

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

IDENTITÀ NAZIONALE
E QUESTIONE WAGNERIANA
TRA GIORNALISMO E ROMANZO:
LEONE FORTIS E ARTURO COLAUTTI*

ABSTRACT

Il saggio affronta il tema del dibattito ottocentesco che oppone in un primo tempo la musica italiana a quella tedesca, per precisarsi in seguito come opposizione Verdi vs Wagner, in modo particolare nell'ambito del movimento della Scapigliatura e dei suoi dintorni. Di quest'ultimo si prende in considerazione (con citazioni dai suoi articoli) un noto giornalista, Leone Fortis, finora poco analizzato negli studi sul dibattito wagneriano in Italia. Per il periodo successivo (anni Novanta), sempre in merito al caso Wagner italiano, il contributo cita e commenta passi di un romanzo di Arturo Colautti, steso negli anni in cui in furia in Italia la 'battaglia' tra verdiani e wagneriani.

PAROLE CHIAVE Nazionalismo, Opera italiana, Wagner, Leone Fortis, Arturo Colautti

SUMMARY

The essay is devoted to the nineteenth-century debate on Italian music as opposed to German music, which later (and most notably among the representants of the Scapigliatura) took the form of an opposition between Verdi and Wagner. The article focuses on the writings of a well-known (but as yet little studied in relation to the Wagnerian debate in Italy) Scapigliato journalist – Leone Fortis. As concerns the reception of Wagner's works in the 1890s, the analysis concentrates on some passages of a novel written by Arturo Colautti in the very years when the 'battle' between Verdians and Wagnerians swept Italy.

KEYWORDS Nationalism; Italian Opera; Richard Wagner; Leone Fortis; Arturo Colautti



1. Quella che segue è una riflessione sul tema nazionale in quanto illustrato, nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, dalle parole della cosiddetta battaglia wagneriana emergenti dalla stampa periodica dell'epoca nel suo complesso e parallelamente impiegate (all'interno di un discorso critico distesamente narrativo o addirittura romanzesco) dai due autori richiamati nel titolo, Leone Fortis e Arturo Colautti: due forti personalità editoriali rimaste finora un po' ai margini delle indagini sulla pubblicistica dell'epoca. Quella 'battaglia' è consistita sostanzialmente, come è noto, nell'opposizione Verdi vs Wagner: condotta alternativamente a gran voce – in modo massiccio – a partire dalla prima rappresentazione italiana di un dramma musicale wagneriano (l'ancora «Romantische Oper» *Lohengrin* di Bologna del 1° novembre 1871, in traduzione italiana) – dai paladini o dai nemici del compositore tedesco: in quanto rispettivamente scettici o fervidi ammiratori dell'operista italiano. Questo contributo punterà dunque inizialmente sulle espressioni usate dai due campi avversi, al fine di riproporre quella contesa ben nota nell'ottica della sua 'lingua': un piccolo numero di aggettivi e sostantivi strategici – vere e proprie ricorrenze linguistiche – presenti tanto nelle cronache degli spettacoli quanto in scritti di riflessione critica o di invenzione (saggi, poesie, racconti). Quegli aggettivi o sostantivi saranno considerati in parallelo con le proposte di parole-chiave avanzate dagli storici del Risorgimento in tempi più recenti: in un quadro allargato anche al mondo della musica, soprattutto lirica (in modo particolare alla lingua dei libretti e alle circostanze politiche della ricezione degli spettacoli).¹ Si tratta di parole e circostanze richiamate in seguito in numerosi studi usciti in prossimità del centocinquantenario dell'Unità

* Considerata la presenza, imponente per vastità, delle fonti letterarie (italiane e non) relative al tema trattato (la *querelle* musica italiana – musica tedesca, divenuta in seguito un'opposizione Verdi / Wagner), per questo intervento ho scelto di concentrare l'attenzione su due autori finora non considerati nell'ambito degli studi musicologici sull'argomento: due giornalisti minori (ma comunque noti) e proprio perciò significativi in quanto utili ad arricchire un panorama pure già tanto affollato. Sulla presenza della musica di Wagner nella grande letteratura come in quella 'minore', considerata anche sotto il profilo della *querelle* wagneriana / antiwagneriana, mi permetto di richiamare i seguenti miei lavori sull'argomento a giustificazione della scelta effettuata in questa occasione: *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner* (1988); *La piaga, l'eletto, la tentatrice: Parsifal nella letteratura italiana tra decadentismo e avanguardie* (1991); *Mito mediterraneo e mito nordico: la funzione Wagner nella cultura italiana postunitaria* (1992); *Musica e letteratura unitaria tra Ottocento e Novecento* (2000); *Wagner nella letteratura italiana postunitaria* (2008); *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento* (2012); *Verdi vs Wagner* (2018); *“Teatro di Festa” und “Théâtre de Fête”* (2020).

¹ Con riferimento soprattutto agli studi di Alberto Mario Banti e della sua scuola: si vedano in modo particolare BANTI, *La nazione del Risorgimento*, cap. II («Morfologia del discorso nazionale») e III («Archeologia del discorso nazionale»); SORBA, *Il Risorgimento in musica*; TATTI, *L'immaginario risorgimentale*. Per una discussione esemplare e approfondita sui temi trattati da Banti e dalla sua scuola, con riferimento al 'discorso nazionale' operistico del periodo risorgimentale, si veda soprattutto DELLA SETA, *Opera e Risorgimento*, uscito successivamente alla prima redazione di questo scritto, che risale al 2017.

d'Italia.² Solo successivamente verranno presentati i due autori annunciati dal titolo: nella loro carriera pubblicistica e attraverso alcuni dei loro 'passaggi' wagneriani (o antiwagneriani) più significativi.

Come è stato illustrato ampiamente in indagini musicologiche precedenti, ormai acquisite, riguardanti sia la fortuna di Wagner in Italia,³ sia il rapporto tra produzione musicale e Risorgimento,⁴ si è arrivati a quel trentennio di «battaglia» tra wagneriani e antiwagneriani attraverso un percorso (e un relativo 'discorso') preunitario e patriottico: anch'esso universalmente noto e che sarà quindi sufficiente richiamare solo per sommi capi. L'intera questione wagneriana si è basata sostanzialmente in Italia, almeno fino alla Prima Guerra Mondiale, su una polarità culturale: nazionalismo da un lato, cosmopolitismo (apertura all'Europa) dall'altro. E si è trattato di una polarità nata e cresciuta in precedenza, a partire dalla fine del Settecento, sulla base di valori artistici elaborati, in una prospettiva patriottica, all'interno di un bisogno di Nation Building (di costruzione della nazione); una polarità riproposta, successivamente all'Unità, all'interno di una prospettiva ormai nazionalistica: fondata sul desiderio – e sul tentativo – di proporre un primato italiano nel confronto con gli altri paesi europei.

Nata in questo quadro, la *querelle* Verdi-Wagner possiede anche una data convenzionale d'inizio e una parola che la rappresenta: la parola è *melodia*, l'occasione il *Lohengrin* di Bologna già ricordato, al quale assiste (non però alla prima) lo stesso Verdi.⁵ Con riferimento a questa circostanza, tra le molte testimonianze di una presa di posizione antiwagneriana e nazionale possiamo richiamare un lungo intervento di Alberto Mazzucato uscito in quattro puntate nella «Gazzetta musicale di Milano» tra il gennaio e il marzo dello stesso 1871 e preceduto da uno scritto in sette puntate dedicato agli aspetti estetici del teatro musicale wagneriano. La serie delle quattro uscite porta come titolo *Wagner e la melodia*, quella delle sette precedenti *Una lezione di filosofia morale*.⁶ Direttore e tra i fondatori della «Gazzetta musicale di Milano» nel 1842, Mazzucato sta ora per concludere la sua lunga carriera di critico, compositore, insegnante, direttore d'orchestra e – sul versante ideologico – discepolo di Mazzini; la chiude

² Si vedano per tutti: GAVAZZENI – TORNO – VITALI, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento*; CHIAPPINI, «O patria mia»; TOSCANI, «L'aure dolci del suolo natal»; SORBA, *Il melodramma della nazione*.

³ Cfr. i classici PANIZZARDI, *Wagner in Italia*; JUNG, *Die Rezeption der Kunst*; ROSTIROLLA, cur., *Wagner in Italia*; MANERA – PUGLIESE, cur., *Wagner in Italia*. Per un panorama bibliografico completo e aggiornato, riguardante tutti i paesi, si veda PICARD, cur., *Dictionnaire encyclopédique Wagner*.

⁴ Dopo lo storico MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento*, nell'ultimo decennio del secolo scorso molti studi hanno aggiornato l'argomento: si vedano per tutti GOSSETT, *Becoming a Citizen*; PARAKILAS, *Political Representation*; CARPITELLA, *Musicisti e popolo*; PICCARDI, *Ossessione dell'italianità*; MURPHY, *Introduction*; ROSSELLI, *Music and Nationalism in Italy*; SMART, *Liberty On (and Off) the Barricades*,

⁵ Sull'evento e sulla relativa accoglienza si veda GIANI, «Lohengrin» a Bologna.

⁶ Cfr. rispettivamente la «Gazzetta musicale di Milano» del 15.1.1871, 22.1.1871, 26.2.1871, 12.3.1871 (*Wagner e la melodia*) e del 19.10.1870, 23.10.1870, 30.10.1870, 13.11.1870, 27.11.1870, 11.12.1870, 18.12.1870 (*Una lezione di filosofia morale*). Per un commento si veda RAMPOLDI, *Giuseppe Verdi*.

sottolineando quella che secondo lui è la novità e insieme la mancanza più evidente del dramma musicale wagneriano: il rifiuto, appunto, della *melodia*.⁷

Questa parola è in effetti il suono che accompagna l'intera *querelle* wagneriana nel trentennio di fine secolo.⁸ Ma la si trova di fatto già all'origine del lungo processo (intellettuale e culturale) di 'costruzione della nazione' che ha occupato la prima metà del secolo, a sostegno del cammino politico e militare del Risorgimento, e che ha espresso il bisogno dapprima di individuare e successivamente di fissare i caratteri dell'italianità musicale.⁹ L'assenza di uno stato unitario e il desiderio di crearlo, a fronte di un paese e di una lingua del tutto evidenti sul piano geografico e (appunto) culturale, ha tenuto occupati per tutto quel periodo i musicisti – teorici, critici, compositori – in una serie di dibattiti che si sono concentrati sull'opera lirica: un'invenzione italiana, realizzata nella lingua italiana dei libretti ed espressa da una drammaturgia musicale riconosciuta e compresa da una comunità già 'nazionale' quanto ad abilità ricettiva (la «comunità immaginaria» di Anderson).¹⁰ E quel bisogno patriottico di definire per parole l'identità musicale della futura nazione si è espresso principalmente nella polarità musica italiana vs musica tedesca, nell'ambito di una discussione divenuta ben presto bilaterale.¹¹ Mentre la Francia, da lungo tempo stato-nazione, produceva un teatro musicale la cui identità risultava indubbia, Germania e Italia sentivano infatti l'urgenza di teorizzare un ideale di opera nazionale e il bisogno di opporsi reciprocamente per affermarlo: in base al principio secondo cui qualsiasi definizione del sé presuppone una negazione dell'altro.¹²

⁷ Sulla posizione di Alberto Mazzucato in merito alla questione 'melodia' con riferimento dapprima a Meyerbeer e al suo *Profeta*, successivamente e negli stessi termini a Wagner si veda PESSINA, *L'attività di Alberto Mazzucato*, in part. pp. 84, 85-87. Per una collocazione complessiva degli scritti di Mazzucato nell'ambito della critica verdiana si veda soprattutto DELLA SETA, «... *Non senza pazzia*», al cap. X (*Alberto Mazzucato e gli esordi della critica verdiana*), pp. 191-202.

⁸ Per esempi della vitalità del termine 'melodia' in funzione antiwagneriana si veda, per tutti, CAPRA, *Tra wagnerismo, sinfonismo e Giovane Scuola*.

⁹ Per uno studio specifico sull'argomento si veda soprattutto DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia*. Per quanto riguarda i critici scapigliati, dei quali si parlerà in seguito più in dettaglio, si può richiamare per ora l'ostilità di Rovani nei confronti di Arrigo Boito in quanto «dissacratore della Melodia», dichiarata quale valore musicale supremo: si veda CARNAZZI, *Da Rovani ai «Perduti»*, p. 71 e nota 49.

¹⁰ Cfr. il classico ANDERSON, *Imagined Communities* (trad. it. *Comunità immaginarie*). Per una discussione generale cfr. HOBBSBAWN – TREVOR-ROPER – MORGAN – CANNADINE, – COHN – RANGER, *The Invention of Tradition* (trad. it. *L'invenzione della tradizione*).

¹¹ Su questo tema si veda DI BENEDETTO, *Il concetto di «musica tedesca»*.

¹² Per questa proposta di lettura dell'antitesi – del tutto reciproca – Italia / Germania si veda soprattutto MAEHDER, *Introduzione*. Una conferma a questo dettato viene anche dall'ambito delle scienze politiche e sociali legate alla teoria della distinzione: di «utilizzo dei confini per rafforzare l'identità dei gruppi» ha scritto per esempio CELLA, *Tracciare confini*, pp. 8-9; cfr. anche p. 17 («Non riusciamo ad immaginare nessuna di queste identità [statali, nazionali] che non si ricolleggi ad una distinzione da altre [...]») e 18-19 («I confini attraverso la distinzione per opposizione favoriscono la individuazione e innescano i processi di riconoscimento che conducono alla formazione di identità.» Più in generale, sul tema della 'nazionalizzazione per contrasto' si veda NANI, *Ai confini della nazione*. Per quanto riguarda invece il rapporto Italia/Francia,

Il lavoro dei trattatisti musicali e dei critici specializzati italiani è consistito pertanto, nella prima metà del secolo, nella determinazione di una musica *italiana* in quanto non tedesca. La differenziazione si è fondata fin dall'inizio sulle parole (contrapposte) *melodia* e *armonia*, entità musicali intese da Rousseau quali espressioni rispettivamente di *passione* o di *artificio*.¹³ Quei quattro sostantivi si sono poi espansi e rinforzati attraverso una vasta produzione letteraria di viaggiatori-scrittori stranieri appassionati dell'Italia (della sua arte classica e del suo attuale teatro musicale): da Madame de Staël a Stendhal a Balzac.¹⁴ Nel frattempo Asioli e Carpani (tra gli altri) hanno teorizzato la polarità 'musica italiana = melodia, canto, sentimento' vs 'musica tedesca = armonia, orchestra, ragione'.¹⁵ In presenza di una musica vissuta dal pubblico come veicolo di diffusione dell'idea nazionale,¹⁶ si è insediata – in coincidenza con quelle basi teoriche – l'idea risorgimentale di un'osmosi tra carriera verdiana e cammino politico nazionale:¹⁷ quel mito di una musica *italiana* che diventa, a partire dall'Unità, il mito collettivo di un Verdi simbolo del Risorgimento, già preannunciato nel 1859 dalla fortuna dell'acrostico «Viva V.E.R.D.I.» e dal successo di melodie «canticchiate, strimpellate, zufolate» a tutti i livelli sociali, sulla falsariga dell'idea mazziniana di una funzione educatrice dell'opera italiana del futuro.¹⁸ Per dirla con Geertz, si è avviata ormai la fase dell'«ideologizzazione nazionalista»:¹⁹ al

la diversa impostazione si può misurare sul successo italiano, negli anni Ottanta, della *Carmen* di Bizet, sentita da molti come un serbatoio di 'canto', 'melodia', 'semplicità', 'chiarezza', in una parola come un'opera italiana e antiwagneriana. Sull'argomento si veda soprattutto LACOMBE, *La réception de l'oeuvre*.

¹³ Di Rousseau si veda soprattutto la *Lettre sur la musique française* (in *Écrits sur la musique*, chez Th. Desoer Libraire, Paris 1882), dove si parla di superiorità della musica italiana (per merito della lingua) e di superiorità della melodia (in quanto contrapposta all'armonia). Osservazioni sui termini usati da Rousseau si trovano già in FUBINI, *Il concetto di natura*.

¹⁴ Di Madame De Staël si veda soprattutto il romanzo *Corinne et l'Italie* (Firmin Didot, Paris 1871), pp. 26, 61, 105, 131, 191, 332. Di Stendhal soprattutto DALLOT, cur., *Stendhal journaliste*, e BRUNEL, cur., *Rome, Naples, Florence*, dove troviamo per esempio la seguente affermazione: «En musique il y a deux routes pour arriver au plaisir: le style de Haydn et le style de Cimarosa; la sublime harmonie ou la mélodie délicate. Le style de Cimarosa convient aux peuples du Midi et ne peut être imité par les sots» (p. 33). Di Balzac infine si veda soprattutto la novella *Massimilla Doni*, in BALZAC, *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, pp. 157-258.

¹⁵ Cfr. CARPANI, *Le Rossiniane*. Sull'argomento (con riferimento anche a Rousseau) si veda soprattutto DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia*. Sui termini usati da Rousseau si può vedere anche FUBINI, *Il concetto di natura*.

¹⁶ Sull'argomento si veda DUGGAN, *La forza del destino*, pp. 174-177. Cfr. anche VILLARI, *Bella e perduta, passim*.

¹⁷ Per testimonianze critiche si veda per tutti CAPRA, *Verdi in prima pagina*.

¹⁸ Gli aggettivi, comparsi in un articolo uscito nella «Gazzetta piemontese» del 22 settembre 1859, si trovano citati in SAWALL, «Viva Verdi», p. 130. Di Mazzini, oltre alla notissima MAZZINI, *Filosofia della musica* (pp. 48-51, 55, 56-58) si veda lo scritto MAZZINI, *Dei doveri dell'uomo*, alle pp. 73-75. Recensendo la *Filosofia della musica* Camille Bellaigue nel 1899 parlava ancora di un'idea mazziniana della musica da intendere non come 'raziocinio' ma come 'passione': si veda M. Camille BELLAIGUE, *Les idées musicales d'un révolutionnaire italien*, «Revue des deux mondes», LIX, 5, 15.2.1899, pp. 918-934: 921.

¹⁹ GEERTZ, *Interpretazioni di culture*, p. 302.

momento dell'impatto reale del pubblico con il dramma musicale wagneriano quel mito conferma appunto Verdi quale 'rivale' di Wagner.

Va però ricordato a questo proposito un fatto alquanto paradossale: la fondazione articolata di tutte quelle espressioni si trovava già in uno scrittore tedesco, tradotto in Francia alla fine degli anni Venti e diventato di culto in Italia soprattutto nella cerchia della Scapigliatura, E.T.A. Hoffmann: un critico musicale, compositore, direttore di teatri, disegnatore, autore di novelle fantastiche (divenute presto famose) che nominava Palestrina e Benedetto Marcello in quanto depositari delle qualità genetiche della musica italiana (la *semplicità* e l' *immediatezza*) e che attribuiva all'arte italiana le parole *luce*, *veemenza*, *efficacia*; che opponeva inoltre la *fantasia* italiana al *rigore* tedesco e il *canto* italiano al *dramma* tedesco.²⁰

L'intero 'discorso' avviato dagli scrittori-viaggiatori e risuonato in Italia con la diffusione dei loro scritti è confluito così nell'operato dapprima di costruzione e poi di conferma dell'identità nazionale portato avanti dai trattatisti, dai critici, dagli scrittori e dagli editori italiani negli anni immediatamente successivi all'Unità. La tavola che segue raccoglie le parole più pregnanti di quella fondante *querelle* in un quadro che propone il suo caratteristico sistema di opposizioni:²¹

Tavola 1. *Musica italiana vs musica tedesca (1800-1870): sistema di opposizioni*

MUSICA ITALIANA	MUSICA TEDESCA
melodia	armonia
canto	orchestra
sentimento	dramma
cuore	intelletto
bellezza	cultura
spontaneità, semplicità, naturalezza	artificio
efficacia, veemenza, essenzialità,	azione drammatica
solarità, fantasia	

²⁰ Sull'argomento si vedano per tutti BRUNI, *Gli scritti musicali di E.T.A. Hoffmann e l'Italia*, e CAPRIOLI, *L'Italia musicale di E.T.A. Hoffmann*.

²¹ Per quanto riguarda viceversa le parole usate dalla critica tedesca per definire l'opera italiana si vedano WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper*; TOSCANI, «*Dem Italiener ist Melodie Eins und alles*».

2. In parallelo con il lessico individuato nelle testimonianze storiche da Banti e dai suoi allievi in quanto indice del processo unitario sul versante sociale e culturale, sul versante di quelle musicali (teoriche, critiche o narrative) disponiamo dunque di un vocabolario di termini sensibili altamente indicativo dello stesso processo, culturale e politico insieme. E possiamo tornare a quel «Wagner senza melodia» di Mazzucato, considerando ora anche le opportunità di diffusione dei suoi articoli e la sede della loro pubblicazione, poiché questo ci permette di richiamare i due principali elementi di storia materiale dell'opera italiana dell'Ottocento: l'ascesa degli editori e – con l'Unità d'Italia – il successivo, enorme sviluppo della stampa periodica.

Il primo fatto è largamente noto: si tratta della trasformazione dell'opera italiana in una struttura editoriale che sostituisce quella impresariale dominante in precedenza. Se l'interesse dell'impresario consisteva principalmente nel riempire un teatro nel corso di ogni singola stagione, l'interesse dell'editore è invece legato, per un numero teoricamente infinito di stagioni, ai noli delle parti e alla quantità di spartiti venduti per uso domestico. Gli editori cominciano così a chiedere agli operisti dei prodotti il cui successo duri nel tempo e impostano pertanto le *prime* delle opere come veri e propri eventi: anticipati da manifesti, diffusi da cartoline, introdotti e seguiti da articoli ospitati nei giornali di proprietà.

Questo cammino risulta parallelo alla conquista dell'unità politica. La potenza industriale di Casa Ricordi si impone, per esempio, in quanto capace di assumere il progetto musicale nazionale potenziando quel mito di un'arte 'italiana':²² soprattutto con Giulio Ricordi, volontario nella guerra del 1859 e direttore dal 1866 della «Gazzetta musicale di Milano», nata nel 1842 intorno a un comitato editoriale di patrioti mazziniani (Battaglia, Tenca, lo stesso Mazzucato);²³ preceduta nel 1840 dalla «Rivista musicale di Firenze» e seguita dall'«Italia musicale» (1847) e dalla «Gazzetta musicale di Firenze», tutte di altri editori.

Nel momento in cui l'unità politica si realizza, il mondo della musica partecipa a un'altra grande trasformazione, quella del mercato della stampa periodica.²⁴ La moltiplicazione dei quotidiani, settimanali, quindicinali e mensili promossa dalla libera circolazione entro uno stato non ancora completo ma comunque ampio, affianca alle gazzette specializzate tutta una stampa generalista che ospita cronisti musicali fissi, condividendone a volte i collaboratori. Troviamo così nella «Perseveranza» le cronache di Filippi, nella «Nuova Antologia» e nella «Nazione» quelle di D'Arcais e Biaggi, nella «Gazzetta piemontese» quelle di Depanis e così via. Scrivono cronache musicali anche i romanzieri, poiché la moltiplicazione dei periodici fa sì che uno scrittore possa ormai (per la prima volta in Italia) mantenersi con i prodotti della penna.²⁵ E riscontriamo allora che, quando si tratti di definire, discutere, difendere o attaccare la musica e l'opera italiana, le parole sono quelle della precedente *querelle* (musica italiana vs musica tedesca);

²² Sull'argomento si veda per tutti DEGRADA, *Il segno e il suono*, p. 17.

²³ Per questi dati si veda BAIA CURIONI, *Mercanti dell'opera*, pp. 47-60.

²⁴ Sull'argomento si veda in modo particolare RAGONE, *La letteratura e il consumo*.

²⁵ Sull'argomento si veda per tutti ACCIANI, *Dalla rendita al lavoro*.

a partire dalla fine degli anni Sessanta l'unica differenza consiste nell'adattamento di alcune espressioni alla nuova contesa, basata su uno stesso sistema di opposizioni:²⁶

Tavola 2. *Verdi vs Wagner (1870-1900)*

VERDI	WAGNER
melodia ²⁷	armonia
canto	orchestra
sentimento	dramma
cuore	intelletto
bellezza	cultura
spontaneità, semplicità, naturalezza	artificio
efficacia, veemenza	azione drammatica
essenzialità, solarità, fantasia	morbosità, cacofonia ²⁸

A questa tavola (indicativa del lessico prevalente nella stampa) si deve però aggiungere un dato: nella fase postunitaria accanto ai due schieramenti contrapposti dei «verdisti» e dei «wagneristi» esiste un terzo partito, quello degli intermediari. È erede delle posizioni di Nicola Morselli, che nel suo *Saggio sulle ragioni della musica moderna* ha indicato la necessità di sommare le qualità operistiche italiane (rappresentate da Verdi) a quelle tedesche (rappresentate da Meyerbeer) allo scopo di ottenere l'opera della modernità,²⁹ riecheggiando così il «dramma dell'avvenire» di Mazzini.

In questo contesto l'idea di un «dramma dell'avvenire» (perno della concezione e della pratica wagneriane) merita particolare attenzione, poiché a partire dall'Unità e almeno per una ventina d'anni a Milano e in Piemonte opera un movimento artistico d'avanguardia, la Scapigliatura:³⁰ una pattuglia di artisti

²⁶ Per uno studio ampio e largamente documentato dell'immaginario operistico nazionale e identitario legato al confronto Wagner-Verdi, oltre ai volumi già ricordati si veda PICARD, *Verdi-Wagner*. Per esempi riguardanti la musica di Verdi si veda per tutti CAPRA, *Verdi e la critica musicale*.

²⁷ Per l'uso protratto del termine in quanto etichetta costante della battaglia antiwagneriana basti un unico esempio: il giornalista che nel periodico «La Farfalla» si firmava *Libellula* [F. Giarelli] in un articolo del 12 marzo 1876 definiva Filippo Filippi (da tutti considerato il paladino italiano di Wagner per antonomasia) «quel grosso spaventapassere [*sic*] che vorrebbe espropriare la melodia italiana a profitto di quel pazzo di Wagner»: FARINELLI, cur., *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, p. 218.

²⁸ Per un quadro equivalente degli aggettivi caratteristici della ricezione wagneriana in Francia si veda, per tutti, LACOMBE, *Les voies de l'opéra français*, pp. 77-85.

²⁹ Cfr. MARSELLI, *Saggio critico*.

³⁰ Per convenzione si fa coincidere la nascita del movimento con l'uscita dell'omonimo romanzo di uno dei suoi fondatori più vivaci, avvenuta nel 1862 ma anticipata nel 1858 da due frammenti e conclusa dall'edizione, riveduta dall'autore, del 1880. Per l'edizione critica del romanzo si veda ARRIGHI, *La Scapigliatura*. Giornalista molto attivo oltretutto drammaturgo, fondatore della «Cronaca Grigia» (1860-1880, con interruzioni), Cletto Arrighi [Carlo Righetti] era

provocatoriamente innovatori, *inter artes* e aperti alla cultura europea,³¹ che in quanto avanguardia formula o sottintende la necessità dell'insuccesso quale garanzia di un'arte d'élite, rivolta essenzialmente ai posteri. È questa, almeno, la proposta drammaturgica incarnata dal primo *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868),³² che verrà ammorbidita dall'autore nel successivo decennio con il secondo *Mefistofele*. Lo stesso Boito fonda e dirige due importanti (soprattutto per quanto riguarda la musica) organi di stampa scapigliati, autofinanziati e liberi: il «Figaro»³³ e il «Giornale della Società del Quartetto».³⁴

In merito agli orientamenti operistici, sulla carta Boito e i suoi sostenitori dovrebbero sentirsi wagneriani, cioè europei; ma questa apertura a un compositore tedesco rivoluzionario collide evidentemente con il loro patriottismo. Dopo un decennio scapigliato di proclami 'italiani' antiwagneriani (fondati prevalentemente sugli scritti teorici del musicista), Boito effettivamente si presenta, nel periodo che ci interessa, come l'«amico italiano» di Wagner: riconosciuto tale pubblicamente da quest'ultimo proprio in occasione del *Lohengrin* bolognese.³⁵ Di

ospitato frequentemente nel «Pungolo» di Fortis, dove si firmava *dottor Reticenza*, oltretutto in altri periodici scapigliati, nel «Corriere della Sera», nella «Perseveranza» e nel «Secolo». Sulla comparsa del termine Scapigliatura si può vedere anche BETTINI, cur., *La critica e gli Scapigliati*, p. 7 nota 1.

³¹ Tra gli autori più influenti sono stati indicati Heine, Musset, Hugo e Baudelaire: si veda il classico MOESTRUP, *La Scapigliatura*; più recentemente anche Hoffmann e Poe: si veda per tutti MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, in part. p. 508.

³² La 'battaglia' pro e contro il primo *Mefistofele* ha visto schierate le migliori penne giornalistiche scapigliate: da un Leone Fortis deciso paladino nonostante alcune lievi perplessità (nel «Pungolo» del 26.2.1868 e 6.3.1868) a un Giuseppe Rovani che invece invitava Boito a «pentirsi» («Gazzetta Musicale di Milano», Appendice, del 6.3.1868): l'articolo si può leggere ora anche in CONTORBIA, cur., *Giornalismo italiano*, pp. 314-317. Sull'argomento si vedano, per tutti, NARDI, *Scapigliatura*, pp. 173-174 e POMILIO, *Asimmetrie del due*, pp. 155 e 175 nota 9. Le diverse prese di posizione dei vari critici scapigliati sul primo *Mefistofele* rispecchiavano ovviamente i relativi posizionamenti dei protagonisti (e dei relativi organi di stampa) di un movimento molto frastagliato al proprio interno: si andava da un Rovani laico e repubblicano («Gazzetta di Milano») a un Filippi conservatore e moderato («Perseveranza»), da un Cameroni repubblicano e socialista («Gazzettino Rosa») a un Leone Fortis moderato («Il Pungolo»). Per un quadro complessivo degli orientamenti politici dei principali periodici scapigliati si veda soprattutto CARNAZZI, *Da Rovani ai «Perduti»*, pp. 9-44, 91.

³³ Nello studio di MOESTRUP, *La Scapigliatura*, p. 154, il «Figaro» (diretto da Arrigo Boito ed Emilio Praga, uscito nel corso del 1864 solo per pochi mesi), è curiosamente definito, in una pagina conclusiva, «l'unica rivista scapigliata mai esistita» (nel senso, evidente, di 'unica vera', 'unica autentica').

³⁴ Per un panorama completo degli organi di stampa (scapigliati e non) del periodo si veda il classico FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*. Per un inquadramento storico del movimento ricco di riferimenti all'importante produzione pubblicistica e alla vita musicale dell'epoca si vedano soprattutto FARINELLI, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*; FERRONI, *Storia della letteratura italiana* (vol. III), pp. 367-384; CROTTI – RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*; PACCAGNINI, *Dal romanticismo al decadentismo*.

³⁵ Cfr. Riccardo WAGNER, *Lettera a un amico italiano sulla rappresentazione del «Lohengrin» a Bologna. 1871* (datata Lucerna, 7 novembre 1871), in WAGNER, *Pagine d'arte italiana 1834-1872*, pp. 190-207. Su Boito (ma anche per un profilo minuzioso del mondo della Scapigliatura) resta fondamentale la biografia di NARDI, *Vita di Arrigo Boito*; per le sue cronache musicali si veda NARDI, *Gli scritti di Arrigo Boito*.

fatto, perciò, la posizione di questo poeta, compositore, critico e librettista appare nel complesso ambivalente, in quanto caratterizzata, sempre e comunque, da una pretesa di primato della musica italiana, che col tempo, nel primo Novecento, nella scia degli scritti di Nietzsche,³⁶ diventerà una promozione dell'arte 'mediterranea' in quanto erede di un primato italiano più antico (greco classico e poi settecentesco: Benedetto Marcello e Pergolesi). Quest'ottica, condivisa da molti anche in letteratura e nelle arti visive, sfocerà nelle relative posizioni (politiche e culturali) di una lunga stagione di nazionalismi esasperati che condurrà in sostanza i paesi europei alla Prima Guerra Mondiale: un periodo caratterizzato, nel pensiero e nella pubblicistica musicali, dall'opposizione appunto tra un 'mito mediterraneo' e un 'mito nordico', tra un Nord (Germania) e un Sud (Francia e Italia) dell'Europa. Donde un possibile quadro, relativo al futuro, simile ai due precedenti ma reso caratteristico da alcune locuzioni nuove:

Tavola 3. *Italia vs Germania (1900-1920)*

ITALIA MITO MEDITERRANEO	GERMANIA MITO NORDICO
melodia	armonia
Verdi, Bellini	Wagner
spontaneità	artificio
sentimento	dramma
tradizione, musica antica italiana	musica straniera
affetto	azione
cuore	scienza
estro	tecnica sinfonica
dramma realistico	dramma visionario
acqua limpida	fiume che straripa
purezza, grazia, sobrietà	artificio
sanità	malattia
virilità	decadenza, mollezza

³⁶ Si veda, per tutti i casi analoghi, l'espressione «Il faut méditerraniser la musique» usata da Boito in una lettera a Bellaigue: TINTORNI, cur., *Il carteggio completo Boito-Bellaigue*, p. 155 (lettera del 19.5.1898).

3. Leone Fortis e Arturo Colautti, i due autori scelti in questa sede per esemplificare lessico e temi della ‘battaglia wagneriana’ dell’ultimo trentennio dell’Ottocento, sono noti ma poco citati nell’ambito degli studi sulla pubblicistica musicale del periodo, pur trattandosi di personalità critiche decisamente vivaci e interessanti.³⁷ Il primo è stato, come abbiamo visto, una figura di grande rilievo nel panorama giornalistico scapigliato, figurando tra l’altro come un autorevole e gagliardo componente della cosiddetta consorteria delle tre effe (Fortis, Ferrari, Filippi).

Pur presentando una consistente produzione drammaturgica (di alterna fortuna) e una (circo-scritta) attività librettistica,³⁸ la carriera di Fortis appare caratterizzata dalle abbondanti e continuative direzioni e collaborazioni giornalistiche, oltretutto da una giovinezza mazziniana che l’ha visto presente sui campi di battaglia del 1848 e alla caduta della Repubblica Romana del 1849; una posizione accantonata poi a favore di un orientamento pro sabauda.

Il numero di testate che lo vedono impegnato in veste di direttore o di redattore nella seconda metà del secolo è in effetti impressionante: trascorre dal «Vero Operaio» (Milano 1848) e dal quotidiano democratico «L’Alba» (Firenze 1848) giù giù fino alle collaborazioni ‘governative’ degli anni romani («Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia», 1893; «Natura e Arte», 1891-1898). Il suo nome si lega però soprattutto, come abbiamo visto, all’avventura del «Pungolo», che Fortis ha fondato e diretto a Milano tra il 4 marzo 1857 e il 4 aprile 1858, facendogli seguire un secondo e durevole «Pungolo» (1859-1879), che nelle stagioni più felici arriva a raggiungere le 10.000 copie vendute.³⁹ Prima di avviarlo ne ha però sperimentato il modello attraverso una breve ma interessante avventura veneziana: «Quel che si vede e quel che non si vede»,⁴⁰ un settimanale abbondantemente corredato da vignette illustrative (interne agli articoli) e caricature, arricchito da corrispondenze (da Torino e Milano) e dotato di rubriche fisse, poesie, «Scene fotografiche»⁴¹ e così via. Tra i pezzi più curiosi si segnala, in una rubrica chiamata Bibliografia, una *Storia d’Italia narrata alle donne italiane* la cui prima puntata (comparsa nel secondo numero) non verrà di fatto mai completata.⁴²

Il foglio, di otto pagine in grande formato, si distingue per il tono diretto e colloquiale tipico del suo direttore-redattore e merita di essere richiamato qui almeno nella poesia che apriva il primo numero occupandone l’intera prima pagina. Si tratta di una lunga sequenza di sestine di endecasillabi che rileva e dilata

³⁷ Per un quadro complessivo della critica musicale del periodo che tocca anche questi due critici si veda CAPRA, *Verdi e la critica musicale*.

³⁸ Il libretto di *Adriana* per la musica di Tomaso Benvenuti, ricavato dal dramma *Adrienne Lecouvreur* di Scribe e Legouvé (Milano, Teatro alla Canobbiana, 1857); quello de *L’Uscocco* per la musica di Francesco Petrocini, ispirato a *L’Uscoque* di George Sand (Milano, Teatro alla Scala, 1858); quello del *Duca di Scilla*, per la musica di Errico Petrella, steso in collaborazione con Peruzzini (Milano, Teatro alla Scala, 1859).

³⁹ Per maggiori dettagli si può vedere l’esauriente lemma MONSAGRATI, *Fortis*.

⁴⁰ Il periodico ha avuto solo nove uscite (dal 9 novembre 1856 al 4 gennaio 1857).

⁴¹ Si tratta di scenette illustrate.

⁴² «Quel che si vede e quel che non si vede», a. I, nn. 2-3, 16 novembre 1856, p. 24 [la numerazione di pagina del periodico è progressiva].

con evidenza, in un lessico scapigliato tra ironico e gioviale, tra 'basso' e provocatorio il perfetto endecasillabo del nome del periodico:

« QUEL CHE SI VEDE E QUEL CHE NON SI VEDE ! »
Con questo titolon sesquipedale
A voi d'incontro allegramente incede,
O Lettori umanissimi, un Giornale,
Che da che mondo è mondo, io ci scommetto,
Il miglior non fu scritto e non fu letto.
E scusate s'è poco. – Il grande impegno
Io m'era assunto con formal contratto
D'annunziare nel Regno e fuor del Regno
Il nascente Giornale, ed io l'ho fatto;
E l'ho fatto così come si suole
Quando si vuol dir tutto in due parole.
Or a tutti i Giornali e alle Gazzette
Io mi rivolgo a suono di Tamburo ;
E, con quell'umiltà che non permette
Un ostile rifiuto, io li scongiuro,
Poiché siam di Novembre e non d'Agosto,
A stringersi un pochino e farci posto. –
Da ciò vedete come siam disposti
A cercar la concordia e l'armonia.
E come non vogliamo a tutti i costi
Aver gatte a pelar con chicchessia;
Chè dal Congresso di Parigi in poi
Noi siamo tutti per la pace... e voi?
[...]
Or che v'è noto chi siam noi, si spera
Che piglierete al ciuffo l'occasione
D'associarvi a un Giornal che tante schiera
Sotto il vessillo suo brave persone ;
Fatelo dunque, perché infine poi
Se non lo fate è peggio assai... per voi!⁴³

Rispetto a un Filippi sempre schierato in difesa e a favore del musicista tedesco, nel corso della sua lunga carriera di pubblicitista Fortis manifesta un'ammirazione iniziale che nel tempo si smorza fino ad assumere posizione decisamente nazionalistiche. Se il 3 novembre nel «Secolo» pubblica una recensione (anonima) entusiastica del *Tannhäuser* di Bologna,⁴⁴ il 5 dicembre del 1873, nella rubrica Corriere dei Teatri del «Pungolo», recensendo il *Morovico* avanza riserve su «qualche wagnerismo poetico, di cui il Praga si diletta un po' troppo spesso»⁴⁵ e nel 1876, in una *Conversazione* dell'«Illustrazione Italiana» del 23 agosto, a proposito della prima mondiale della *Tetralogia* si permette, in quanto Doctor

⁴³ SI ANNUNZIA IL GIORNALE, «Quel che si vede e quel che non si vede», Venezia a. I [n. 1] 9 novembre 1856, p. 1, strofe 1-4 e ultima; firmato FRA FUSINA [maiuscoletti, spazi e punteggiatura sono originali].

⁴⁴ Cfr. FARINELLI, cur., *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, pp. 1256-1257 (articolo del 3 novembre).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 1061-1062.

Veritas, qualche ironia («In Germania a Beyreuth [*sic*] Wagner prepara quattro opere in una o una opera in quattro, se lo preferisce, che durerà quattro sere»),⁴⁶ che il 3 settembre, dopo l'ascolto integrale, si concretizza in un giudizio tiepido concluso da una dichiarazione di preferenza per l'opera italiana.⁴⁷ In questa stessa sede, comunque, in una *Conversazione* dell'11 febbraio 1879 troviamo anche una curiosa frase che suona come una dichiarazione di innocenza 'politica' del proprio giudizio, quasi inteso a smarcarsi dagli attacchi ultrapatriottici degli antiwagneriani: «Wagner non è tedesco – è wagneriano».⁴⁸

Le note *Conversazioni* del «Pungolo» vengono successivamente raccolte – insieme con altre *Conversazioni* sparse in diversi periodici – in cinque grossi volumi contenenti appunto articoli degli anni 1873-1890. Il titolo di questi pezzi rispetta propriamente il taglio degli articoli, che si propongono come un dialogo immaginario tra l'estensore e una lettrice alla quale 'Veritas' illustra diffusamente eventi politici e sociali, culturali e di costume (tra i quali numerose rappresentazioni liriche) ricevendone in risposta, nel corso dell'articolo, resoconti e osservazioni immaginari di varia natura.

Il taglio di dialogo rimanda ovviamente alla vocazione teatrale dell'autore; ma fa pensare anche a una libera, personale formulazione del 'dualismo' celebrato soprattutto da Boito e Praga. E Fortis dà il meglio di sé, in questa sede, quando illustra la *querelle* Verdi-Wagner nei modi di una narrazione sensibile appunto ai suoi aspetti sociali e di costume. Nella *Conversazione* del 6 gennaio 1880, intitolata *Idee fisse* e che tratta vari argomenti (politici, sociali, culturali), compare per esempio un irresistibile resoconto di serata (vera? immaginaria?) che tocca decisamente il tema 'musica italiana vs musica tedesca' per precisarlo poi come un 'Verdi vs Wagner'. Ecco l'esordio del passo:

In arte abbiamo due idee fisse, l'una accampata di fronte all'altra, che si accapigliano, si abbaruffano, si minano sotto ai piedi il terreno – la *straniomania* e la *straniofobia*. Questa fischia Wagner alla Scala – quella circonda, piena di devota ammirazione, ogni straniero che giunge in Italia con un bel nome tedesco, un bel faccione tedesco, straziando il nostro bell'idioma del *si* – e, per poco ch'egli strimpelli uno strumento, si va in estasi, formando un gran coro, stralunando gli occhi, e facendo dei garbi da ossesso – e son pronti a giurare che in Italia non si è mai sonato così.

Ho detto tedesco, giacché la idea fissa della *straniomania* si rivela per mezzo di una sotto-idea fissa, la *tedescomania*. Perché proprio l'estasi sia compiuta [...] occorre che il forestiero esposto all'adorazione dei neofiti e degli iniziati ci venga da un qualche paese della Germania.⁴⁹

⁴⁶ *Ibid.*, p. 578.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 580.

⁴⁸ Per il contesto dell'affermazione si veda il terzo volume della raccolta d'autore: FORTIS, *Conversazioni*, cap. V (*Massenet*), pp. 73-88: 82. Vi si parla di «nuova scuola francese» contestandone la definizione territoriale, poiché la grande arte è «cosmopolita» (p. 81) e «Wagner nulla prova in contrario» (p. 82).

⁴⁹ *Ibid.*, cap. XV (*Idee fisse*), pp. 247-261: 258-259. Articolo del 6 gennaio 1880.

Il pezzo prosegue con l'esemplificazione di un preciso concerto per violino (ascoltato al Conservatorio) quale caso appunto di *straniomania*; ma successivamente si allarga a illustrarne uno più complesso:

Giorni sono mi trovava in casa d'un amico, ove si faceva della musica. – Due pianisti di prima forza eseguirono a quattro mani un pezzo di Wagner. – C'era vicino a me un tale che pareva rapito al settimo cielo, che accompagnava coi moti della testa in ritmica cadenza la musica, che stralunava gli occhi, che si agitava sulla sedia. – Lo credetti un wagneriano. – Finito il pezzo, si rivolse a me, asciugandosi i sudori del suo applauso clamoroso: - Questa è musica! Mi disse. Grandiosa! Immensa! – Sicuro! e, relativamente, chiara. – Altro che chiara! Limpida come un cristallo! – ⁵⁰

Seguono alcuni elogi dettagliati del «rapito» che confondono il doctor Veritas, poiché sembrano alludere non a Wagner ma a un musicista di scuola italiana. E la 'cronaca' prosegue:

- Io ero compiutamente disorientato. – Lo guardai in faccia. – Ma di chi parla? – gli chiesi – Caspita! Di Verdi. – Ma il pezzo ch'Ella ha tanto applaudito è di Wagner. – Il pover uomo balzò in piedi allibito – sbarrò tanto d'occhi – mi afferrò violentemente per un braccio e: - Mi burla? – gridò con un accento comicamente straziante. [...] Ho applaudito del Wagner! Non me ne consolerò per tutta la vita! Per carità, non lo dica a nessuno. – Caso di straniofobia. – Idea fissa artistica.⁵¹

La polarità 'straniomania' / 'straniofobia' è il fenomeno culturale di cui si diceva all'inizio: un'apertura all'Europa intesa come svecchiamento e arricchimento che ha come contrappeso – inevitabile, si direbbe – una difesa a oltranza di valori autoctoni, italianissimi: forti abbastanza da rappresentare il nuovo Stato. E in questa *Conversazione* entrambi gli orientamenti sono oggetto di ironia, in quanto posizioni rigide ('idee fisse') fondate sul pregiudizio e perciò fatalmente destinate all'equivoco.⁵²

⁵⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 260-261.

⁵² L'episodio ricorda un racconto di Achille Giovanni Cagna (uno scrittore scapigliato piemontese decisamente innovativo nei modi della narrazione), che pochi anni più tardi pubblica in una raccolta d'autore un racconto intitolato *Il Settimino di Beethoven*: l'articolata e grottesca cronaca (vera? immaginaria?) di un concerto di provincia in cui si devono eseguire la Sinfonia dell'*Assedio di Corinto* di Rossini e successivamente l'Andante del *Settimino* di Beethoven quali brani di apertura. Anche qui domina l'equivoco, duplice e scambievole: a causa del ritardo di uno strumentista, gli organizzatori sono costretti a invertire l'ordine dei due brani iniziali, cosicché il signor Galloni (un ricco proprietario 'antiavvenirista') ascolterà estasiato Beethoven prendendolo per Rossini, mentre il signor Pastini (un segretario privato partigiano del 'moderno') sbufferà di compatimento per tutto il tempo, pur ascoltando la musica del suo beniamino: «Il signor Galloni, rossiniano, straluna gli occhi e segue con i dondolamenti del capo le movenze della musica; il suo vicino, avvenirista, ha sulle labbra un sorriso di compassione, e tratto tratto alza il naso al soffitto tirando grossi sospironi di noia. Né l'uno né l'altro si sono accorti della trasposizione fatta nel programma musicale, e pigliano l'andante di Beethoven per la sinfonia di Rossini» (CAGNA, *Il Settimino di Beethoven*, pp. 211-224). In questo caso la provincia ci riporta ovviamente all'indietro nel tempo, al nostro primo schema (Tavola 1): non si

4. Arriviamo così al nostro secondo esempio, nella persona di un altro protagonista del mondo giornalistico di questo trentennio di fine secolo, Arturo Colautti, che appartiene però alla generazione postscapigliata successiva a quella di Fortis. Nato nel 1851 in Dalmazia, questo critico-scrittore-librettista si palesa ben presto come un inquieto patriota italianissimo, che viene infatti espulso nel 1881 per attività giornalistica sovversiva e ripara in Italia. Se la carriera editoriale di Fortis è stata tormentata, quella di Colautti appare addirittura frenetica, anche in quanto conseguenza di un carattere con tutta evidenza quantomeno problematico. La lista dei suoi incarichi, cosparsa di dimissioni, litigi, polemiche pubbliche infinite, duelli, lo vede collaborare nell'ordine, tra il 1881 e il 1888 (spesso in veste di direttore), al «Secolo» di Milano, all'«Euganeo» di Padova (un quotidiano monarchico anticlericale), al «Nabab» di Roma, all'«Unione liberale» di Perugia, al «Corriere del Mattino» di Napoli e, per alcuni mesi, alla «Venezia» di Venezia: impegnato a trattare argomenti politici, letterari e anche musicali da posizioni monarchiche e, per quanto riguarda il teatro d'opera, decisamente wagneriane.

Nel luglio del 1889 Colautti diventa direttore del «Corriere di Napoli», dove pubblica anche cronache musicali. Manterrà, finalmente, questo impegno per un lungo periodo; nel frattempo avrà pubblicato numerosi romanzi (*Fidelia*, *Nihil*, *Il figlio*), poesie (*Canti virili*), un poema 'dantesco' (*Il terzo peccato*) e composto importanti libretti. Partito da posizioni irredentistiche e sabaude, nel nuovo secolo sarà antigiolittiano e antisocialista; aderirà al partito di Corradini e sarà, ovviamente, interventista; collaborerà a «L'Alba» e (come 'esperto militare') al «Corriere della Sera». Morirà nel 1914.⁵³

Di questa personalità sulfurea 'di destra', aperta a tutte le forme di incontro della letteratura con la musica, resta un sensibile ritratto pubblicato da Ugo Ojetti nella nota raccolta di interviste da lui proposte, sul finire del secolo (1894-1895), alle personalità italiane reputate più importanti nell'ambito di una letteratura italiana contemporanea divenuta ormai 'industria'.⁵⁴ Nell'intervista a Colautti troviamo, in apertura, un espressivo ritratto dell'allora direttore del «Corriere di Napoli»:

[...] rivedo la nera barba caprina dell'amico geniale tormentata dalle candide mani nervose; rivedo la sua testa calva accesa dalla discussione; rivedo i suoi occhi scialbi, grigiastri, fissi per tante ore su me nell'intensità dell'argomentazione così che dopo, quasi ammaliato, non potevo guardare gli specchi o gli stucchi o la tovaglia o il pavimento senza sentirli innanzi a me sempre presenti ed arguti. Che mulino incessantemente roteante per stritolare a mio vantaggio e a vantaggio dei lettori miei il grano della critica e, spesso, del paradosso! Che turbine di argomenti, di confronti, di ricordi storici dall'India e dall'Egitto al *Lourdes* dello Zola e al plico dell'onorevole Giolitti! Che turbine che pur avvincendomi nella

tratta qui di un 'Verdi vs Wagner' ma di 'musica italiana (Rossini) vs musica tedesca (Beethoven)'.

⁵³ Per tutte queste notizie si veda il diffuso lemma CELLA, *Colautti*.

⁵⁴ Per un commento a questa raccolta e riferimenti specifici a Colautti si veda ACCIANI, *Dalla rendita al lavoro*.

tromba mi teneva sempre sospeso, sempre ansimante, sempre ansioso davanti al pericolo di spezzarmi la testa malamente agile a quella vicenda caleidoscopica.⁵⁵

L'intervistatore passa successivamente a un'esposizione dettagliata delle argomentazioni di Colautti, che sono partite da pensieri sulla storia della letteratura italiana e proseguite disegnando lo stato attuale della pubblicistica (con lo sguardo a un 'allora' scapigliato ormai concluso):

Fenomeno parallelo alla produzione letteraria è il Giornalismo; esso ha, come quella, seguito la modificazione economica delle industrie. Come i tessitori di Francia, dopo aver prodotto e venduto per loro conto, si sono poi messi a lavorare per un imprenditore pur restando liberi ed hanno finito per entrare operai nelle fabbriche colossali impiantate dai capitalisti, il giornalista, dopo il periodo patriottico in cui il giornale si scriveva da uno in un caffè e si stampava *gratis* nella tipografia di un correligionario, ha finito per entrare impiegato presso i grandi giornali sostenuti da uno o più soci capitalisti. E il giornalismo danneggia mortalmente la letteratura per il modo con cui i giornali sono scritti e per il numero dei lettori che distrae dalle opere letterarie più costose e più difficili a intendersi.⁵⁶

A queste considerazioni seguirà una pagina fondamentale sul romanzo italiano del presente; ma ricordiamo prima che per l'attuale musicologia (italiana e non) Colautti è soltanto il librettista di opere sia poco sia molto note: la semiconosciuta *Colomba* di Westerhout (un «fosco poema di vendetta» tratto da Mérimée: opera non rappresentata)⁵⁷ e *Paolo e Francesca* di Mancinelli (entrambi libretti di concezione nuova e originale: tagliati per brevissime scene ognuna in sé conclusa);⁵⁸ *Adriana Lecouvreur* e *Gloria* di Cilea (un dramma storico, quest'ultimo, di guerra amore e morte);⁵⁹ *Fedora* di Giordano.

Il testo al quale si farà qui riferimento è invece un testo narrativo, in questo caso un romanzo ambientato nel mondo della critica musicale. Data la sua natura, sarà interessante leggere prima il passo preannunciato dell'intervista

⁵⁵ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, pp. 284-294: 284-285. Il titolo del volume contempla complessivamente ventisei nomi di scrittori intervistati.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 288-289.

⁵⁷ *Colomba/dramma lirico in quattro parti/derivato dal racconto omonimo/di P. Mérimée/versi/di/ Arturo Colautti/musica postuma/di/Niccolò van Westerhout*, Reale Stabilimento Tipografico Pausini, Napoli 1902 [sul verso del frontespizio la nota: «edizione a spese del Poeta»]. La definizione è tratta dalla Prefazione di Saverio Procida, pp. I-VI: I. A questo proposito giova ricordare che Colautti nei primi anni Novanta aveva messo in contatto d'Annunzio con Westerhout, dal quale il poeta ascoltava sempre più avidamente, alla presenza di Colautti, drammi wagneriani eseguiti dal musicista nelle riduzioni per pianoforte: la circostanza ha costituito il fondamento della passione wagneriana del poeta. Sull'argomento si veda PROCIDA, *Ricordi intimi*.

⁵⁸ Per un commento ai libretti di *Colomba* e di *Paolo e Francesca* e per dettagli epistolari riguardanti le collaborazioni tra Colautti e Mancinelli o Colautti e Westerhout rimando a un mio saggio: GUARNIERI CORAZZOL, *L'atto unico Paolo e Francesca*. Nel saggio si accenna anche, in chiusura, al romanzo *Primadonna* e alle sue argomentazioni wagneriane.

⁵⁹ Molti dettagli (tempi di lavorazione, contatti) sulle collaborazioni di Colautti e Cilea – a partire dagli scambi epistolari tra i due autori e con l'editore – si possono trovare in ORSELLI, *Francesco Cilea*, in modo particolare alle pp. 23-26, 29-31, 83-87, 98-100, 103-104.

dedicato al romanzo italiano contemporaneo (sempre nelle espressioni di Colautti 'trascritte' da Ojetti):

Il romanzo, in verità, non è fatto per noi perché noi non abbiamo fantasia: e questa è la massima qualità del romanziere. [...] La Francia, la Francia è la patria della fantasia e quindi del romanzo. Quando in Francia il romanticismo fiorì con una esuberanza meravigliosa mostruosa tropicale, noi (guarda il Manzoni e i manzoneggianti) avemmo dei romanzi storici, che tenevano uno dei piedi deboli nella realtà passata, uno nel sogno; e se fantasia in essi era, fu fantasia di dettaglio. Quando in Francia la fantasia stanca dell'orgia romantica si adagiò sul divano e cominciò per riposarsi a contare i mattoni del pavimento, i travicelli del soffitto, le frangie delle poltrone, e nacque il naturalismo, l'Italia poté bene entrare in lizza; ed ecco sotto il 1870 Verga e Capuana sorgere in grande romore di fama, lottando.

Ora tutta una trasformazione ideale si prepara; e noi che siamo pratici, sensuali, voluttuarii, noi che di tutti i romanzi nostri intendiamo istintivamente *Il Piacere*, riusciremo a trasformarci? È il grande momento della prova.⁶⁰

Il romanzo *Primadonna* appare un testo tormentato tanto quanto la biografia del suo autore: composto nel 1885, rimaneggiato a più riprese in epoche diverse, uscito postumo. E ci si chiede naturalmente, ad apertura di libro, se la sfida della 'fantasia' risulterà vinta, se la 'prova' sarà superata, se l'impianto di fondo si rivelerà naturalistico-minuzioso, se vi albergheranno 'sensualità' e 'voluttà'. Alla prova dei fatti il romanzo risulta bensì di impostazione naturalistica, ma privo di accanimenti descrittivi: steso alla maniera di un Maupassant piuttosto che di uno Zola. Pur muovendosi nell'ambiente teatrale come *Nanà* (tra critici, agenti teatrali, madri di cantanti e aspiranti seduttori da un lato, dall'altro la realtà di un misero appartamento di critico musicale squattrinato) ha un taglio decisamente psicologico-introspettivo e ruota intorno a un anti-eroe: elementi che lo proiettano complessivamente in una dimensione ormai *décadente* (forse anche in virtù delle rielaborazioni, purtroppo non documentate, successive al 1885).

Carlo Coletti, «avvenirista convinto»,⁶¹ è un «wagneriano arrabbiato»⁶² e molte scene del libro consistono in discussioni tra critici di professione e appassionati di lirica condotte ai tavoli del Caffè delle Arti di Milano nel corso delle quali il protagonista è sempre rimbeccato da combattivi e sarcastici «amici della melodia»,⁶³ sempre intenti a rintuzzare i giudizi di un Coletti immerso nelle sue «adorazioni wagneriane». ⁶⁴ Questo eroe di romanzo pusillanime per necessità e carattere, costretto spesso al silenzio da un ambiente critico prepotente e chiuso,⁶⁵

⁶⁰ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, pp. 290-292.

⁶¹ COLAUTTI, *Primadonna*, p. 52. Anche la Prefazione del curatore (*Il Bardo dalmata*, pp. 7-16) offre un quadro complessivo e articolato della carriera dell'autore.

⁶² *Ibid.*, p. 88.

⁶³ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁴ Per questa precisa espressione si veda la p. 101.

⁶⁵ Il profilo del protagonista (oltreché il suo nome) sembra adombrare qua e là lo stesso autore: in una pagina come di consueto autoriflessiva leggiamo questa affermazione: «Del resto, egli non era che un critico di occasione, un critico per ridere. Se aveva una competenza, era nella politica piuttosto che nell'arte».

può esprimere la propria passione wagneriana solo nella propria mente o in articoli scarsamente apprezzati, oppure in presenza di giovani ancora rispettosi nei suoi confronti: nell'episodio in cui (con una tecnica diffusa di indiretto libero impiegata programmaticamente nel corso del romanzo) obietta pesantemente alla proposta di un giovane compositore venuto a sottoporgli in privato un proprio progetto operistico, che al critico appare totalmente inserito in una consunta tradizione operistica italiana.⁶⁶

Non manca però in questa narrazione, densa e prevalentemente nutrita delle amare riflessioni del protagonista – innamoratosi nel frattempo di una cantante con madre ingombrante e assolutamente venale – l'elemento comico, realizzato spesso tramite un'espressiva tecnica di 'flusso di coscienza'. Le pagine forse più divertenti del romanzo – un vero e proprio *tour de force* – sono quelle in cui il critico si trova costretto dal cavalier Violini, direttore del «Sistro» (il periodico al quale Coletti collabora), a scrivere la cronaca di un'opera nuova 'di ispirazione wagneriana' senza averla ascoltata. La scena si avvia in forma di dialogo diretto:

«Stasera» proseguì l'altro col piglio più naturale del mondo «c'è la prima della *Torre di Nesle*, l'opera nuova del conte Carlin... Bisogna fare oggi stesso un articolo coi fiocchi, perché possa andare nel numero di domani... [...] Te lo raccomando, sai: è un amico, un vero amico...». [...]

«Ma io non sono stato alle prove...» obbiettava. «Come volete dunque che faccia una critica preventiva? ...».

«Ragione di più, mio caro ... Le prove ti avrebbero levato il coraggio... Anzi, non bisogna andare nemmeno alla rappresentazione... Musica dell'avvenire senza il medesimo... Una vera troiata... [...] Al postutto, potrebbe essere anche una meraviglia... Già, non ci siete che voi altri riformatori a capirvi... Si tratta in fondo di aiutare un fratello in Wagner...»⁶⁷

Una volta terminato il colloquio il passo scivola via via sempre più nella prosa di una riflessione privata, alternando l'indiretto (il momento dello scrupolo)

Anche l'onestà ha un confine, oltre il quale diventa ingenuità... Egli aveva digiunato, egli aveva sofferto abbastanza... [...] Voler fare dell'etica sublime in un'agenzia di teatro, voler dire la verità assoluta in un giornale di ricatti, [...] Quali benefici aveva egli ritratto, e quali impegni aveva contratto, per mantenersi il solo integro in mezzo a quel bazar immenso che si chiamava società?⁶⁸

al parlare 'tra sé' (il momento del dubbio)

Ma che scrivere? Ecco il problema. Che scrivere sopra una *Torre di Nesle* raffazzonata da quell'assassino di Rinaldi sulle tracce di Dumas padre? [...] Forse il nobile maestro ha fatto il comodo suo, pigliando un po' dappertutto ciò che gli conveniva. Si tratta forse di un'infusione di Wagner e di Verdi, di Beethoven e di

⁶⁶ Per l'episodio si veda *ibid.*, pp. 122-126. Di seguito alcune delle espressioni impiegate: «Non capiva che su quelle quattro tavole non c'era più posto che per la leggenda o per la fantasia?»; «Non avvertiva lo sciagurato che ormai la musica dell'avvenire era quella del presente [...]»?; «Se la tarantola della melodia lo aveva morso a un dito, perché non fare un'operetta [...]»? (p. 122).

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 162-163.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 167.

Petrella, di un'antologia musicale, di un'insalata russa... Come fare allora a giudicare questo furto complicatissimo, soprattutto come fare a dire un mondo di bene?⁶⁹

che lentamente si avvia verso un compromesso:

“Supponiamo però” pensa Coletti, misurando a gran passi lo stanzino “supponiamo che il compositore abbia fatto veramente dell'avvenirismo senza volerlo... La cosa è abbastanza probabile, visto che per quei cretini di abbonati tutto è incomprendibile, tutto è filosofico, tutto è tedesco...”⁷⁰

Nella scia di queste riflessioni il protagonista ripescava una propria vecchia cronaca inedita sulla *Messa di requiem* di un giovane amico e si accingeva ad ‘aggiustarla’:

Bisogna operare dei tagli cesarei e, quel che è peggio, farci delle aggiunte. Un *requiem* non è un melodramma, che diavolo!... [...] Ma qualcosa bisogna pure rischiare: alla peggio, si potrà sempre dire che alla seconda audizione la musica sembrasse chiarissima. Anzi, sarebbe un argomento di più in favore della tesi wagneriana, dimostrando vittoriosamente che, oramai, la musica dell'avvenire e quella del presente si somigliano tanto da non distinguersi più...⁷¹

arrivando così, più o meno felicemente, a concludere la ‘cronaca’:

Manca ancora la perorazione; bisogna riassumere, bisogna concludere... Come? Che anche la rivoluzione lirica, iniziata da Gluck e compiuta da Wagner, trionfa definitivamente? Che anche l'Italia, il santuario della romanza, l'acropoli del recitativo, spalanca le sue porte alla melopea conquistatrice? ... Che la musica non è né italiana né tedesca, ma universale, il *volapük* dell'infinito? Che l'evoluzione regna e governa in arte, come in politica, come dappertutto? Che l'udito è il più perfetto dei cinque sensi, e che gli orecchi si educano meglio ancora degli animi? Che fra altri dieci anni i motivi conduttori della *Valchiria* e del *Parsifal* saranno popolari, come oggi cominciano ad esserlo quelli del *Lohengrin* e del *Tannhäuser*? Che, invece di tornare all'antico, come vorrebbe il papà della cabaletta, povero pontefice che si smentisce e abdica ogni giorno, i giovani devono procedere sempre, il progresso essendo innanzi e non indietro?...⁷²

Il romanzo avrà uno svolgimento tragico e un finale aperto, a ribadire l'impegno sia della concezione sia della scrittura: una prosa che poteva definirsi wagneriana nella tecnica del ‘flusso di coscienza’ presente in tanti scrittori wagneriani francesi degli anni Ottanta dell'Ottocento, a cominciare da un Dujardin. Nella forma del romanzo così come nelle argomentazioni⁷³ emerge così anche la centralità - del tutto esplicita - della battaglia ‘Verdi vs Wagner’: nel caso di Colautti con vittoria dichiarata del secondo.

A conclusione di queste letture potremmo dunque sottolineare come gli esempi forniti (nella loro contiguità, essendo entrambi degli anni Ottanta)⁷⁴

⁶⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 169-170.

⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

⁷² *Ibid.*, p. 171.

⁷³ Con riferimento qui alla Tavola 2.

⁷⁴ Solo relativamente alla stesura di un testo poi rimaneggiato, nel caso di Colautti.

esibiscano la 'battaglia wagneriana' quale argomento principe di un dibattito critico dotato di un preciso vocabolario e facciano ricorso in modo particolare alla polarità *melepea/melodia*, riproponendola senza sosta: sempre e fortemente intrecciata alla vicenda politica di un paese ormai arrivato, in questo caso, a chiamarsi nazione.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIANI, Antonia, *Dalla rendita al lavoro*, in *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, vol. II (*Produzione e consumo*), Einaudi, Torino 1983, pp. 413-448.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, Verso, London – New York, 1991² (trad. it. *Comunità immaginarie. Origini e diffusione dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma 1996).
- ARRIGHI, Cletto, *La Scapigliatura. Romanzo sociale contemporaneo, edizione integrale con apparato critico, note biobibliografiche e un saggio introduttivo*, a cura di Giuseppe Farinelli, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1978.
- BAIA CURIONI, Stefano, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi: 1808-1983*, Milano, il Saggiatore, 2011.
- BALZAC, Honoré de, *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, éd. par. Pierre Brunel, Gallimard, Paris 1995.
- BANTI, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino. 2000.
- BETTINI, Filippo, a cura di, *La critica e gli Scapigliati*, Cappelli, Bologna 1976.
- BRUNEL, Pierre, éd. par., *Rome, Naples, Florence*, Gallimard, Paris 1987.
- BRUNI, Daniela, *Gli scritti musicali di E.T.A. Hoffmann e l'Italia*, in *Itinerari musicali italo-tedeschi. Alcuni aspetti di musica e letteratura tra Settecento e Novecento: miscellanea di studi*, a cura di Johannes Streicher e Armando Menicacci, Herder, Roma 1989, pp. 33-46.
- CAGNA, Achille Giovanni, *Il Settimino di Beethoven*, in *Appassionata. 22 racconti*, a cura di Gilberto Finzi, Mondadori, Milano 1989.
- CAPRA, Marco, *Tra wagnerismo, sinfonismo e Giovane Scuola: gli inizi della carriera di Puccini nel racconto della stampa periodica*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, LIM, Lucca 1997, pp. 23-48.

- CAPRA, Marco, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma – New York – New Haven), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., vol. I, Olschki, Firenze 2003, pp. 109-122.
- CAPRA, Marco, *Verdi in prima pagina. Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, LIM, Lucca 2014.
- CAPRIOLI, Alberto, *L'Italia musicale di E.T.A. Hoffmann: mitopoiesi e visione*, in *Poesia romantica in Musica*, a cura di Alberto Caprioli, Bononia University Press, Bologna, 2005, pp. 67-95.
- CARNAZZI, Giulio, *Da Rovani ai «Perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Milano 1992.
- CARPANI, Giuseppe, *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Tipografia della Minerva, Padova 1824, pp. 68-73.
- CARPITELLA Diego, *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in ID., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, pp. 81-165.
- CELLA, Gian Primo, *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, il Mulino, Bologna 2006.
- CELLA, Sergio, *ad vocem «Colautti, Arturo»*, in *Dizionario bibliografico degli Italiani*, vol. 27, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 706 col. 1 – 708 col. 2.
- CHIAPPINI, Simonetta, *“O patria mia”. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Le Lettere, Firenze 2011.
- COLAUTTI, Arturo, *Primadonna*, a cura di Paolo Patrizi, Elliot, Roma 2014.
- CONTORBIA, Franco, a cura di, *Giornalismo italiano*, vol. I (1860-1901), Mondadori, Milano 2007.
- CROTTI, Ilaria – RICORDA, Ricciarda, *Scapigliatura e dintorni*, estratto da *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di Armando Balduino, L'Ottocento, Piccin Nuova Libreria, Padova 1992.
- DALLOT, René, éd. par, *Stendhal journaliste*, Mercure de France, Paris 1948.
- DEGRADA, Francesco, *Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo*, in *Musica musicisti editoria. 175 anni di Casa Ricordi*, a cura di Francesco Degrada e di Giampiero Tintori, Ricordi, Milano 1983.
- DELLA SETA, Fabrizio, *«...Non senza pazzia». Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?*, «Verdiperspektiven», 2 (2017), a cura di Anselm Gerhard, pp. 81-106.

- DI BENEDETTO, Renato, *Il concetto di «musica tedesca» nella critica musicale italiana del secondo Ottocento*, «Analecta musicologica», 28 (1993), pp. 3-15 e 16-21 (Atti del convegno «Italien und Deutschland: wechselbeziehungen in der Musik seit 1850», Roma 1988).
- DI BENEDETTO, Renato, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta musicologica», 21 (1982), pp. 421-443.
- DUGGAN, Christopher, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, , Laterza Roma – Bari 2011 (ed. or. *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*, Allen Lane – Penguin Books, London 2007).
- FARINELLI, Giuseppe, a cura di, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984.
- FARINELLI, Giuseppe, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1991.
- FERRONI, Giulio *Storia della letteratura italiana*, vol. III (*Dall'Ottocento al Novecento*), Einaudi Scuola, Torino 1991.
- FORTIS, Leone, *Conversazioni*, serie terza, Sommaruga, Roma 1884.
- FUBINI, Enrico, *Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J.J. Rousseau*, «Rivista di estetica», 10/1 (1965), pp. 55-69.
- GAVAZZENI, Giovanni – TORNO, Armando – VITALI, Carlo, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Baldini & Castoldi – Dalai, Milano 2011.
- GEERTZ, Clifford, *Interpretazioni di culture*, il Mulino, Bologna 1987 (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973).
- GIANI, Maurizio, «Lohengrin» a Bologna il 1° novembre 1871, in *Sonata a tre 1867-1871. Verdi, Wagner e Bologna 1813-2013*, a cura di Piero Mioli, LIM, Lucca 2013, pp. 17-40.
- GOSSETT, Philip, *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*, «Cambridge Opera Journal», 2/1 (1990), pp. 41-64.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana, *L'atto unico Paolo e Francesca nell'esperienza di Luigi Mancinelli*, in «Meravigliosamente un amor mi distringe». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Osiride, Rovereto, 2017, pp. 151-173.
- HOBBSAWN, Eric J. – TREVOR-ROPER, Hugh – MORGAN Prys – CANNADINE, David – COHN, Bernhard S. – RANGER, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (trad. it. *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric J. Hobsbawn e Terence Ranger, Einaudi, Torino 1987).

- JUNG, Ute, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagner in Italien*, Gustav Bosse, Regensburg 1974.
- LACOMBE, Hervé, *La réception de l'oeuvre dramatique de Bizet en Italie. Un exemple de rapport culturel France/Italie entre 1879 et 1890*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 108/1 (1996), pp. 171-201.
- LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Fayard, Paris 1997.
- MADRIGNANI, Carlo, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. IV, Bollati-Boringhieri, Torino 1996, pp. 501-555.
- MAEHDER, Jürgen, *Introduzione a Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", a cura di Jürgen Maehder e di Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1998, pp. 9-11.
- MANERA, Giorgio – PUGLIESE, Giuseppe, a cura di, *Wagner in Italia*, Marsilio, Venezia 1982.
- MARSELLI, Nicola, *Saggio critico sulla ragione della musica moderna*, Detken, Napoli 1859 (poi edito Libreria Editrice, Napoli 1894).
- MAZZINI, Giuseppe, *Dei doveri dell'uomo*, Rizzoli, Milano 1949.
- MAZZINI, Giuseppe, *Filosofia della musica (Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento [...])*, a cura di Marcello De Angelis, Guaraldi, Rimini – Firenze 1977.
- MØESTRUP, Jørn, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, «Analecta romana Instituti Danici» III Supplementum, Munksgaard, Copenhagen 1966, pp. 73-79.
- MONSAGRATI, Giuseppe, *ad vocem «Fortis, Leone»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 215, coll. 2-218.
- MONTEROSSO, Raffaello, *La musica nel Risorgimento*, Vallardi, Milano 1948.
- MURPHY, Michael, *Introduction*, in *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture (1800-1945)*, a cura di Harry White e Michael Murphy, Cork University Press, Cork 2001, pp. 1-15.
- NANI, Michele, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma 2006.
- NARDI, Piero, *Gli scritti di Arrigo Boito*, Mondadori, Verona 1942.
- NARDI, Piero, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Mondadori, Milano 1968.
- NARDI, Piero, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Verona 1942.

- OJETTI, Ugo, *Alla scoperta dei letterati. Colloqui con Carducci [...] D'Annunzio*, a cura di Pietro Pancrazi, Felice Le Monnier, Firenze 1946, rist. xerografica 1967 (prima ed. Dumolard, Milano 1895).
- ORSELLI, Cesare, *Francesco Cilea. Un artista dall'animo solitario*, Zecchini, Varese 2016.
- PACCAGNINI, Ermanno, *Dal romanticismo al decadentismo. La Scapigliatura*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, vol. VIII, cap. V, Salerno, Roma 1999, pp. 263-337.
- PANIZZARDI, Mario, *Wagner in Italia*, 2 voll., Progresso «Arti Grafiche ed Affini», Genova 1923.
- PARAKILAS, James, *Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera*, «19th Century Music», 16/2 (1992), pp. 181-202.
- PESSINA, Marino, *L'attività di Alberto Mazzucato presso la «Gazzetta musicale di Milano»*, in *Alberto Mazzucato: un musicista friulano nella Milano ottocentesca. Atti del primo convegno di studi* (Casiano di Vito d'Asio 15-16 maggio 1999), a cura di Maria Grazia Sità e Roberto Frisano, Pizzicato, Udine 2000, pp. 73-103.
- PICARD, Timothée, *Verdi-Wagner. Imaginaire de l'opéra et identités nationales*, Actes Sud, Arles 2013.
- PICARD, Tymothée, diretto da, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud / Cité de la musique, Arles-Paris 2010.
- PICCARDI, Carlo, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra Ottocento e Novecento, Atti del 3° convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo"*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1998, pp. 25-57.
- POMILIO, Tommaso, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Piero Manni, Lecce 2002.
- PROCIDA, Salvatore, *Ricordi intimi su Arturo Colautti*, «La lettura», febbraio 1915, pp. 135-142.
- RAGONE, Giovanni, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, vol. II (*Produzione e consumo*), Einaudi, Torino 1983, pp. 687-772.
- RAMPOLDI, Alessandra, *Giuseppe Verdi e Alberto Mazzucato: il musicista e il musicologo*, in *Verdi 2001, Atti del Convegno internazionale* (Parma – New York – New Haven), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., vol. I, Olschki, Firenze 2003, pp. 101-107.

- ROSSELLI, John, *Music and Nationalism in Italy*, in *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture (1800-1945)*, a cura di Harry White e Michael Murphy, Cork University Press, Cork 2001, pp. 181-196.
- ROSTIROLLA, Giancarlo, a cura di, *Wagner in Italia*, ERI, Torino 1982.
- SAWALL, Michael, «Viva Verdi». *Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma – New York – New Haven), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., vol. I, Olschki, Firenze 2003, pp. 123-131.
- SMART, Mary A., *Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies*, in *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, a cura di Albert Russell Ascoli e Chrystyna von Henneberg, Berg, Oxford-New York 2001, pp. 103-118.
- SORBA, Carlotta, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Bari 2015.
- SORBA, Carlotta, *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di Antonio Mario Banti e Roberto Bizzocchi, Carocci, Roma 2002, pp. 133-156.
- TATTI, Maria Silvia, *L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Maria Silvia Tatti, Bulzoni, Roma 2005, pp. 115-129.
- TINTORI, Giampiero, a cura di, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, a cura di Giampiero Tintori, Nuove Edizioni, Milano 1986, pp. 153-179.
- TOSCANI, Claudio, «L'aure dolci del suolo natal». *I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento*, in ID., «D'amore al dolce impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, LIM Lucca 2012, pp. 233-259.
- TOSCANI, Claudio, «Dem italiener ist Melodie Eins und alles». *L'opera italiana nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia*, in ID., «D'amore al dolce impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, LIM, Lucca 2012, pp. 73-93.
- VILLARI, Lucio, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Laterza, Roma – Bari, 2009.
- WAGNER, Riccardo, *Pagine d'arte italiana 1834-1872*, a cura di Baccio Ziliotto, Bottega di poesia, Milano 1925.
- WITTMANN, Michael, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der «Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung»*, in *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki, Firenze 1995, pp. 195-226.



NOTA BIOGRAFICA Adriana Guarnieri è professore ordinario in quiescenza di Storia della musica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È membro del comitato scientifico di varie associazioni culturali e pubblicazioni specializzate. Ha all'attivo un cospicuo numero di pubblicazioni sui vari aspetti della collaborazione tra musica e letteratura. Ha tenuto lezioni e conferenze in varie Università francesi e a Berkeley (California)

BIOGRAPHICAL NOTE Adriana Guarnieri is retired Full Professor of History of Music at the Ca' Foscari University in Venice. She is member of the editorial board of various cultural Associations and scientific Journals. She has published extensively on the relationship between music and literature, and has been visiting professor in various French University and at Berkeley (California)