora della sera* protagonista assoluto è il paesaggio e la sua più intima interiorizzazione, sono due amoroze e misteriose figure femminili che colgono fiori. È questo il Dante più consono alla poetica del grande compositore marchigiano della «generazione dell'Ottanta», troppo presto strappato dalla morte a una geniale attività creatrice d'artista e, altrettanto feconda, di studioso.

10. GIOVANNI TEBALDINI

Collegata al VI centenario dantesco è pure la singolare operazione fatta da Giovanni Tebaldini⁽⁹⁷⁾, che coniuga il canto gregoriano e la polifonia di Palestrina con la *DC*. Seguendo la propria intuizione di

⁽⁹⁷⁾ Compositore e musicologo, nato a Brescia nel 1864 e morto a San Benedetto del Tronto nel 1952. Fu uno dei più importanti protagonisti del «movimento ceciliano» per la riforma della musica sacra in Italia (*motu proprio* di Pio X «Tra le sollecitudini», 1903), dirigendo importanti istituzioni musicali ecclesiastiche: *Schola cantorum* della basilica di S. Marco a Venezia, cappella musicale della basilica di S. Antonio a Padova e della S. Casa di Loreto (1902-1925). Per maggiori notizie sulla vita e il periodo lauretano, cf. *Pagine inedite di un'identità musicale. Carteggio lauretano Tebaldini-Barbieri (1910-1926)*, a cura di A.M. NOVELLI e L. MARUCCI, Loreto 2006. I curatori del vol. cit. sono anche fondatori e animatori, ad Ascoli Piceno, del Centro Studi e Ricerche Giovanni Tebaldini (d'ora in poi CSRGT, sito internet: www.tebaldini.it); essi hanno cortesemente fornito i documenti tebaldiniani da cui sono state desunte varie informazioni di questo capitolo, alcuni dei quali consultabili anche nel sito.

musicista e musicologo, egli attuò un'idea peregrina, ma non del tutto infondata: accostare, in una dimensione metastorica e in nome di una conclamata fama universale, due geni che, ciascuno nel suo campo specifico, «sovra gli altri com'aquila vola» (*Inf.* iv, 96). Il ragionamento di Tebaldini scaturiva da questa duplice equazione: a) la DC, nella sua dimensione allegorica, è *tout court* un poema sacro, dunque Dante è «il massimo Poeta cristiano»; b) Palestrina, il più grande compositore da chiesa di ogni tempo, è – per così dire – il Dante della musica sacra⁽⁹⁸⁾. Con queste premesse, fu per lui 'naturale' scegliere a commento delle tre cantiche della DC brani sacri del *Princeps musicus* del Cinquecento⁽⁹⁹⁾. E poco importa l'incongruenza cronologica, dal momento che la vera poesia, attuata con parole o note che essa sia, supera la storia nell'eterno presente etico ed estetico dell'opera d'arte 'assoluta'⁽¹⁰⁰⁾.

⁽⁹⁸⁾ Concetto, questo, che faceva parte della stessa visione riformistica di Tebaldini, che nella polifonia palestriniana (insieme con il canto gregoriano) vedeva la più alta espressione della musica da chiesa. Non per nulla egli fu un 'apostolo' della *Palestrina-Renaissance*, impiegando brani palestriniani nei concerti e durante le celebrazioni liturgiche, illustrando la figura e l'opera del compositore in numerose conferenze e tenendo addirittura una cattedra di Egesi della polifonia palestriniana, appositamente per lui istituita nel conservatorio di Napoli (1925-1930). D'altra parte, però, non bisogna pensare che a nessuno prima non fosse mai venuto in mente l'accostamento Dante-Palestrina; in proposito basti ricordare quanto scrisse nel 1902 Arrigo Boito in una lettera di argomento dantesco a Camille Bellaigue: «Les notes réelles n'arriveront jamais (sauf peut-être dans Palestrina) à atteindre la pure sublimité du rêve musical dantesque» (G. TINTORI, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano 1986, pp. 151-179: 159).

⁽⁹⁹⁾ Per l'*Inferno*: *Illumina oculos meos*, offertorio a 5 v.; *Peccantem me quotidie*, mottetto a 5 v.; *Exaltabo te, Domine*, offertorio a 5 v.. Per il *Purgatorio*: *Sicut cervus desiderat*, tratto a 4 v.; *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?*, mottetto a 12 voci in 3 cori (parte del terzo coro realizzata da Michael Haller); *Veni de Libano sponsa mea*, frammento del mottetto a 5 v. *Tota pulchra es amica mea*; *Asperges me, Domine*, antifona a 4 v.; *Dextera Domini fecit virtutem*, mottetto a 5 v. Per il *Paradiso*: *Christe, qui lux est et dies*, inno a 4 v.; *Vidi turbam magnam*, mottetto a 6 v. (dall'antifona alle Laudi per la festa di Ognissanti); *Beata es Virgo Maria*, mottetto a 8 v.; *O beata et gloriosa Trinitas*, mottetto a 5 v. Come si può vedere si tratta di un *collage*, anzi, di un vero e proprio montaggio di brani palestriniani; solo il *Finale* sembra essere l'unico pezzo originale di Tebaldini (sul testo latino del *Sanctus* liturgico e, forse, anche su qualche melodia gregoriana resa ritmica e armonizzata), per coro a 3 v. (S, A, T), org. e orchestra (dalle indicazioni della partitura, risultano per lo meno: arpe, violoncelli, contrabbassi, corni, trombe, tromboni, timpani). Non ho ritenuto, ai fini del presente saggio, di intraprendere lo studio della partitura che si trova, in due redazioni ms. solo parzialmente autografe, a Parma, Biblioteca Palatina/Sez. mus. e a Ravenna, Biblioteca Classense.

⁽¹⁰⁰⁾ Ecco le giustificazioni del Tebaldini, stampate nella prefazione «La Divina Commedia nel commento gregoriano e palestriniano», in *Trilogia sacra. Con melodie*

Questa la genesi della tebaldiniana *Trilogia sacra*, che per la prima volta risuonò il 17 e 18 settembre 1921 sotto le volte della chiesa di

gregoriana, mottetti ed inni di G. P. da Palestrina a commento delle cantiche dantesche: da eseguirsi nella restaurata Chiesa di San Francesco nei giorni 17 e 18 settembre 1921 nella visione immaginata ed espressa da G. Tebaldini. A cura del Comitato cattolico dantesco, celebrandosi in Ravenna il VI centenario dalla morte del divino Poeta, Recanati [1921], pp. 3-4: «La *Divina Commedia* nel suo significato fondamentale – religioso e morale – rappresenta in Dante l'uomo peccatore che dalla miseria spirituale cerca di raggiungere la suprema felicità: Dio. E perciò, nella considerazione dei tre stati di pena eterna (*Inferno*), di espiazione (*Purgatorio*), di gloria eterna (*Paradiso*), egli si converte e si pente de' suoi errori e vizi, si purifica ed emenda, si eleva alla Virtù, a Dio. Il viaggio allegorico del divino Poeta vuole esprimere e rendere questi alti significati; ed è appunto sullo sfondo dell'Ultimo Fine di ogni cosa – Dio – e della vita futura, che Egli contempla tutta la vita presente e l'universo. Nell'epistola a Can Grande della Scala, l'Alighieri ha scritto: "Il fine del tutto (*il Poema*) e della parte (ciascuna *Cantica*) è il rimuovere dallo stato di miseria quelli che vivono nella presente vita, e condurli allo stato di felicità che consiste nel vedere e possedere il Sommo Bene: Dio; onde in esso Dio si termina il Trattato (*il Poema*) in Lui che è benedetto nel secolo de' secoli". Con la guida aurea e fondamentale di questi concetti, si è proceduto alla creazione del quadro musicale che qui si viene esponendo ed illustrando. Esso trae vita e consistenza da due distinti elementi: il *canto gregoriano* e la *polifonia palestriniana*. Del primo Dante conobbe indubbiamente le intime e profonde bellezze, poiché quale venne a noi tramandato, e dai codici e dalla tradizione, risuonò al di Lui orecchio, si ripercosse nella sua anima tanto da ricordarlo, con spirituale trasporto, in molti tratti del *Purgatorio* e del *Paradiso*. La seconda trae dalle melodie gregoriane la sua essenza ideale, mentre nella stessa ideazione architettonica e nella costruzione tecnica – per la molteplicità delle immagini ora plasticamente diseguate, tal altra appena adombrate – si svolge – a nostro avviso – e si sviluppa in assoluta concordanza estetica, mirabile e suggestiva, con gli stessi versi del divino Poeta. È risaputo che, sebbene abbia vissuto in pieno secolo XVI, il grande Pierluigi non fu seguace dell'umanesimo e della rinascenza; per lo contrario che egli appare quale ultimo e più grande degli spiriti eletti medievali che in sintesi vigorosa, fra un orizzonte sconfinato, con genio poderoso, con anima fervida, con intelletto vivido e mano possente, riuscì a creare un'*Opera ciclica* che quattro secoli di vita hanno sempre più ravvivato attraverso la storia, e consacrato all'immortalità. Il Palestrina non ha rivestito di note musicali alcun verso del Divino Poema se non in quanto la *Divina Commedia* si riallaccia ai testi liturgici, questo è vero; né, dettando le proprie mirabili polifonie vocali, parve ispirarsi direttamente alle visioni dantesche. Nondimeno l'opera sua, ricca, vasta e complessa (nei *Mottetti* specialmente e negli *Offertori* in cui l'elemento liturgico si fonde grandiosamente con l'elemento lirico ed umano) ne fornisce prove sicure atte a rintracciare la palese corrispondenza ideale che corre con le stesse sublimi visioni del Divino Poeta. Tali elementi, che il Palestrina ha tratto dalla Sacra Scrittura e dalla Liturgia Cattolica per esprimere con canto sovrano la preghiera e l'elevazione dell'animo credente in Dio, ed i terrori, le speranze e le glorie della vita futura sono animati dal medesimo spirito, ed esprimono gli stessi sentimenti che il Divino Poeta ha trasfusi nelle sue cantiche immortali. Nell'accostare il canto gregoriano e la polifonia di Pierluigi ai versi immortali di Dante, intendesi pertanto di illustrare con la musica l'idea ispiratrice ed animatrice – l'*alma mater* – della *Divina Commedia*, e l'idea allegorica morale cristiana che guida e compenetra tutto il grandioso Poema. Per tal

S. Apollinare Nuovo a Ravenna (non in S. Francesco, presso cui si trova la tomba di Dante, dove inizialmente si pensava di eseguirla; forse per qualche difficoltà organizzativa). Gli esecutori vocali, tra solisti e coristi, furono un'ottantina, appartenenti a tre diverse compagnie corali⁽¹⁰¹⁾. Ripresa in varie altre città italiane nello stesso 1921 e negli anni immediatamente successivi⁽¹⁰²⁾, la *Trilogia* riscosse sempre il plauso del pubblico e i consensi della critica⁽¹⁰³⁾.

modo sono stati raccolti i brani polifonici palestriniani in tre quadri sintetici, i quali corrispondono alle tre cantiche, per commentare – sia pure rapidamente – i sensi profondamente cristiani che spirano entro all'Inferno, al Purgatorio, al Paradiso. Dove il Poeta intreccia le sue visioni a canti e frasi della Liturgia, o immaginati su brani scritturali, si è potuto seguirlo più dappresso, sempre però secondo le esigenze del quadro che si doveva comporre. Dove invece il Palestrina non poteva offrire elementi atti a completare il quadro medesimo si è creduto opportuno ricorrere – come si è detto – all'antico tesoro musicale della Chiesa cattolica, al canto liturgico, chiamato *canto gregoriano*, mirabile per austera bellezza e vaghezza melodica, sorretto qua e là dal suono dell'organo, lo strumento liturgico per eccellenza, più atto ad assecondare l'elevazione spirituale e ad avvolgere in un'aureola vaga ed indefinita i mistici canti. In tal modo la musica più volte secolare, la più bella e la più suggestiva, farà riflettere – come ne è degno – il Genio degli ignorati più antichi melodisti italiani, ed il Genio di Palestrina, accanto al Genio di Dante, rievocando, come nessun'altra, agli spiriti pensosi raccolti nella celebrazione religiosa del Centenario Dantesco, le divine visioni che arrisero alla fantasia e commossero il cuore del massimo Poeta cristiano».

⁽¹⁰¹⁾ L'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli (dir. Emilia Gubitosi), la *Schola cantorum* di S. Salvatore in Lauro di Roma (dir. Francesco Pacifico) e la Cappella musicale della S. Casa di Loreto (dir. Tebaldini); al nuovo imponente organo elettrico della ditta Balbiani a 3 tastiere, sedeva il maestro Giuseppe Calamosca, direttore della Cappella della Metropolitana di Ravenna, i cui cantori si unirono pure alla massa corale.

⁽¹⁰²⁾ Altre esecuzioni (tutte dirette da Tebaldini), oltre a quella di Ravenna: Jesi, S. Marco, 18, 19, 21 giu. 1921 (Concerti spirituali per il VI centenario di Dante; fu una specie di anteprima parziale: solo *Illumina oculos meos, Dextera Domini e Vidi turbam magnam*); Milano, S. Angelo, 25 e 27 apr. 1922 (a cura della Camerata Italiana); Bologna, S. Giacomo Maggiore, 23 e 25 apr. 1923 (Pro Monumento ai Caduti; solo *Paradiso*); Napoli, Carmine Maggiore, 15 magg. 1924 (Associazione A. Scarlatti; solo *Paradiso*); Loreto, Sala del Regio Palazzo, 15 sett. 1924 (solo *Paradiso*; in onore del nuovo vescovo mons. Aluigi Cossio); Napoli, cons. S. Pietro a Majella, 12 magg. 1925 (solo *Dextera Domini*, durante il discorso commemorativo tenuto da Tebaldini per il IV centenario dalla nascita di Palestrina). Bisognerebbe accertare se le varie esecuzioni della *Trilogia* abbiano sempre presentato la stessa versione dell'opera oppure no; ma ciò esula dai limiti del presente studio.

⁽¹⁰³⁾ Lo dimostra, ad es., questa recensione della 'prima' ravennate: «A compiere la cronaca delle commemorazioni centenarie di queste settimane si devono aggiungere due feste musicali, una in Ravenna per il centenario dantesco e l'altra in Bologna per il domenicano. A Ravenna nei giorni 17 e 18 fu eseguita la *Trilogia Sacra*, con la quale il maestro Tebaldini volle comporre quasi un commento alle tre cantiche della *Divina Commedia* con melodie gregoriane e con inni e motetti palestriniani. Tra le melodie gregoriane, per es., la *Salve Regina*, cantata da un coro di signorine: l'Alve

Concludo con un necessario riferimento a un altro importante artista marchigiano legato alle celebrazioni dantesche di Ravenna, il pittore Adolfo De Carolis⁽¹⁰⁴⁾. A lui si deve la celebre xilografia del «Dantes Adriacus», così ribattezzato da D'Annunzio, una copia della quale egli donò al Tebaldini con dedica autografa nel maggio del 1921⁽¹⁰⁵⁾.

Maria, eseguita prima da un soprano, poi ripresa da un coro femminile; l'inno *Ave mundi spes*, intonato da un baritono poi ripetuto dai tenori, ecc. Tra i motetti alcuni rarissimi come il *Peccantem me quotidie* non mai eseguito, il *Domine quis habitabit* a dodici voci divise in tre cori, l'*O gloriosa et beata Trinitas*, l'*Exaltabo te Domine* che fu bissato, ecc. Il collegamento fra i diversi elementi, che poteva presentare molte difficoltà, fu curato con somma perizia dall'insigne maestro che seppe dare al lavoro quell'unità e quell'espressione che ne formò una vera opera d'arte. L'esecuzione fu ammirata per fusione, precisione, e colorito: fu ripetuta tre [*recte*: due] giorni con sempre crescente plauso: benché molti lamentassero che la molteplicità delle feste e delle riunioni di quei giorni disperdesse inopportuno il pubblico degli ascoltatori» (*Sesto Centenario Dantesco-Trilogia Sacra*, in «La civiltà cattolica», vol. 4, quad. 1712, 8 ottobre 1921, p. 174).

⁽¹⁰⁴⁾ Adolfo De Carolis o De Karolis (Montefiore dell'Aso 1874 - Roma 1928) fu uno dei migliori interpreti dell'arte italiana simbolista fra Otto e Novecento, occupando negli sviluppi del gusto floreale dell'epoca una posizione che lo colloca in uno spazio autonomo del *Liberty*, tra l'evoluzione della poetica preraffaellita, gli influssi di certo orientalismo e il ritorno a un formalismo classicheggiante di stampo michelangiolesco. Fu anche xilografo e illustratore di opere di letterati come Pascoli e D'Annunzio (di quest'ultimo illustrò anche la *Francesca da Rimini*). Tra la vasta bibl. sul De Carolis, cf. almeno *Adolfo De Carolis*, a cura di L. DAUNIA e A. VALENTINI, Fermo, Cassa di Risparmio di Fermo, [1975] e *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello*, a cura di T. MAFFEI, [Ascoli Piceno] 2009.

⁽¹⁰⁵⁾ Oggi presso il CSRG. La dedica autogr. recita: «Al Maestro Giovanni Tebaldini A. de Carolis/ v. A.D. j92j». Fu D'Annunzio a ribattezzare questa figura, in ricordo dell'impresa di Fiume, «DANTES ADRIACUS/ PER LA CITTÀ DI VITA E PER GABRIELE D'ANNUNZIO ADOLFO DE CAROLIS PICENO INCISE MCMXX» (così in calce alle copie del Vittoriale: Sala del mappamondo, Sala della Musica, Officina, dove si conserva anche la matrice). È questo, di fatto, l'unico contributo effettivamente realizzato dal De Carolis per il VI centenario dantesco, in seguito a un concorso indetto dal Ministero della pubblica istruzione: la xilografia raffigura un Dante arcigno, dallo sguardo quasi in *trance* e fisso al di là dell'osservatore, che posa le mani dalle dita intrecciate sui volumi della sua opera (aperto è solo quello della *DC*), sullo sfondo di un simbolico portico a tre arcate che simboleggia il triplice regno: la prima, a sinistra, è buia, la centrale occupata dalla testa del Poeta, solo quella di destra (il Paradiso) illuminata da una luce esterna e da quella una fioca lucerna. Da quanto si legge nel sito www.tebaldini.it (link *Rapporti con personalità/Adolfo De Carolis*), fu dietro consiglio di Tebaldini che De Carolis, nel 1920-21, partecipò al concorso per la decorazione pittorica a fresco nella chiesa di S. Francesco a Ravenna, vincendolo; ma l'opera – in gran parte incentrata su scene della *DC* – non fu mai realizzata, perché il concorso fu annullato, e rimase allo stadio di progetto (restano però i bozzetti): cf. *La decorazione pittorica nella chiesa di San Francesco in Ravenna: il progetto di Adolfo De Carolis*, Roma 1921; A. P. TORRESI, *Adolfo de Carolis decoratore a Ravenna*, in «Romagna arte e storia», 23 (2003), n. 68, pp. 95-103. L'artista presenziò inoltre alle celebrazioni dantesche

Trent'anni dopo, l'anziano musicista ancora ricordava l'amore di De Carolis per l'arte del Cinquecento e la musica di Palestrina:

Egli, ancora nei primi anni di sua vita artistica, si sentì dominato, soggiogato, avvinto dal grande Cinquecento! Michelangelo il suo faro luminoso. In quel tempo stesso alcuni di noi si sforzavano di riaccendere la fiamma della fede – quasi spenta – dinnanzi all'altare ove nel campo musicale grandeggia l'emulo di Michelangelo: il tiburtino Giovanni Pier Luigi da Palestrina. In quelle ore di accesa propaganda, anche se dai più avvertita perché incompresa, mi accostai diverse volte ad Adolfo de Carolis: a Bologna, a Roma, a Milano, a Loreto, a Ravenna e da lui, sempre accolto fraternamente, ebbi prove di ideale comprensione [...]. Ho detto che sin da quando ci incontrammo le prime volte i nostri discorsi e le nostre indagini ci portarono d'un tratto sul terreno della grande Arte cinquecentesca, soprattutto vocale e corale. Egli comprendeva, sentiva e si innalzava, tutto fondendo – magari anche con le più grandi visioni pittoriche – in un quadro di bellezza incomparabile. E da allora, ripeto, lo ebbi vicino in più occasioni, anche ad incitamento delle mie fatiche. Al Centenario Dantesco di Ravenna per l'illustrazione al contenuto concettuale della Divina Commedia con Palestrina. Nella Basilica di Sant'Apollinare Nuovo. Con Dante. Lui solo! Come si accese di passione il De Carolis al mottetto *Vidi turbam magnam* che lo portava con l'immaginazione dinnanzi agli abbozzi di Sandro Botticelli ed al Paradiso di Tintoretto! E come si seguì trepidante nel grandioso ed ispirato Offertorio *Dextera Domini fecit virtutem, Dextera Domini exaltavit me* col quale si chiude il Purgatorio! Michelangelo e Palestrina sotto le volte della Sistina esaltanti la grandezza del Dio vivente⁽¹⁰⁶⁾.

11. CESARE GIUSEPPE CELSI

In testa alla partitura autografa di *Vergine Madre* di Cesare Celsi⁽¹⁰⁷⁾ si legge: «Composto il 29-1-1945». Un periodo buio e terri-

del sett. 1921 a Ravenna, come attesta una foto d'epoca che lo ritrae con i familiari e Tebaldini (CSRGT).

⁽¹⁰⁶⁾ Dal discorso in memoria di De Carolis tenuto da Tebaldini a Montefiore dell'Aso l'8 sett. 1951, in occasione dell'inaugurazione della tomba dell'artista nella locale chiesa di S. Francesco; l'originale è conservato nella Bibl. Antoniana di Padova (Tebaldini, infatti, rappresentava per l'occasione la Venerabile Arca del Santo); uno stralcio di esso, corrispondente grosso modo al testo qui riportato, può leggersi nel sito cit. alla nota precedente.

⁽¹⁰⁷⁾ Nato a Monte Urano nel 1904, morto a Porto San Giorgio nel 1986. Sacerdote e musicista, diplomato presso il Pontificio istituto di musica sacra a Roma e il cons. Martini di Bologna, ha composto molta musica sacra (più di 20 messe in latino e in italiano, numerosi brani per voce/i e organo, pezzi per organo solo, anche

bile per il mondo occidentale: la seconda guerra mondiale infuriava già da cinque anni con enormi lutti e devastazioni e, di lì a pochi mesi, sarebbe tragicamente finita con il bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki. A chi, se non alla madre di Dio, poteva rivolgere la sua preghiera un sacerdote che ben conosceva le atrocità del conflitto, per essere stato tenente-cappellano militare⁽¹⁰⁸⁾? Per questo, l'unica volta nella sua produzione, egli si rivolse ai versi di Dante, intonando quelli di *Par.* xxxiii, 1-15⁽¹⁰⁹⁾.

Stando a quel che si legge nella biografia celsiana di Ugo Gironacci, *Vergine madre* sarebbe un brano «per coro e archi»⁽¹¹⁰⁾, ma a me non è riuscito di rintracciarlo in questa veste; bensì in una versione per coro a 4 voci miste e organo o pianoforte⁽¹¹¹⁾. Il brano incomincia

concertistici), ma pure musica di destinazione non liturgica o profana, tra cui 6 poemi sinfonici e una *Sinfonia biblica* per orchestra, e musica da camera (due sonate – una per violino, una per violoncello – e piano, liriche per voce e piano su testi di Pascoli ed altri). Scrisse anche l'opera lirica *L'attesa* (libretto di U. Fagioli), rappresentata nel teatro di Fermo nel 1966. Cf. M. CLEMENTI, *Don Cesare Celsi (1904-1986)*, in «Bollettino ceciliano», 81 (1986/4), pp. 150-152; U. GIRONACCI, *Cesare Giuseppe Celsi*, in «Firmana. Quaderni di teologia e pastorale», n. 5 (aprile 1994), pp. 143-152.

⁽¹⁰⁸⁾ Dopo l'armistizio dell'8 sett. 1943, Celsi era rientrato in diocesi come insegnante di musica nel seminario arcivescovile di Fermo e maestro di cappella della cattedrale.

⁽¹⁰⁹⁾ In verità, per un evidente *lapsus calami*, sotto il titolo si legge: «(dal canto 30° del Paradiso)»: cf. nota 111. Mi sono chiesto perché Celsi non abbia musicato anche le successive due terzine (*Par.*, xxxiii, 16-21), come per es. nelle *Laudi alla Vergine Maria* (1886) di Verdi per coro a 4 v. bianche (pubbl. da Ricordi nel 1898 in *Quattro pezzi sacri*); ma sembra che il precedente verdiano, per quanto probabilmente da lui conosciuto, non costituisca un modello per Celsi, da esso stilisticamente ormai lontano.

⁽¹¹⁰⁾ GIRONACCI, *Cesare Giuseppe Celsi*, p. 145.

⁽¹¹¹⁾ Ho condotto ricerche in quelli che sono i luoghi in cui si conservano i nuclei principali delle opere di Celsi: l'arch. storico arcivescovile di Fermo, dove è confluita anche la sezione musicale della Bibl. del Seminario arcivescovile di Fermo, e l'arch. storico della S. Casa di Loreto. Qui (arch. della cappella musicale, b. 272) si trova la fotocopia della part. ms. autogr. del brano, intestata: «Vergine Madre/ (dal canto 30° [sic] del Paradiso/ a 4 voci miste.» (cf. G. LUPPINO, *Il repertorio musicale della Cappella di Loreto*, Loreto, Libreria ed. lauretana, 1985, pp. 117-124: 124, che indica il pezzo, compreso nella sez. «Musica da camera», come «cantata a 4 v. miste e pf.»; di fatto, però, sulla partitura non si rileva alcuna indicazione di questo tipo, né dello strumento accompagnatore, scritto sul solito sistema del pianoforte, che potrebbe valere però anche per l'organo o l'armonium). Problematica la situazione delle fonti di questo brano nell'arch. storico arcivescovile di Fermo (*Fondo mus. Seminario arciv. di Fermo*, cart. xxxvi, fasc. non num. intestato alla composizione: *Vergine Madre*), dove si dovrebbe trovare la part. autografa, che invece attualmente non è reperibile, come appurato dopo una ricerca da me fatta il 16 apr. 2012 con il cortese aiuto dell'archivista dott.ssa Pierangela Romanelli. Infatti, sebbene nel ms. *Inventario dello Archivio Musicale nei manoscritti ed opere a stampa. Compilatore: Sac. prof. Germano Liberati*,

con un'introduzione strumentale fluida e trasparente (Quasi largo, 2-3-4/4, Lab magg., bb. 1-23) che porta a una prima sezione (bb. 24-41) in cui tenori e soprani all'unisono cantano le parole delle prime due terzine con una melodia che dal tono d'impianto modula verso il Dob magg. per poi allargarsi alla polifonia a 4 parti su «Nel ventre tuo...» (Solb magg., bb. 41-51). Dopo alcune battute d'interludio strumentale si torna – come all'inizio, ma su un nuovo tema – all'unisono di soprani e tenori in corrispondenza di «Qui se' a noi...» (b. 54 segg.), dove – sotto le parole «se' di speranza fontana vivace» – l'accompagnamento sprigiona veri e propri... zampilli sonori (bb. 63-68). Con un'audace modulazione enarmonica che instaura la tonalità di La magg. (sezione centrale, bb. 69-77), torna la compagine polifonica piena (Solenne, più che fortissimo) sull'invocazione «Donna, se' tanto grande...», ripetuta due volte per affinità di terza (La magg./Do magg.) e conclusa da «che qual vuol grazia e a te non ricorre»; per poi tornare concisamente al Tempo 1 (Lab magg., bb. 78-90) sulle parole «sua disianza vuol volar senz'ali», con le quali il brano si chiude in un etereo più che pianissimo.

La composizione di Celsi è molto originale e raffinata, con inflessioni che, a volte, hanno sapore quasi pucciniano. Indubbiamente il contributo più moderno ed avanzato all'intonazione di un testo della DC da parte di un compositore marchigiano che attende ancora di essere scoperto e apprezzato come giustamente merita.

12. VARIA ET RELIQUA

In questo eterogeneo capitolo, darò cumulativamente conto di brani danteschi mancati, abbozzati, incompleti ovvero di riferimenti musicali a Dante in cui mi sono imbattuto durante le mie ricerche:

Fermo 1985, cc. 55v-56r si legga: «C.G. Celsi/ Vergine Madre (dal xxxiii del Paradiso) partiture e parti ms per soli, coro e orchestra. Partitura autografa con correzioni a matita [*sic*] e a penna», nella relativa collocazione, si trova oggi solo quanto illustrato sotto; in più, un'annotazione a matita della suddetta archivista accanto al pezzo nel cit. *Inventario* denuncia: «manca parte x orchestra (riscontro 23/01/2008)». In pratica, quel che resta è classificabile come due diverse redazioni del brano, nella sola partit. vocale (a 3 v. pari, scritte su 2 pentagrammi): a) parte completa per T1, T2, B (pp. 2 in oblungo, ciclostilato a spirito con inchiostro blu, 23 esemplari); b) parte incompleta (sola seconda parte del brano, da «Donna, se' tanto grande», e in Lab magg. anziché in La magg., come in a), per T1, T2, B (p. 1 in obl., cicl. come sopra, 54 esemplari; su una di questi, la firma autogr. a penna di Celsi associata alla data 1956, probabilmente quella dell'esecuzione per cui furono approntate queste parti).

tutti legati alle Marche, o per l'origine del compositore o per la localizzazione della fonte. Comincio con quest'ultimo caso, che si presenta una volta sola.

Nella biblioteca comunale Francesco Antolisei di Sanseverino Marche si conserva, inaspettatamente, la copia eliografata di un manoscritto autografo⁽¹¹²⁾ del compositore Teodulo Mabellini (Pistoia 1817, Firenze 1897), lo stesso che scrisse la cantata dantesca per il VI centenario fiorentino del 1865⁽¹¹³⁾. Si tratta della versione per tenore e pianoforte di alcuni versi della prima stanza della canzone *Amor che nella mente mi ragiona* (Lento, 3/4, Mib magg., bb. 48), la seconda del *Convivio* dantesco. Non è dunque, a rigore, un testo della DC, per quanto ad essa si possa in qualche modo ricondurre attraverso il noto episodio dell'incontro di Dante con Casella, in cui è citato l'*incipit* della medesima canzone, intonata nell'Oltretomba dallo spirito del musicista fiorentino (*Purg.* II, 112). Non mi soffermo ad analizzare questo brano, basterà averlo qui segnalato.

Il celebre operista marchigiano Nicola Vaccai (Tolentino 1790, Pesaro 1848) avrebbe anch'egli potuto, al pari dei suoi colleghi Morlacchi Donizetti e Rossini, musicare qualche luogo celebre della DC. E lo stimolò a farlo l'amico Girolamo Viezzoli, che, mentre il compositore era a Londra, così gli scriveva il 10 luglio 1834 da Venezia:

Morlacchi ha posto in musica il Canto d'Ugolino del Dante che comincia la bocca sollevò dal fiero pasto, ma a dirti il vero mi piace poco, come poco mi piace quello di Donizzetti [*sic*] scritto se non isbaglio per Tamburini. Io credo che la musica tolga anziché aggiungere alla bellezza di quella composizione, e che per rilevarne i pregi basti saperla ben leggere con una giusta declamazione. Ad ogni modo bramerei assai che tu pure

⁽¹¹²⁾ Non si sa attraverso quale canale questa copia sia pervenuta alla Bibl. (5.H.3/111), né ho indagato se, e dove, eventualmente sia conservato il ms. originale del Mabellini. Il pezzo è costituito di 2 cc., per un totale di 2 facciate contrapposte di musica scritta al suo interno, recante il titolo «(Strofa 1.^a della xv Canzone di Dante)/ Melodia per voce di Tenore»; in testa, a margine, la dedica dell'autore: «Al gentilissimo/ Sig.^e Professore/ Ugo Matini», in calce: «Firenze 2 Aprile 1887/ TMabellini». In realtà il brano non intona tutta la prima stanza della canzone dantesca, composta di 18 versi, ma solo i primi 8 (fronte), fino a «di dir quel ch'odo della donna mia». Tra l'altra musica ms. conservata nella medesima Bibl. e non ancora catalogata, esiste anche la partit. ms. di una marcia strumentale per banda (Marziale, 2/4, Lab magg.) di un certo «M.^o Mercalto» (indicazione d'altra mano), da identificarsi forse con il campano Antonio Mercaldo (1864-1939), direttore di banda in varie città italiane (cf. M. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda*, Bergamo 2004, p. 631); sul margine superiore della prima carta un'ulteriore mano, a matita, ha scritto quello che probabilmente è il titolo del brano: «Dante Alighieri». Lo segnalo qui come curiosità.

⁽¹¹³⁾ Cf. *Intermezzo II*, nota 89.

tentassi di superare quello scoglio, giacché credo che un bel canto declamato, senza renderlo difficile con passaggi e modulazioni ardue potrebbe produrre il vero effetto. Provatì, e ricordatì nel farlo che possa essere adattato [*sic*] alle nostre voci, cioè che sia di tessitura comoda⁽¹¹⁴⁾.

Anni dopo, il Viezzoli tornò a insistere sulla ideale congenialità alla vena creativa del Vaccai di un altro luogo celeberrimo della *DC*:

Ho sentito che Ricordi sta stampando lo *Stabat* di Rossini, che dicono sia un capo d'opera, io ò intenzione di farne l'acquisto, ma prima vorrei sapere qualche cosa da te in proposito. Amerei assai che tu pure ti dedicassi a comporre qualche cosa di massiccio da lasciare un bel nome. Io ti suggerirei una cosa divina, la *preghiera a Maria di Dante*. Cosa soavissima e fatta apposta pel tuo cuore⁽¹¹⁵⁾.

Se Vaccai avesse seguito questi suggerimenti, avremmo avuto due brani danteschi in più, e sicuramente di buona qualità, da aggiungere alla nostra lista; ma sembra che egli non abbia accolto né l'uno né l'altro invito. Peccato!

Quanto alla preghiera alla Vergine di *Par. xxxiii*, un altro più tardo compositore marchigiano ha tentato di metterla in musica, lasciandola però incompleta: tale almeno è la fonte da me individuata tra le musiche autografe di Quirino Lazzarini (Loreto 1863-1940)⁽¹¹⁶⁾. Il brano (Andante moderato, C, Lab magg., bb. 46) si trova nell'archivio musicale di Loreto e prevede un coro a 4 voci miste (soprani, contralti, tenori e bassi), con accompagnamento di piccola orchestra⁽¹¹⁷⁾. Esso

⁽¹¹⁴⁾ J. COMMONS, *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj*, I, Torino 2008, p. 853 (n. 301). Qui si trovano anche documentate ed ampie notizie sulla vita e l'opera del compositore.

⁽¹¹⁵⁾ Ivi, p. 1005 (n. 442): lettera al Vaccai a Milano, scritta da Treviso il 25 dicembre 1841.

⁽¹¹⁶⁾ Figlio di Pompilio, tenore della cappella lauretana, Quirino studiò a Loreto e, per qualche tempo, al Liceo Rossini di Pesaro; ma la sua principale formazione avvenne sotto Roberto Amadei, allora direttore della cappella lauretana, di cui poi egli stesso sarebbe divenuto organista. Fu ascritto come compositore all'Accademia filarmonica di Bologna nel 1886. Esercitò la professione di maestro di banda a San Ginesio, Loreto, Macerata e Osimo e di maestro di cappella nel duomo di Recanati, dove istituì un'ottima *Schola cantorum* in cui si formò anche il giovane Beniamino Gigli, e a Lucera. Scrisse musica sacra e profana; la sua opera *Simma* fu rappresentata con successo nel teatro di Recanati nel 1904. La sua musica è conservata ms. presso l'arch. della cappella musicale di Loreto.

⁽¹¹⁷⁾ Questo l'organico che compare all'inizio, sulla prima accollatura: pf, fl, ob, 2 cl Sib, cor Mib, 2 vl, «basso». Loreto, arch. storico della S. Casa, arch. della cappella musicale, b. 152 (cf. *Guida degli archivi lauretani*, a cura di F. GRIMALDI, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1985, p. 600, dove però il brano è classificato

s'interrompe in modo improvviso sull'elaborazione del verso «così è germinato questo fiore» (ivi, 9). Quel che resta è completo solo nelle parti vocali; per quanto riguarda l'orchestra, tutti i pentagrammi restano in bianco, ad eccezione delle prime 3 bb. di flauto e clarinetto, in cui è notata una breve melodia introduttiva all'unisono dei due strumenti. Benché ciò sia troppo poco per dare un giudizio, tuttavia, dall'abbozzo, si vede che il brano è già impostato nella sua struttura di fondo, con sezioni corali piene alternate a momenti affidati a una sola voce (soprani o soprani e tenori all'unisono) e con un cambio d'agogica e di tonalità (Lento, C, Do magg., b. 33 segg.) in corrispondenza di «Nel ventre tuo...» (ivi, 7). Nessuna indicazione emerge circa la data di composizione. Oscure anche le ragioni dell'incompiutezza: le carte bianche finali avrebbero ben consentito di continuare la scrittura; forse l'opera fu completata in qualche altra redazione che non è giunta a noi, almeno tra le musiche lauretane del Lazzarini.

Tra gli incompiuti melodrammi di Ernesto Bertini (Montecassiano 1829-Macerata 1907), singolare esponente di una *Belle époque* di provincia⁽¹¹⁸⁾, si ha l'azione scenica in musica *L'esilio di Dante*. Di essa esistono due libretti manoscritti diversi e altrettante diverse versioni musicali⁽¹¹⁹⁾. I testi poetici contengono differenti sviluppi di un soggetto fantastico e bizzarro, che vede protagonista il sommo Poeta in un'ambientazione metastorica e metafisica di valenza simbolica⁽¹²⁰⁾.

erroneamente in «Fa min.»). La partit. ms. (cc. 8 non num.: bianche le cc. 1r, 7v, 8r-v) è realizzata a matita e, tranne le ultime 6 bb., ripassata a penna; non reca alcun titolo o intestazione, né indicazione d'autore: ma, dal confronto della grafia con gli altri pezzi contenuti nella stessa busta, se ne deduce l'autografia.

⁽¹¹⁸⁾ Cf. P. PERETTI, *La musa «bizzarra» di Ernesto Bertini e i suoi quartetti per archi*, in «Studia Picena», 71 (2006), pp. 321-377.

⁽¹¹⁹⁾ L'autore dei versi si cela dietro la sigla che compare sul frontespizio di una delle due partiture incomplete pervenuteci, a cui i libretti ms. sono allegati: «L'Esilio di Dante/ Azione telegrafo senza fili/ di/ R. M./ Musica di Ernesto Bertini»; come variante del sottotitolo, un'altra mano ha aggiunto: «o «e i progressi della scienza»». Tutti gli spartiti di Bertini, in gran parte ms. e inediti, si trovano nella Bibl. comunale Mozzi-Borgetti di Macerata.

⁽¹²⁰⁾ A seconda delle versioni librettistiche variano i protagonisti cantanti: mentre Dante (baritono), Plutone (basso centrale) e i suoi «gregari» rimangono fissi, nell'una si ritrova Gabrielle (l'arcangelo, personaggio «che non parla»), Pietro (basso), Beatrice (soprano leggero); nell'altra, scomparsi Beatrice e i santi del cielo, si hanno i poeti greci Alceo (basso) e Saffo (soprano); in entrambi i casi le varie scene – l'ipotesi più ampia ne prevede 8, equamente distribuite in 2 quadri – sono ambientate o all'Inferno o nei Campi elisi; e mentre la prima azione riporta indietro al 1300, l'altra è nell'«epoca presente». Si noti tuttavia che, per quanto singolare, la 'visione' di un Dante redivivo o abitatore di un fantasioso Aldilà fa da soggetto a molte cantate, azioni sceniche e simili che, un po' in tutta Italia, videro la luce intorno al VI cente-

Com'è facile prevedere, nel libretto sono stati letteralmente inglobati, in particolari momenti, alcuni versi danteschi della *DC*: la prima terzina dell'iscrizione sulla porta dell'Inferno (*Inf.* III, 1-3) e l'isolato verso «E se non piangi, di che pianger suoli» dall'episodio di Ugolino (*Inf.* XXXIII, 24); essi sono appannaggio degli spiriti infernali – nel secondo caso le «Arpie», espressamente previste come voci interne – ma non sapremo mai di quale musica li avrebbe rivestiti Bertini, perché non ci restano i paralleli luoghi della partitura⁽¹²¹⁾. L'unico verso di Dante che si ritrova, per quanto modificato nell'*incipit*, nell'abbozzo incompleto del preludio orchestrale alla I scena, prima che si alzi la tela, è «Uscite di speranza, o voi ch'entrate» (*Inf.* III, 9)⁽¹²²⁾. Come espressamente indicato sulla partitura, esso è cantato da invisibili «Voci nell'Averno», le quali sillabano una minima cantilena a valori uguali su alcuni gradi della scala armonica di La min. (con urti di seconda aumentata), sostenuta da un accompagnamento di ottoni e timpani poi cancellato (**Es. mus. 11**). Tutto qui quel che abbiamo del Dante rimasto nella... penna – o addirittura, nella mente – di Bertini.

Dante afferma, Wilson nega è il curioso titolo di un inno irredentista del compositore piceno Emidio Cellini⁽¹²³⁾. Esso rimanda, alla fine della prima guerra mondiale, alla ben nota contesa territoriale di Fiume⁽¹²⁴⁾. Qui Dante è chiamato in causa indirettamente, con implicito riferimento ai versi di *Inf.* IX, 113-114:

nario dantesco del 1865; non è dunque improbabile che anche l'incompiuto prodotto bertiniano qui considerato possa ricondursi a quest'epoca.

⁽¹²¹⁾ Sono però indicati, sul libretto, gli strumenti che avrebbero dovuto accompagnarli: rispettivamente, i timpani e il violoncello.

⁽¹²²⁾ Questa per noi strana e manipolata lezione del celeberrimo verso deve appartenere a qualche non meglio identificata edizione dantesca diffusa nell'Ottocento. Lo conferma il fatto che lo si ritrova tal e quale, come citazione, in una lettera di Vaccai del 1831: cf. COMMONS, *Il carteggio*, I, p. 133 (n. 90).

⁽¹²³⁾ Nato a Ripatransone nel 1857, morto a Cupramarittima (secondo il Radiotti) nel 1920. Dopo la prima formazione musicale presso la cappella laueratana, si perfezionò con Lauro Rossi nel conservatorio di Napoli. Fu poi maestro di banda e di cappella a Randazzo e, successivamente, nel duomo di Ascoli Piceno. Musicò il *Carmen saeculare* di Orazio per il Natale di Roma del 1902, eseguito con ingente impiego di masse corali accompagnate da ottoni sul Palatino. Compose musiche di vario genere (melodrammi, musica sacra, sinfonica e da camera), per lo più rimaste inedite. Su incarico ministeriale riordinò gli archivi musicali del Sacro convento di Assisi, di S. Maria dei Frari nella Bibl. Marciana di Venezia e dell'Accademia di S. Cecilia a Roma. (cf. E. VENTURINI, *Cellini Emidio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma 1979, pp. 451-453).

⁽¹²⁴⁾ Come si sa, all'Italia non furono riconosciuti parte dei territori istriani e dalmati già oggetto del segreto Patto di Londra del 1915; Woodrow Wilson, presidente degli Stati Uniti dal 1913 al 1921, durante la conferenza di pace di Parigi (18 gennaio

*Sì com'a Pola, presso del Carnaro
Ch'Italia chiude e suoi termini bagna*

Il Cellini conferisce solenne veste musicale, per «canto» accompagnato da grande orchestra⁽¹²⁵⁾, a un testo di cui – con ogni probabilità – è egli stesso autore. Riporto le prime tre delle otto strofe tetrastiche messe in bocca all'Italia-madre personificata; l'immagine della terza quartina, come facilmente si evince anche dal gioco interno di parole, si riferisce al D'Annunzio, paragonato a un novello arcangelo Gabriele:

*Dante afferma, Wilson nega,
Dolci sogni, Fiume addio:
È di madre il pianto mio,
strazio orrendo il mio dolor.*

*Abi, non cale al Jugoslavo
Il pensier dell'Alighiero:
Gemi o perla del Quarnero,
Dante fu, Wilson è là.*

*Ma un novello Gabrielle
Ecco appare, annunzia l'Ave:
È il poeta più soave,
È l'ardito fra i guerrier.*

CONCLUSIONI

Terminata la presentazione di tanti autori e brani singolarmente considerati e molto diversi tra loro per epoche, contesti, stili, modalità esecutiva ed espressiva, l'ideale sarebbe di poter avere un immediato riscontro sonoro di quanto illustrato a parole: proprio perché – per dirla con Dante – l'esperienza musicale «significar per verba / non si porria» (*Par. I, 70-71*)⁽¹²⁶⁾.

1919), impose una differente spartizione dell'Istria con la costituzione di Fiume a città libera, suscitando lo sdegno dei patrioti italiani. Altrettanto note le successive conseguenze storico-politiche, dalla dannunziana impresa di Fiume al trattato di Rapallo(1920), che sancì il passaggio della città istriana alla Croazia.

⁽¹²⁵⁾ Questo l'organico: ott, 2 fl, 2 ob, 2 cl La, 2 fag, 4 cor Fa, 3 trbn, tuba, arpa, timp, gc, tamb. Macerata, Bibl. comunale Mozzi Borgetti, *Ms. mus. 93/30*, c. 1r: «Cellini Emidio / Dante afferma, Wilson nega et. / Canto (in chiave di Violino) / con accompagnamento di Orchestra». Il canto entra a b. 21, dopo l'introduzione orchestrale (Andante sostenuto grandioso, C, La magg.).

⁽¹²⁶⁾ La cosa migliore e più efficace sarebbe quella di poter disporre dell'esecuzione registrata di tutti i brani, o almeno dei più significativi, in un compact-disc

Varie considerazioni si sono affacciate alla mia mente durante l'esame analitico delle fonti musicali dantesche, e alcune le ho già espresse nel presentare i singoli brani. Inevitabilmente, le più pregnanti stanno nella prospettiva dominante e privilegiata del rapporto testo-musica; ciò pone in secondo piano i brani solo strumentali, ma – a mio avviso⁽¹²⁷⁾ – non può essere altrimenti per l'assoluta, preponderante valenza della poesia di Dante e dell'intrinseca materia della stessa *DC*. Piuttosto che offrire una *mia* sintesi finale, preferisco però suggerire al lettore una serie di domande che possano costituire la griglia per una *sua* autonoma verifica, secondo le risposte che egli vorrà dare ad esse (e, se alcune di queste risposte sono facili e oggettive – meri dati statistici⁽¹²⁸⁾ –, altre invece implicano più complesse e magari non univoche valutazioni soggettive ed estetiche). In pratica, si provi a rispondere ai seguenti quesiti: *a*) quali siano i passi della *DC* a cui si sono rivolti preferibilmente i compositori; *b*) come il testo dantesco sia stato da essi posto in musica (organici impiegati); *c*) quale il grado di fedeltà all'originale – o meglio, il rispetto del testo originale – nella versione musicata (su una scala la cui gradazione è ancora tutta da tarare); *d*) come uno stesso luogo della *DC* abbia potuto – ugualmente? – suggestionare e condizionare i compositori che ad esso si sono accostati (atmosfera generale del brano musicale, resa

allegato al presente articolo; ma, per comprensibili motivi, ciò non è possibile. Si può però sempre auspicare di ascoltare in futuro, sullo stimolo delle indicazioni qui fornite, un concerto monografico a tema, con programma dantesco-marchigiano.

⁽¹²⁷⁾ E non solo; la pensava così, per es., anche A. TADDEI, *Dante e la musica. Di alcune melodie ispirate al poema dantesco aggiunte alle considerazioni di C.[amille] Bellaigue*, Livorno 1903, che ha scritto: «Dichiaro fin d'ora di limitare il mio giudizio ad alcune composizioni per canto [...] perché il canto, rispetto alla musica pura, ha maggiore attinenza alla poesia, che lo ispirò» (ivi, p. 6). Lo scritto del musicologo francese cui Taddei si riferisce è C. BELLAIGUE, *Dante et la musique*, in «Revue des deux mondes», gennaio 1903, pp. 67-86. A sua volta, il contributo del Bellaigue sviluppava in parte le osservazioni a lui indirizzate da Arrigo Boito, in un'ampia lettera di argomento dantesco scritta da Sirmione il 18 genn. 1902: cf. G. TINTORI, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue*, pp. 159-162.

⁽¹²⁸⁾ La cantica della *DC* più gradita ai musicisti marchigiani per il maggior numero di soggetti diversi da essa tratti, è – contrariamente a quanto si potrebbe pensare – il *Purg.* (6 soggetti, 4 autori, 8 brani), seguita da *Inf.* (4 sogg., 8 aut., 13 brani) e *Par.* (1 sogg., 2 aut., 2 brani); ma i pezzi musicali più numerosi sono senz'altro riferiti a scene infernali: in testa l'episodio di Francesca (7 brani di 5 diversi aut.); vengono poi, alla pari, l'iscrizione sulla porta dell'Inferno e la scena di Ugolino. Un solo luogo del *Par.*, la preghiera alla Vergine, è musicato da 2 aut., anche se uno dei due brani è incompiuto. E così, per altri parametri (per es., il brano più lungo, che è del Gaggi; il più breve: il *Canto del gondoliere* di Rossini, ecc.), l'analisi statistica potrebbe continuare...

‘descrittiva’ di luoghi e immagini poetiche particolari, ecc.); e) quale sia il valore (o il disvalore) aggiunto dalla musica al testo dantesco. Capisco bene che, specialmente le ultime due, sono domande difficili.

Un ulteriore interrogativo, infine, sorge spontaneo: furono i compositori ottocenteschi qui contemplati a conoscenza dei brani prodotti dall’uno o dall’altro contemporaneo collega nell’accingersi a musicare gli stessi passi danteschi? Impossibile dirlo con sicurezza. Almeno per i più noti (Donizetti, Zingarelli, Morlacchi e Rossini), è verosimile presumerlo, data l’immediata e vasta diffusione delle loro musiche⁽¹²⁹⁾; ma è sempre difficile – anche quando si conosca l’esatta cronologia delle composizioni, il che è raro per gli autori minori, poco o per nulla studiati – sapere come stessero effettivamente le cose. Bisognerebbe analizzare attentamente ogni brano, instaurare paralleli confronti e trarne le opportune conclusioni; cosa che non si può fare, estensivamente, in questa sede. Tuttavia ritengo utile proporre un piccolo ma stupefacente paragone tra il celeberrimo Rossini e l’oscuro Confidati a proposito dello stesso episodio di Paolo e Francesca. Devo perciò ricorrere a una vera e propria collazione musicale, che il lettore ‘non addetto ai lavori’ può tranquillamente saltare a piè pari, mentre costituirà un ghiotto boccone per il musicologo (**Es. mus. 7**)⁽¹³⁰⁾.

Si noti subito, benché possa trattarsi di pura coincidenza, la stessa tonalità: e anche se in Confidati il Sol è magg., l’inflessione al min. avviene dalla b. 5 (non si dimentichi che, viceversa, Rossini comincia in min. e conclude in magg.)⁽¹³¹⁾. Anche l’andamento metrico e agogico-ritmico delle due versioni è assai vicino: il tempo quaternario di Confidati in Larghetto è sostanzialmente assimilabile per le leggi musicali all’Andantino binario di Rossini (salvo la riduzione della scala dei valori), con l’imprescindibile attacco in arsi e l’identico ritmo puntato (suggerito dallo stesso andamento giambico-ascendente del verso dantesco) nelle successive note-sillabe accentate, in cui è trascurabile la differenza tra punto di valore semplice e doppio. Ma, a un livello più profondo, elemento rivelatore di recondite analogie strutturali ancora più pregnanti è la linea del basso fondamentale (*Ursatz* o *Urlinie*, in

⁽¹²⁹⁾ Significativo, in proposito, quanto si legge nel primo stralcio della lettera di Viezzoli a Vaccai cit. nel cap. 12.

⁽¹³⁰⁾ Prima di commentare l’es. mus., devo avvertire che – per meglio evidenziare il parallelismo – dal testo rossiniano sono state espunte le due variate ripetizioni di frasi; né ciò sembri arbitrario, perché la logica musicale non ne soffre.

⁽¹³¹⁾ Ma anche per Decio Monti la tonalità di Francesca è il Sol min./magg. (cf. cap. 7) e pure Domenico Silveri, nel suo parallelo brano (cf. cap. 6), adotta la non lontana tonalità d Mib magg. con inflessioni al Sib magg. e al Sol min.

tedesco; gli inglesi direbbero *Ground*), resa nell'esempio in maniera schematica. In entrambi i casi essa ingloba il tetracordo minore discendente, vero e proprio emblema – almeno sin dal primo Seicento – del 'lamento' in musica⁽¹³²⁾. Tale tetracordo, indicato dai numeri romani (i suoni intermedi non numerati vanno intesi come interpolazioni o momentanee deviazioni da esso), si configura in *Confidati* e Rossini nell'identica variante cromatica Sol-Fa#-Mib-Re⁽¹³³⁾ che sostituisce il Fa naturale con quello alterato, creando così un ancor più doloroso intervallo di seconda aumentata con il grado successivo⁽¹³⁴⁾. La nota lunga della penultima battuta, non a caso il valore massimo usato dai due compositori nella frase, sottolinea la sillaba accentata della parola *clou*, «mi-se-ria», e corrisponde inoltre alla stessa armonia di Mib sul VI grado della scala di Sol min.; la quale crea altresì un'impressione di sorpresa nell'ascoltatore (specie in *Confidati*, provenendo dalla tonalità magg.), prima dell'estrema cadenza sospesa alla dominante, sull'accordo di Re magg. corrispondente all'ultimo termine del tetracordo.

Ovviamente questa sorprendente affinità (se non si vuol parlare di sotterranea identità di fondo) tra le due versioni, non dimostra – si badi bene – che Rossini abbia conosciuto o peggio plagiato *Confidati*,

⁽¹³²⁾ Tra le centinaia di esempi contenuti nella letteratura musicale d'autore che si potrebbero addurre, basti ricordare uno dei più antichi e celebri: il *Lamento della ninfa*, nell'VIII libro dei *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) di Claudio Monteverdi, la cui parte centrale è costruita da variazioni del canto sull'ossessiva ripetizione ostinata al basso del tetracordo min. discendente 'frigio' (La-Sol-Fa-Mi). Anche i contributi della moderna musicologia sull'argomento sono numerosi, dall'ormai 'classico' art. di E. ROSAND, *The descending tetrachord: an emblem of lament*, in «The Musical Quarterly», 65 (1979), pp. 346-359, alla monografia di P. WILLIAMS, *The chromatic fourth during four centuries of music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, al cap. 2 (*Ciaccona, lamento, walking blues. Linee di basso della storia musicale*) del recente vol. di A. ROSS, *Senti questo*, Milano 2011, pp. 47-94, che spinge l'indagine fino alla musica etnica, al blues e al rock.

⁽¹³³⁾ In *Confidati* c'è anche l'alternativa del Mi nat., che farebbe così pensare – in un primo momento – al tetracordo magg. (Sol-Fa#-Mi-Re); senonché la reiterazione degli ultimi due suoni (numeri romani tra parentesi), intesi come III e IV elemento di una nuova ma incompleta presentazione del tetracordo min., rinforza la percezione di quest'ultimo. Oppure si può anche pensare all'integrazione dei due tetracordi, in un'abile sintesi magg.-min. (Sol-Fa#-Mi/Mib-Re); in ogni caso, resta escluso il Fa nat. del più comune profilo del tetracordo min.

⁽¹³⁴⁾ Tuttavia, in nessuno dei casi presi in esame, al Fa# segue immediatamente il Mib, rendendo questa ipotesi meramente teorica. Ma un concreto es. sonoro dell'effetto di un simile intervallo all'interno di un tetracordo come il nostro (trasposto in Re min.: Re-Do#-Sib-La), si ha nel noto melodramma *Carmen* di Bizet (Parigi 1875); esso rappresenta il tema fatale dell'amore di Carmen, già anticipato nella seconda parte (Andante moderato) del Preludio al I atto, che tornerà poi in vari momenti dell'opera, fino a esplodere nel tragico finale di morte.

per quanto di vent'anni più vecchio di lui; o che, viceversa, l'abbia fatto quest'ultimo, ammesso che il suo brano sia stato composto dopo l'*Otello* rossiniano. Significa soltanto che due compositori professionisti hanno entrambi tenuto presente gli espedienti retorico-musicali e gli stilemi consegnati loro da una plurisecolare tradizione; così, nell'intonare la stessa dolorosa terzina, essi hanno saputo conferirle la veste musicale la più consona ed efficace in relazione ai pietosi 'affetti' che si doveva suscitare negli ascoltatori. A questo stesso proposito faccio notare un passo del Gaggi: anche qui – in corrispondenza di «vedrai gli antichi spiriti dolenti» (*Inf.* I, 116) – risuona al basso, stavolta in tonalità di Do min., il tetracordo discendente Do-Sib-Lab-Sol percorso attraverso tutti i gradi cromatici (**Es. mus. 12**). Ma – a ben guardare – anche nel brano di *Confidati* sull'iscrizione della porta dell'Inferno si rileva, per quanto dissimulato e frammentariamente distribuito in una più ampia e articolata linea di basso strumentale, il nostro tetracordo: in tonalità di Re min., con doppia possibilità (alterata e naturale) del II termine di esso (**Es. mus. 5**). Eloquente, dunque, il consapevole e oggettivo impiego di questo stilema al basso come vero e proprio *topos* del dolore. Non c'è bisogno di aggiungere altro.

Per finire, vorrei tornare sui problemi cruciali del rapporto poesia-musica riproponendo le riflessioni del già ricordato Adolfo Taddei⁽¹³⁵⁾, fatte più di un secolo fa ma pur sempre valide; esse aiutano a rispondere alle più difficili domande poste sopra.

Potenza meravigliosa della musica! Per chi la intenda, essa da vero colorisce potentemente la parola e la soccorre, ov'ella non può giungere, ben consapevole della sua infinita grandezza! Ma la musica dev'essere buona e degna del soggetto, da cui riceve l'ispirazione: e quando un musicista non sappia rendere a dovere un brano poetico, che ha fama di essere difficile a rendersi con le note, non dobbiamo troppo facilmente ammettere, né sempre ritenere che la poesia male risponda all'idea musicale⁽¹³⁶⁾.

⁽¹³⁵⁾ Cf. TADDEI, *Dante e la musica*, pp. 12-14. L'autore qui si riferiva alla *Francesca da Rimini* di Carlo Podestà (Cremona 1847-Milano 1921), allora da poco pubblicata da Ricordi in una versione per canto e pf, ma le sue considerazioni sono estensibili, *mutatis mutandis*, a qualsiasi composizione musicale su testo dantesco, e da essa lo stesso Taddei prendeva spunto per allargare il suo discorso a valutazioni di ordine generale.

⁽¹³⁶⁾ Ciò deve offrire materia di riflessione a coloro che pensano – e non sono in pochi – che il verso di Dante sia meno adatto, per sua intrinseca 'natura' e costituzione, di quello di altri poeti (per es. il Petrarca) ad accogliere la veste musicale; ma l'endecasillabo dantesco, tecnicamente parlando, è lo stesso di quello di un sonetto del Petrarca, per quanto il suo 'suono' – ciò si deve concedere – può essere (e, a volte, di fatto lo è) assai diverso.

Più d'una volta accade che il compositore, o perché gli manca il soffio divino, o perché non ha coltura, e questo è pur troppo uno dei mali più frequenti, o perché è sviato da preoccupazioni tecniche e scolastiche, non riesce a guadagnare le sfere elevate, su cui domina sovrano il poeta; e allora, in luogo di dare più colore e maggiore intensità al pensiero di lui, egli lo stempera e lo diminuisce⁽¹³⁷⁾. Queste mie considerazioni non escludono affatto una verità indiscutibile e poc'anzi accennata: che, cioè, la poesia si eleva spesso su argomenti così complessi e talmente connaturati al linguaggio parlato, che male sapremmo trovare una forma musicale a lei conveniente; se pure non si dà il caso di un'opera poetica talmente ricca di suoni, da doverla giudicare essa stessa una musica perfetta⁽¹³⁸⁾! [...] Un'altra causa di scarsa relazione fra l'idea musicale e quella poetica, è data pure dal disegno melodico, che, principalmente nelle vecchie forme⁽¹³⁹⁾, dominava imperioso sulla poesia, troppo a lungo considerata quale ancella della musica.

[...] Il recitativo melodico, e più la maniera melologica, per quanto abbiano sulla melodia propriamente detta il vantaggio di un più stretto

⁽¹³⁷⁾ Com'è vero!, qualsiasi cosa oggi si possa dire del «soffio divino», cioè dell'ispirazione che viene... dall'alto. Questo vale anche per alcuni dei nostri compositori; ma qui entra in gioco il soggettivo giudizio estetico: se qualcuno volesse conoscere il mio, è il caso – per es. – del poco convincente Decio Monti. La sua *Francesca* è artisticamente debole sul piano della musica.

⁽¹³⁸⁾ Sia per la complessità di certi argomenti specialmente «connaturati al linguaggio parlato» (per es. le disquisizioni teologiche, scientifiche, ecc.), sia per la vasta gamma di 'suoni' impiegati nei versi per esprimere le più varie situazioni e sensazioni, ciò è profondamente vero per innumerevoli luoghi della *DC*, che – sotto quest'aspetto – non può certo dirsi un poema 'monotono', ma anzi quanto mai variegato (musicalmente: 'modulante') per stili e contenuti. Non solo nello stesso canto, ma addirittura da una terzina all'altra, si possono cogliere improvvise e contrastanti 'modulazioni' (proprio come nell'armonia) di sentimenti, immagini, stati d'animo, ecc. Pare che Rossini abbia criticato Donizetti per aver musicato il canto di Ugolino, secondo quanto riporta MARIOTTI, *Dante e la statistica*, p. 20: «Il Rossini reputava insuperabile l'armonia [poetica] dantesca; talché in una lettera al suo amico Pedroni di Milano scrisse così: "Ho udito che a Donizetti è venuta la melanconia di mettere in musica un canto di Dante! Mi pare questo troppo orgoglio. In una impresa simile credo che non riuscirebbe nemmeno il Padre eterno, ammesso che questi fosse maestro di Musica". Vero è che il Rossini stesso mise poi in musica il racconto di Francesca; ma ciò dimostra la fatale gara dei sublimi ingegni». Su quest'ultimo assunto non concorda TADDEI, *Dante e la musica*, p. 7: «Né mi pare esatto quello che dice il Mariotti, quando afferma che l'aver, dopo, il Rossini messo in musica il racconto di Francesca dimostra la fatale gara dei sublimi ingegni: no, il Rossini non entrò in gara col suo emulo, anzi volle provargli che qualche volta è possibile, per mezzo di un canto univoco, dare veste musicale ai versi del poeta: basta ricorrere agli episodi meglio rispondenti all'ispirazione del musicista, e scegliere quelli che sono contenuti in un breve succedersi di strofe».

⁽¹³⁹⁾ S'intende soprattutto il melodramma italiano ottocentesco (specie l'aria, ma anche il recitativo), la cantata e forme analoghe, parallelamente ridotte nello strumentale e adattate all'ambiente cameristico.

legame col linguaggio parlato, pure non avranno mai ragione d'essere, se non trovano un vitale alimento nella tavolozza orchestrale. Quello che in simili condizioni manca spesso alla parte cantabile, bisogna darlo necessariamente agli strumenti, con cui deve formare un tutto⁽¹⁴⁰⁾, giacché in caso diverso viene a mancare l'ispirazione, cioè la vita e l'anima di tutte le arti, ma specialmente della musica. E quando ciò non si ottenga, bene hanno ragione i nostri vecchi di rimpiangere l'abbandono della classica melodia e di preferire a una melopea, che per rasentare il testo rimane fredda, un canto appassionato che scuote vivamente le fibre del cuore.

Sotto l'ultimo aspetto, in perfetta sintonia con il Taddei, il pensiero corre ai versi della *DC* genialmente musicati da Rossini (cap. 1); perciò faccio mio il parere da lui espresso:

Che il Rossini nella sua gran mente intuisse meglio di altri la parola del divino poeta, non è dimostrato solo dalla eccellenza di questa melodia [il *Canto del gondoliere* dall'*Otello*], breve ma potente per intensità di passione. Anche il successivo racconto della infelice amante di Paolo ebbe la virtù di fermare l'attenzione del nostro pesarese: il quale, mentre, seguendo le vecchie forme, dà un carattere puramente e semplicemente narrativo alle prime parole: *Noi leggevamo un giorno per diletto Di Lancelotto, come amor lo strinse*, e alle ultime: *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse. Quel giorno più non vi leggemmo avante*, riserba poi al *Soli eravamo*, con quello che segue, un andamento melodico espressivo e appassionato, che riesce senza dubbio efficace, quando sia cantato con vero sentimento, quando, cioè, questo sentimento sia subordinato alla piena intelligenza della parola⁽¹⁴¹⁾.

Se da storico scrupoloso ho voluto registrare tutti i tentativi individuati – anche quelli imperfetti o incompleti – posti in essere da musicisti marchigiani notissimi meno noti o affatto sconosciuti per intonare passi della *DC*, a prescindere dal risultato artistico di volta in volta conseguito, non ho parimenti creduto di potermi esimere da un giudizio sul loro valore estetico⁽¹⁴²⁾; di esso, infatti, simili prodotti

⁽¹⁴⁰⁾ Qui il giudizio estetico soggettivo – ma difficilmente confutabile! – rimanda alle pagine della prima *Francesca* di Zandonai (cap. 8), dove l'equilibrio tra declamato vocale e 'melodia' orchestrale è felicemente raggiunto già dal giovanissimo compositore; per non parlare, poi, dei mirabili risultati dell'opera teatrale della maturità.

⁽¹⁴¹⁾ TADDEI, *Dante e la musica*, p. 6.

⁽¹⁴²⁾ «Il tentativo di motivare i giudizi estetici mediante la critica della forma musicale può apparire ibrido. Infatti l'opinione che i giudizi di valore non siano che giudizi di gusto palesi o mascherati – su cui certo si può discutere, ma senza giungere ad una conclusione – è radicata tanto saldamente quanto la convinzione, ad essa complementare che l'analisi sia "esente da giudizi di valore". (Chi rivela o postula la

sono passibili in quanto autonome creazioni artistiche, puri oggetti estetici che vivono fuori dal tempo. Né l'altissima poesia di Dante, cui essi ineriscono, conferisce loro *eo ipso* (quasi per una sorta di proprietà transitiva) una particolare condizione d'eccellenza nel sottrarli al giudizio; né, in caso di fallimento dell'obbiettivo, ciò deve costituire un'aggravante speciale nel pronunciarne la condanna. Anche se, per mettere degnamente in musica gli altissimi versi danteschi, ci vorrebbe sempre un compositore felicemente 'ispirato' e vero campione dell'arte sua: un Rossini o uno Zandonai, un Alaleona o un Celsi. Si potrà mai negarlo?

separazione tra analisi e giudizio estetico, può lamentarla come un limite dell'analisi musicale, incapace di giungere all'elemento decisivo, o apprezzarla come segno della sua scientificità, comprovata dall'ascetica astensione da ogni giudizio di valore.)». Così nella prefazione dell'imprescindibile saggio epistemologico di C. DAHLAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna 1987, p. 7, a cui si rimanda senz'altro per ulteriori approfondimenti su questo affascinante quanto problematico fronte.

ESEMPI MUSICALI

Es. mus. 1

Larghetto

(Basso) e di - man - dar e di - man -

vi1

vi2

vla

vlc

dar e di - man - dar del pa - - - - ne

L. Confidati, *La morte del conte Ugolino* (bb. 170-177)

Es. mus. 2

Allegro

(Basso) am - bo le ma - ni per do - lor mi mor - si

vi1 e 2

vla

vlc

L. Confidati, *La morte del conte Ugolino* (bb. 271-273)

Es. mus. 3

Allegretto

vll
vll
vlla
vllc

L. Confidati, *Episodio di Francesca da Rimini* (bb. 55-61)

Es. mus. 4

Allegretto

(Soprano) vo - lan per l'a - - - - -
- - - - - er dal - - - - - vo - ler - - - - - por - ta - - - - - te

tr

L. Confidati, *Episodio di Francesca da Rimini* (bb. 72-86)

Es. mus. 5

Andante (Tenore)

8

punta d'arco Per me si va nel -

vl 1 *sim.*

vl 2 *sf p sim.*

vla *sim.*

vcl *a mezza voce*

I II# (I)

8

la cit - tà do - len - te per me si

(II#) (I) (I)

8

va nel - l'e - ter - no do - lo - re per me si

II# III

8

va fra la per - du - ta gen - te

IV (IV) (IV) (I)

L. Confidati, *Iscrizione su la porta dell'Inferno* (bb. 1-24)

Es. mus. 6

a) (Basso)



la - scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en tra - te

b)



la - scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en tra - te

c)



la - scia teo - gni spe - ran - za la - scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en tra - te

d)



la scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en tra - te

G. Balducci, *Iscrizione sulla porta dell'Inferno* (a: bb. 43-45; b: 48-50; c: 80-85; d: 87-92)

Es. mus. 7

Larghetto

CONFIDATI
Nes - sun mag - gior do - lo - - - re che ri - cor

Andantino

ROSSINI
Nes - sun mag - gior do - lo - - - re che ri - cor

I II[#] III III^b

I

C.
dar - si del tem - po fe - li - - ce nel - la mi se - - - ria

IV (III^b) (IV) (III^b) (IV)

R.
dar - si del tem - po fe - li - - ce nel - la mi se - - - ria

II (I) III IV

Sopra: L. Confidati, *Episodio di Francesca da Rimini* (bb. 201-207)

Sotto: G. Rossini, da *Otello*, atto I, scena I: *Canzone del gondoliere* (bb. 5-7; 10-14)

Es. mus. 8

Lento

(Per me si va nel-la cit-tà do-len-te)

trbn, tuba, archi *ff* timp tantam *ff*

Detailed description: This musical score is for a bass clef staff. It begins with the tempo marking 'Lento'. The lyrics are '(Per me si va nel-la cit-tà do-len-te)'. The music features a series of chords and some melodic lines. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) at the beginning and end, and 'timp' and 'tantam' (tamtam) in the middle. There are also some accents and slurs.

F. Liszt, *Dante-Symphonie*, I *Inferno* (bb. 1-4)

Es. mus. 9

(La - scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en - tra - - - te)

cor, trb *sf* archi *ff* *fp* *pp* *pp*

Detailed description: This musical score is for a bass clef staff. The lyrics are '(La - scia - teo - gni spe - ran - za voi ch'en - tra - - - te)'. The music is characterized by a series of chords and some melodic lines. Dynamic markings include 'sf' (sforzando), 'ff' (fortissimo), and 'fp' (fortissimo piano). There are also some accents and slurs.

F. Liszt, *Dante-Symphonie*, I *Inferno* (bb. 12-17)

Es. mus. 10

cor ingl *mf* *espressivo molto*

(Nes - sun mag - gior do - lo - re che ri - cor -

dar si del tem - po fe - li - ce

+ ob *f dolente* *smorzando* *p*

nel - la mi - se - ri - a)

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is for 'cor ingl' (English horn) and is marked 'mf espressivo molto'. The middle staff is for the vocal line with lyrics: '(Nes - sun mag - gior do - lo - re che ri - cor - dar si del tem - po fe - li - ce'. The bottom staff is for '+ ob' (oboe) and is marked 'f dolente' and 'smorzando'. The lyrics continue: 'nel - la mi - se - ri - a)'. The music features a series of chords and some melodic lines. Dynamic markings include 'mf', 'f', and 'p'.

F. Liszt, *Dante-Symphonie*, I *Inferno* (bb. 327-339)

Es. mus. 11

Allegro vivace

Voci nell'Averno (*ff*) U - sci - te di spe - ran - za, o voi, o voi ch'en - tra - te

E. Bertini, *L'esilio di Dante* (bb. 28-32)

Es. mus. 12

Maestoso *risoluto* *con forza* *cupo*

Basso ov' u - di - rai le dis-pe-ra - te stri - da, ve - drai gl'an - ti - chi spi - ri - ti do -

legato

sf *p*

I II: II: III: III: IV

a piacere

- len - ti, che la se - con - da mor - te cia - scun gri - - - - da.

pp

A. Gaggi, *Il primo canto dell'Inferno di Dante Alighieri* (bb. 339-349)

Abstract

As well as being famous for being one of the world's best known poetic masterpieces, the Italian Divine Comedy by Dante Alighieri with its themes, ideas and characters has inspired numerous composers dating from the Sixteenth century to present day. In the Eighteenth century there was an exceptional revival of interest concerning various excerpts from this poem. This took place during the age of history and culture called the Italian Risorgimento, when Dante was seen as the 'father' and so called 'prophet' of the linguistic and political unity of this nation. This essay analyzes musical works by various composers from the Eighteenth and Nineteenth centuries native of or connected to the Marche region including Gioacchino Rossini, Luigi Confidati, Giuseppe Balducci, Adauto Gaggi, Filippo Marchetti, Domenico Silveri, Decio Monti, Riccardo Zandonai, Domenico Alaleona, Giovanni Tebaldini, Cesare Giuseppe Celsi. Other secondary composers such as Ernesto Bertini, Gaetano Palloni, and Emidio Cellini will also be reviewed. This analysis will also include the performance of Franz Liszt's Dante-Symphonie conducted by Giovanni Sgambati in Rome in 1866 at the painting exhibition Galleria Dantesca (Dante's Gallery). The exhibition was organized by Romualdo Gentilucci of Fabriano, an important art patron of that time. The closing chapter contains summarizing comments on the most quoted passages of The Divine Comedy which were set to music by the composers mentioned above. The most popular being the famous and tragic episode of the medieval lovers Paolo and Francesca described in the fifth canto of Hell. Dante's immortal poem that was already called 'Divine' by Giovanni Boccaccio was generally used with great respect by the composers who set it to music, remaining faithful to the essential in order to avoid useless repetitions of words and lines in the musical phrases.