

Politica e cultura nel Risorgimento italiano

Genova 1857 e la fondazione della
Società Ligure di Storia Patria

Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008

a cura di

Luca Lo Basso



La musica per orchestra nella storia dell'Italia ottocentesca

Antonio Rostagno

I - Significati, rappresentazioni, contesti

La composizione orchestrale italiana compie attraverso l'Ottocento una particolare e sorprendente evoluzione. Desidero immediatamente chiarire che la grande differenza fra il sinfonismo italiano pre-unitario e la sua maturazione negli ultimi decenni del secolo non va misurata solo in termini tecnici o estetici; ciò che rende imparagonabili queste due grandi fasi va ricercato invece nel mutare della collocazione e della considerazione sociale del genere sinfonico, nel tipo di istituzioni che lo coltivano, nei luoghi e occasioni d'esecuzione, nel significato attribuito all'evento concerto e all'opera orchestrale eseguita, infine nel ruolo del compositore sinfonico e nel rapporto che lo lega al contesto circostante.

La composizione orchestrale italiana, almeno fino a metà secolo, è destinata quasi esclusivamente al consumo immediato: sinfonie-ouvertures in forma rossiniana¹ sono commissionate ed eseguite dalle Accademie Filarmoniche, istituzioni non pubbliche ma riservate a soci selezionati per censo e classe sociale². Solitamente queste composizioni venivano eseguite po-

¹ Quando si parla di "sinfonia rossiniana" non ci si riferisce qui alla sinfonia *di* Rossini, il quale compone la sua ultima ouverture di tal genere alla fine degli anni Venti. Intendo riferirmi invece alla prassi compositiva che continuava dopo quattro decenni a ripetere quello stesso schema formale ormai consueto. Dalla sinfonia della *Cenerentola* o della *Gazza ladra* alle sinfonie-ouvertures composte per le esecuzioni accademiche ancora dopo il 1850 c'è infatti ben poca differenza dal punto di vista formale, armonico o tematico.

² L'Accademia Filarmonica costituisce con larga prevalenza il contesto in cui più frequentemente si colloca il sinfonismo italiano pre-unitario, ma non è il solo: accanto ad essa occorre almeno ricordare le istituzioni didattiche (conservatori, istituti e licei musicali) e le maggiori cappelle ecclesiastiche (S. Marco a Venezia, il Duomo di Milano, la Cappella Regia di Torino, la Cappella del Granduca di Toscana, S. Agostino a Genova; a cui si possono aggiungere istituzioni ecclesiastiche come la congregazione di S. Cecilia a Roma). A parte il fatto che le esecuzioni orchestrali in questi luoghi sono assai più rare e che le forze esecutive sono ri-

chissime volte, per lo più una sola, vigendo una prassi e un atteggiamento consumistico, opposto all'idea di repertorio storico. Solo dopo l'unità nascono moderne società di concerti strumentali, gestite prevalentemente da professionisti e intente ad elevare il prestigio del genere sinfonico; anche in questo settore musicale si affermano progressivamente i principi dell'originalità, della complessità (di composizione e di ricezione), della modernità, della levatura artistica, e una maggiore consapevolezza estetica.

La forma convenzionale della sinfonia-ouverture rossiniana, che è impiegata in larghissima prevalenza almeno fino a metà secolo, si può senza forzature ricondurre alla forma a due temi, con coda dell'esposizione, brevissima (o nessuna) transizione, ripresa e coda conclusiva in tempo più rapido. Ogni biblioteca, ogni conservatorio, ogni istituzione storica italiana conserva partiture di sinfonie-ouvertures in tale forma; un censimento esauriente dovrà attendere, ma si può valutare un ammontare di diverse centinaia di composizioni simili, tutte sostanzialmente ricalcate su quell'unica forma convenzionale (anche per questo rimando allo studio indicato in nota 2). Questo tipo di sinfonia-ouverture costituisce una rappresentazione ideale dei gruppi sociali che la producono, ossia quei gruppi sociali esclusivi, chiusi, autoreferenziali, poco sensibili o spesso refrattari alle tendenze al rinnovamento sociale che accompagnano la storia risorgimentale. Più precisamente, la sinfonia di tipo rossiniano costituisce la rappresentazione ideale di quel contesto sia per la sua conformazione tecnico-sintattica, sia per l'atteggiamento conservatore che ne è alla base, sia infine per la collocazione socio-culturale. In altre parole, la forma associazionistica che rappresenta i settori meno aperti al rinnovamento sociale, l'Accademia Filarmonica nobiliare d'inizio secolo, e il suo corrispettivo artistico-musicale, la forma di sinfonia alla Rossini, sono due aspetti organici alle visioni più conservatrici della società italiana, proprie dei governi restaurati, che conducono l'Italia fino alla metà del secolo. In queste rappresentazioni ideali della società, la musica (e particolarmente quella strumentale) ha una semplice funzione esornativa, consumistica, intrattenitiva, aliena comunque da significati ideali

dotte, ciò non muta il panorama sociale del sinfonismo che andrò ora a tracciare. In ogni caso, mancando lo spazio per indagare i luoghi e le occasioni della composizione orchestrale italiana fino alla metà dell'Ottocento, non posso che rinviare al mio *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze 2003, pp. 17-52 (Capitolo I: « I luoghi e le istituzioni – Società di concerti: ragguglio bibliografico, musiche eseguite, statistiche, tavole riassuntive »).

più concreti e attivi, un'arte votata esclusivamente a consolidare e ribadire un sistema di idee e comportamenti.

Ma a partire dalla data indicativa 1830 si manifesta una crescente esigenza di arte impegnata, di coinvolgimento civile e politico anche della musica, di cui si fa portavoce principale Giuseppe Mazzini. Nella sua *Filosofia della musica*, una lettura/proposta del ruolo sociale dell'opera, Mazzini pone chiaramente all'arte moderna l'imperativo dell'impegno civile, esattamente come in quegli anni fanno anche Heinrich Heine e la *Junges Deutschland*. Per coloro che condividono gli ideali mazziniani, ossia per coloro che almeno fino al 1848 sono protagonisti nella spinta al rinnovamento, la musica (che significa però, in questo momento, esclusivamente opera) raggiunge il suo scopo solo equilibrando universale e individuale, solo collocando il singolo uomo in una società organica, solo intendendo l'azione dell'individuo come elemento di un'azione collettiva universale di tutto il popolo senza distinzioni³. Il massimo compositore italiano del momento, Giuseppe Verdi,

³ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, pubblicata la prima volta a Parigi, sul periodico «L'Italiano», nei fascicoli di giugno, luglio e agosto 1836; qui si usa l'edizione a cura di A. LUALDI, Milano 1943: «L'individualità [...] ha ispirato [...] la nostra musica, e la domina tuttavia. L'io v'è re: re despota e solo» (p. 134); «[nell'opera di Rossini] l'individualità siede sulla cima, libera, sfrenata, bizzarra, rappresentata da una *melodia* brillante, determinata, come la sensazione che l'ha suggerita. [...] Rossini e la scuola italiana [...] rappresentano [...] le potenze individuali non armonizzate da una legge suprema, non ordinate a un intento, non consacrate da una fede eterna» (pp. 141-142). Al contrario «la musica tedesca [...] *armonica* in sommo grado, rappresenta il pensiero *sociale*, il concetto generale, l'*idea*, ma senza l'*individualità* che traduca il pensiero in azione. [...] L'io è smarrito» (142-143). La conclusione, il progetto di rinnovamento dell'arte e della sua funzione storica viene quindi sintetizzato così da Mazzini: «La musica che noi presentiamo, la musica europea, non s'avrà se non quando le due [la scuola italiana e la tedesca], fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale [...]; e l'espressione musicale riassumerà i due termini fondamentali: l'individualità e il pensiero dell'universo – Dio e l'Uomo» (146). Mazzini si chiede infine se questa è utopia; non occorre qui discutere la risposta, quanto il fatto che anche la musica nella sua visione di una totalità universale del reale, *deve* fare parte di un impulso al cambiamento del reale, impulso utopico o pragmatico ora non importa. Nel disegno progressista del mazziniano anche l'arte deve diventare partecipe di questa tensione a modificare e migliorare concretamente la realtà in atto. E proprio questo è il motivo per cui la musica orchestrale e la rappresentazione ideale ch'essa veicola, sono del tutto estranee al disegno mazziniano, perciò anacronistiche.

Idee simili circolano assai a lungo in Italia, anche molti decenni dopo che il ruolo guida di Mazzini è tramontato. Ad esempio Luigi Torchi (L. TORCHI, *Memorie. Robert Schumann e le sue "Scene tratte del Faust di Goethe"*, in «Rivista Musicale Italiana», II/III, 1895, pp. 381-419 [I parte]; *Ibidem*, II/IV, pp. 629-665 [II parte]) rivolge a Schumann un'accusa di soggettivi-

ripete più o meno l'identica lettura del rapporto musica-società quando, all'indomani delle fiammate quarantottesche, scrive:

« Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile. [...] Io avrei potuto musicare [diversamente i versi dal metro meno regolare], ma allora la musica sarebbe diventata difficile, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo. Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere cantato nelle pianure lombarde »⁴.

La musica strumentale non sembra in grado di farsi interprete di simili esigenze di rinnovamento civile, sociale e culturale, che animano questo momento della storia d'Italia.

La distanza fra il sinfonismo e il teatro musicale nell'Italia primo- e medio-ottocentesca non è quindi semplicemente una questione di tecnica o di ambizione artistica, ma ha un fondamento che arriverei a definire ideologico, o forse addirittura filosofico: la composizione sinfonica è costituzionalmente aliena da possibili sintesi universali (per dirla con Hegel) ed è altrettanto preclusa ad essa quella « accanita volontà di trasformare la realtà »⁵, che larghi settori della società riconoscevano al teatro d'opera. Se la sinfonia-ouverture convenzionale risulta una rappresentazione ideale di gruppi aristocratici chiusi e conservatori, l'opera ipotizzata da Mazzini, e più generalmente la musica con testo verbale (romanza da camera, innodia) costituiscono invece la rappresentazione ideale di altri settori progressisti della società italiana, ossia di quei gruppi portavoce delle istanze di rinnovamento politico, civile e ideologico. È chiaro che la composizione orchestrale organica alle Accademie Filarmoniche, da un lato, e l'idea mazziniana di opera, dall'altro, simboleggiano due visioni della realtà, costituiscono due rappresentazioni ideali contrastanti; ed è altrettanto chiaro che la seconda di tali rappresentazioni ideali è quella che più si confà al progresso storico e che perciò contribuirà alla formazione della nuova nazione, insomma quella che agli occhi dei po-

simo usando termini sostanzialmente uguali. Per il positivista Torchi l'obiettivo dell'arte non si può più ricondurre, come per Mazzini, al fondamento « dio e popolo », quanto a una più pragmatica funzione comunicativa all'interno della società reale; ma anche ciò manifesta il mutato atteggiamento verso la musica in generale e verso la sinfonica in particolare.

⁴ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppe Mazzini, Parigi, 18 ottobre 1849, in F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano 1959, I/758-9.

⁵ Sono parole di Max Horkheimer (*Teoria critica* I/190, cit. in N. ABBAGNANO, *Storia della filosofia*, Torino 1993 [2003²], IV*, p. 134) pronunciate ovviamente in tutt'altro contesto, che tuttavia si adattano in modo impressionante alla situazione di cui ci stiamo occupando.

steri sembra più in sincronia con l'evoluzione storica italiana; e questo non è affatto un giudizio di gusto, quanto un giudizio di fatto motivato da un duplice vaglio critico di contestualizzazione e storicizzazione del dato oggettivo. D'altro canto, non sorprende che le istanze musicali mazziniane non prendano minimamente in considerazione la composizione strumentale.

Ma intorno alla metà del secolo anche la composizione di sinfonie convenzionali è percepita sempre più come anacronistica, e anche questa evoluzione non è motivata solo dal punto di vista estetico o tecnico. Uno dei primi segni di questa svalutazione è espresso dal fiorentino Ermanno Picchi, che afferma:

« In quanto alla musica strumentale per orchestra, che potrà io dire che noto non sia? Essa è ancor più negletta di quella per pianoforte. Non si scrivono in Italia che Concertoni o *Ouvertures*, gli uni e le altre fatte ad una stampa. I primi colle solite variazioni e Polacche per lo più male immaginate e peggio collegate, le seconde a modo rossiniano col massimo difetto di non essere che copie stracche di freschissimi originali. [...] Ora dimanderei volentieri se [la musica strumentale in Italia] possa considerarsi come cosa viva, o non piuttosto come un cadavere che per quanto si adorni di ghirlande e di belletto non verrà mai fatto di darlo a credere in vita »⁶.

Picchi si limita a considerazioni puramente artistiche, ma più in profondità questo tipo di sinfonie e l'ambiente che esse rispecchiano sta repentinamente scivolando in una posizione marginale nella storia nazionale. La fascia sociale in cui si colloca l'attività delle Accademie Filarmoniche non costituisce più il gruppo egemone, poiché non condivide le tendenze che orientano il rinnovamento dalla nuova nazione; perciò anche la composizione sinfonica richiede un adeguato aggiornamento, che abbandoni la forma di convenzione ormai scaduta a vuota immagine di una società superata dalla storia.

La situazione del sinfonismo italiano muta radicalmente nel periodo post-unitario. In una precedente ripartizione della storia orchestrale italiana dell'Ottocento in base a criteri puramente tecnico-stilistici ho individuato tre fasi successive⁷; l'ultima di esse, che inizia più o meno con la soluzione della questione romana e termina in coincidenza con il "grande balzo" economico dell'industrializzazione italiana (1896-1904, secondo la nota tesi di

⁶ E. PICCHI, *Considerazioni sulla musica odierna*, in « Gazzetta musicale di Milano », V/6 (8 febbraio 1846), p. 43.

⁷ A. ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra* cit., Capitolo Secondo, « Tre fasi della composizione orchestrale italiana nell'Ottocento », pp. 53-59.

Gerschenkron), è quella che ha espresso una produzione di maggiore ambizione artistica. In questo momento la composizione orchestrale elimina completamente la convenzione rossiniana, per seguire nuovi e diversi modelli: dalla sinfonia multipartita, alla sinfonia a programma, fino al poema sinfonico. Inoltre l'esecuzione viene scelta e curata da ambienti professionali sempre più specializzati (le moderne Società Orchestrali), che impostano criteri di selezione per originalità innovativa, abilità tecnica e levatura estetica, abbandonando l'atteggiamento consumistico legato ad occasioni accademiche. Il neo-sinfonismo italiano, a partire dagli anni Settanta, offre quindi una rappresentazione ideale adeguata alla nuova società nazionale, poiché ne interpreta il dinamismo progressista, l'affermazione di nuove figure professionali di elevata specializzazione, l'ambizione tecnica pari a quella delle più avanzate conquiste scientifiche e tecnologiche, la volontà di aprirsi ad un respiro internazionale. Se precedentemente il compositore riceveva commissioni e pagamenti dalle vecchie Filarmoniche, dai cui gestori era trattato come un subalterno prestatore d'opera di cui rimaneva indiscussa la distanza di classe sociale, il nuovo compositore sinfonico, che scrive per le moderne Società Orchestrali, è considerato e si considera come *primus inter pares*, come alto specialista del proprio settore, la cui abilità viene riconosciuta e retribuita da suoi pari grado, senza implicite e invalicabili distinzioni di categoria sociale. La figura professionale del compositore cambia con il cambiare della società nazionale. Anche questi aspetti contribuiscono a fare della composizione sinfonica post-unitaria una rappresentazione ideale delle nuove istanze sociali, uno strumento di interpretazione della società uscita dalle guerre d'indipendenza e dei suoi gruppi più dinamici e progressisti. Perciò il sinfonismo italiano post-unitario non solo appare più interessante agli occhi dello studioso moderno perché più tecnicamente scaltrito o perché più esteticamente ambizioso. Esso risulta pienamente sincronico e organico alle istanze più avanzate dalla società che lo produce.

I Settanta sono gli anni decisivi in questo processo di rapida evoluzione culturale: oltre alla notissima prima esecuzione italiana di un'opera di Wagner, *Lobengrin* a Bologna nel novembre 1871 diretto da Angelo Mariani, il 13 e 15 dicembre 1872 la Società del Quartetto di Milano esegue per la prima volta in Italia una sinfonia di Schumann (la Prima in si bemolle, op. 38); il 14 dicembre 1879, nel n. 25 dei "Concerti Popolari", Guglielmo Andreoli esegue per la prima volta in Italia una sinfonia di Brahms, la Seconda in re maggiore op. 73 (pubblicata solo l'anno prima). Il 2 febbraio 1877 la Società Orchestrale Romana diretta da Ettore Pinelli esegue la prima italiana di un

poema sinfonico di Liszt, *Les Préludes*, replicato il 13 gennaio 1878 dai Concerti Popolari Andreoli a Milano. Infine, evento di grandissima risonanza anche sulla stampa non specializzata, il 18, 22 e 26 aprile 1878 Franco Faccio dirige l'orchestra della Società del Quartetto di Milano (parte professori della Scala, parte allievi del conservatorio) nella prima italiana della Nona Sinfonia di Beethoven, « l'alfa e l'omega della musica » com'ebbe a dire Verdi.

Nello stesso 1878 Antonio Bazzini scrive la prima composizione orchestrale italiana che porti l'esplicita intitolazione di "poema sinfonico", *Francesca da Rimini* di cui parlerò più avanti; lo seguono immediatamente Alfredo Catalani (*Ero e Leandro*), Antonio Smareglia (*Leonora*), Giovanni Bolzoni (*Giulio Cesare*) ecc. Oltre a questi eventi, nello stesso decennio nascono in molte città italiane le prime Società di concerti orchestrali. Nella politica nazionale si registrano in precisa coincidenza eventi assai rilevanti come la rivoluzione parlamentare di Depretis, che porta per la prima volta la Sinistra storica al governo; immediatamente Francesco Crispi inizia una lenta manovra di avvicinamento verso la Prussia di Bismarck.

Si tratta di pura coincidenza, oppure fra questi elementi esiste una correlazione organica? La risposta è talmente complessa, che non credo possibile esaurirla; tuttavia si possono tentare alcune riflessioni. Pur senza stabilire uno stretto parallelismo fra strutture economiche, tendenze di politica interna ed estera, e produzione artistica, vorrei suggerire un confronto fra alcuni aspetti del sistema socio-culturale italiano uscito dalle Guerre d'indipendenza.

La seguente serie di equazioni può forse parere semplicistica: sinistra storica = industrialismo (fin qui nulla di nuovo) = musica dell'avvenire = wagnerismo = apertura economica, politica e culturale al germanesimo = ampliamento d'interesse per la musica orchestrale⁸. E tuttavia se si accetta tale schematismo, queste equazioni ci permettono di cogliere una costellazione di atteggiamenti mentali, che emerge con crescente chiarezza in questi tardi anni Settanta.

⁸ Aggiungo a questa serie anche il diffondersi del positivismo e degli atteggiamenti culturali ad esso connessi. Mi limito tuttavia a porre quest'ultimo punto in nota, poiché la sua presenza in questa serie richiederebbe alcune precisazioni e limitazioni, la cui discussione ci condurrebbe troppo lontano. Si rimanda quindi ad A. SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del Positivismo*, Bologna 1996; per una sintesi ID., *La teoria musicale nell'età del positivismo*, in *Enciclopedia della musica*, Torino 2005, V (« L'unità della musica »), pp. 645-672.

Vorrei qui ripartire gli aspetti di questa correlazione in tre grandi aree:

- a) sistema organizzativo musicale, strutture concertistiche, società di concerti
- b) aspetti sociali, politici ed economici
- c) ricezione, repertorio sinfonico italiano.

Agli aspetti artistici (stile, tecnica compositiva) verrà in seguito dedicato uno specifico paragrafo.

a) *Sistema organizzativo musicale, strutture concertistiche, società di concerti*

Uno sguardo panoramico sulle strutture organizzative musicali italiane coglie un mutamento piuttosto netto e repentino: negli anni Settanta si costituiscono in molte grandi città della penisola moderne Società orchestrali gestite da professionisti, che organizzano stagioni di concerti pubblici. Queste iniziative prendono in molti casi il nome di “Concerti popolari”: quelli di Torino diretti dal 1872 da Carlo Pedrotti e quelli organizzati a Milano da Guglielmo Andreoli dal 1877 sono i più fortunati. Ma già nel 1862 Bottesini e Mercadante avevano tentato l’esperimento a Napoli con poco esito; e poco meglio andarono le cose a Firenze, dove già nel 1863 la Società del Quartetto sperimentò con sede al Teatro Pagliano un concerto popolare orchestrale che rimase tuttavia isolato (solo altri due nel 1867 e ancora tre nel 1869). Anche a Roma nel 1866 Ettore Pinelli e Giovanni Sgambati tentano presso la Sala Dante l’esperimento di quattro concerti popolari, subito interrotti (li riprenderà molti anni dopo Alessandro Vessella con l’Orchestra Municipale di Roma). L’attributo “popolari” qui non coincide con il significato odierno del termine, non significa che i concerti siano riservati al ‘popolo’ inteso come pubblico delle classi inferiori, ma che sono aperti a tutto l’uditorio pagante (non riservati a membri di associazioni esclusive) e che hanno una finalità divulgativa⁹. Francesco D’Arcais rileva che in molte di queste società di popolare c’è solo il nome, ma anche a lui preme sottolineare l’apertura a nuove categorie di uditori, la diffusione del concerto orchestrale anche fuori delle vecchie istituzioni filarmiche esclusivamente riservate ai soci accademici selezionati per censo o classe sociale¹⁰. Si direbbe che quest’accezione della

⁹ Così spiega *Il Misovulgo* [A. NOSEDA] in «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIV/4 (26 gennaio 1879), pp. 33-34.

¹⁰ F. D’ARCAIS, *I concerti popolari di Milano, Torino, Roma. La Società Orchestrale di Roma*, in «La Nuova Antologia», XXVII / XII (15 giugno 1881), pp. 695-704.

categoria del popolare sia memore delle idee di Berchet, per cui popolo è tutto quanto si distingue dall'ottentotto e dal parigino; così sembrano intenderlo anche Verdi e Boito quando, nel finale del primo atto del *Simon Boccanegra* (seconda versione, 1881), urlano per bocca del protagonista un accorato appello di concordia alle tre classi dell'Italia coeva: « Plebe, patrizi, popolo ».

L'uditorio delle società orchestrali, almeno nelle grandi città, in larga parte è composto dagli stessi frequentatori delle stagioni operistiche; ma come vedremo la frequenza al concerto sinfonico rientra nei modelli di comportamento 'moderno', assumendo un significato progressista che direi, con un po' d'esagerazione forse, 'ideologico'¹¹. La moda crescente del concerto orchestrale come pratica di vita sociale si diffonde in tutte le maggiori città italiane intorno agli anni Settanta. Dapprima si tratta di un'emulazione parigina, sia dei *Concerts du Conservatoire* (estremamente d'élite) sia dei *Concerts Populaires* di Jules Padeloup al Cirque d'Hiver (1861-1884)¹². Ma quei modelli, in una società come l'italiana che ha una storia dei rapporti di classe del tutto imparagonabile con quella francese, inizialmente non attecchiscono; lo dimostrano i fallimentari esperimenti di Napoli e Firenze sopra ricordati. In quegli stessi anni anche il giovane Arrigo Boito sottolinea l'incongruenza, almeno per l'Italia, di portare la "musica classica" al "popolo" (che nel suo discorso significa però le lavandaie, i fornai, i piccoli artigiani delle città):

« *Concerts populaires de musique classique; troisième classe, 75 centimes!* Tale è la scritta che trascina, ogni domenica, nelle liete ore del giorno, più di millanta farnetici, i quali eroicamente rinunciano al Bosco di Boulogne e ai suoi *patineurs*, ai brillanti *boulevards* [...] per venire a popolare un austero circo, dove risuona un'austera musica austera-mente eseguita; e lì, un silenzio di religioso raccoglimento, e poscia un applauso furibondo e un empito irresistibile di ammirazione »¹³.

¹¹ Sia pur ironizzando sulle nuove mode, il racconto di Achille Giovanni Cagna *Il settimino di Beethoven*, dalla raccolta *Provinciali* del 1886, ritrae esattamente quest'atteggiamento mentale che, per quanto vuoto e spesso puramente esteriore, è in breve tempo penetrato fin nei piccoli centri della provincia italiana. Questo conferma quanto la composizione orchestrale abbia ora assunto significati ben più ampi, costituendo ciò che ho definito « rappresentazione ideale della realtà sociale coeva ».

¹² Padeloup fu un pioniere e i suoi concerti erano davvero popolari, in quanto aperti a tutti e a ingresso assai economico; tale fu il successo che nel 1871 Charles Lamoureux avviò l'analoga iniziativa dei *Nouveaux Concerts*, imitata a sua volta nel 1873 dai *Concerts National Colonne*.

¹³ A. BOITO, *Cronaca musicale parigina*, in « La Perseveranza », 2 marzo 1862, cit. in *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano 1942, pp. 1069-1078: 1070.

Boito prosegue il racconto fantastico dell'uditorio popolare al concerto Padeloup (programmi beethoveniani), per dimostrare la sua convinzione che il successo di quell'iniziativa non deriva da una elevazione culturale o morale del pubblico delle classi meno abbienti (le classi lavoratrici, secondo la definizione ottocentesca), ma dal fatto che il concerto sinfonico è divenuto un evento di auto-riconoscimento, una dimostrazione di rango raggiunto ed esibito verso gli altri frequentanti. Non è, dice Boito, una nuova utopia dell'arte come strumento educatore dell'uomo, ma una piccola e umanissima mania di riconoscersi e farsi riconoscere in un preciso territorio sociale: «Che un popolo grosso e materiale debba giungere un giorno a scuoprire i sublimi misteri delle ultim'opere di Beethoven, è tale idea da non mi dar pace né tregua». Poiché Boito non crede a questo apostolato artistico mirante alla maturazione di tutta la compagine sociale, e poiché quindi per lui classico significa anche non adatto a tutti i livelli di ascolto e di cultura, conclude:

«Padeloup vide e provvide [al bisogno del parigino, anche di classe borghese non elevata, almeno dalla monarchia di luglio in poi], e regalò alla povera moltitudine un circo, ove nei giorni festivi potesse pompeggiare e pavoneggiarsi dal suo po' di *blague* anch'essa; e la musica servì da mezzana.

Or ecco gli applausi frenetici, e i religiosi silenzi di cui abbiamo toccato, mutarsi d'un tratto nei segni di vicendevole *blague*, che offre al pubblico il pubblico. Ecco distrutto quel miraggio [dell'elevazione culturale e morale del popolo], ecco spoetizzato l'entusiasmo della folla. [...]

Si strighi, se c'è modo, il groppo della musica *classica e popolare*.

Classica e popolare! Ecco due aggettivi i quali cozzano assai stranamente all'orecchio, e mi sa duro di doverli pronunciare così coniugalmente appaiati »¹⁴.

Il tema di discussione era talmente scottante da lasciare echi sulla stampa specializzata italiana per quasi due decenni, quegli stessi che assistono alla nascita di tutte le maggiori società concertistiche della penisola. Per esempio, dando voce a un partito opposto a quello di Boito, Antonio Ghislanzoni, in uno scritto dall'eloquente titolo *Musica classica e musica popolare* uscito sulla « Gazzetta musicale » di Ricordi nel 1867, afferma che il pubblico desidera ciò che capisce immediatamente, senza dover ricorrere alle due facoltà che Boito richiede, ossia la conoscenza della storia della musica e la preparazione per lunga esperienza di ascolto. Anche per Ghislanzoni la musica classica (sintagma sinonimico, attraverso l'Ottocento, di musica strumentale,

¹⁴ *Ibidem*, pp. 1071-1072.

specialmente sinfonica) non poteva venire a patti con l'imperativo della popolarità, ma ciò lo induceva a screditare la moda concertistica crescente, ossia lo spingeva ad un obiettivo esattamente opposto a quello di Boito:

« Il popolo, che non vive nella letteratura e nella musica, chiede alle opere solo lo spirito e la forma progressiva del suo tempo. È lodevole eseguire [...] concerti per la classe più colta, ma non saranno mai popolari, poiché popolare significa linguaggio della contemporaneità »¹⁵.

Ghislanzoni ripete qui idee ormai da tempo consuete nel panorama musicale italiano; per esempio già nel 1855 Geremia Vitali vede la musica (e intende ovviamente l'opera) come un bene essenzialmente popolare, destinato a non forzare il pubblico al di là della sua spontanea ricettività¹⁶. Più di vent'anni dopo, ancora sulla stessa linea si colloca un anonimo opinionista, che così scrive sul « Corriere della Sera » del 12 marzo 1877:

« La buona musica non può essere popolare. Al contrario del mondo della letteratura a cui, per merito primo di Manzoni, anche l'umile popolano oggi può essere ammesso per capire e per commuoversi, il mondo della musica è rigorosamente aristocratico. Molti sono i chiamati, pochi gli eletti »¹⁷.

Quindi queste idee non circolavano solo nella ristretta cerchia professionale, ma rispecchiavano atteggiamenti del più largo contesto sociale, tanto da trovare spazio in uno dei giornali che esercitavano maggiore influenza sull'opinione pubblica, una testata moderata, ma anche « di movimento e di progresso » (come affermava il primo direttore Eugenio Torelli-Viollier), attenta a sviluppare dialogo continuo con le nuove sinistre. Né si trascuri come il « Corriere » affronti questi argomenti precisamente all'indomani della svolta parlamentare che portò la Sinistra storica al governo.

Non si può chiudere il discorso senza citare il critico più aristocratico e più refrattario al popolare, colui che venne considerato come il maggior profeta in Italia della musica strumentale tedesca, da Beethoven a Brahms, e soprattutto del wagnerismo. Parlo di Filippo Filippi, il quale in una confe-

¹⁵ A. GHISLANZONI, *Musica classica e musica popolare*, in « Gazzetta Musicale di Milano », XXII/26 (30 giugno 1867).

¹⁶ G. VITALI, *La musica e le masse*, in « L'Italia musicale », VII/64 (11 agosto 1855), pp. 253-254; VII/66 (18 agosto), pp. 263-264; VII/68 (25 agosto), pp. 271-272; VII/69 (29 agosto), pp. 2275-276; VII/71 (5 settembre), pp. 283-284.

¹⁷ S.n., *Cronaca*, in « Corriere della Sera », 12 marzo 1877.

renza dedicata a Schumann giunge a sostenere, con la sua prosa radicale e provocatoria:

« La musica è arte aristocratica per eccellenza. [...] »

[La musica strumentale] comporta la difficoltà, l'astruseria, l'idealità perché non ha per pubblico e per cultori che una cerchia ristretta di persone già istruite per scienza, educate, e capaci di elevarsi in quelle regioni astratte da cui il volgo ripugna »¹⁸.

Il “volgo” di Filippi non è ovviamente una classe sociale o censitaria, ma una categoria di cultura. Eppure non è certamente il ‘popolo’ di Mazzini, ma neppure quello di Verdi. Egli intende piuttosto quella sezione della società che non sente l'impulso al progresso e al miglioramento delle proprie qualità intellettuali, quella fascia quindi che non partecipa delle tendenze più attive e dinamiche della società. Ecco un'ulteriore conferma alla tesi che il neo-sinfonismo costituisca una rappresentazione ideale delle forze che guidano il processo di formazione della nuova nazione.

L'attività delle nuove società orchestrali coglie esattamente questo clima e si colloca in una nuova prospettiva, che media fra specializzazione e divulgazione, cercando appunto quella difficile mediazione fra “classico e popolare”. Questa istanza attribuisce ad essa un forte valore di rappresentazione simbolica della nuova società verso cui molti tendevano.

A mio avviso, infine, è della massima importanza il fatto che la gestione (finanziaria e artistica) delle nuove Società sia quasi totalmente in mano a professionisti della musica, compositori, esecutori, ma anche editori o giornalisti. Soprattutto per questo la selezione del nuovo repertorio riceve quella duplice impronta, specialistica e divulgativa appunto, che mancava alle vecchie Filarmoniche. Il compositore che intenda essere incluso nelle nuove programmazioni, quindi, non dovrà più soddisfare le esigenze di immediato consumo a cui la composizione orchestrale era sottoposta nel periodo della convenzionale sinfonia-ouverture, non dovrà fornire un semplice oggetto d'uso per i soci filarmonici. Al contrario dovrà convincere colleghi musicisti,

¹⁸ Conferenza su Schumann alla Società del Quartetto di Firenze, in F. FILIPPI, *Musica e musicisti*, Milano 1876, pp. 185-186. La conferenza ebbe luogo a Firenze, su invito della Società del Quartetto di Abramo Basevi, il 6 aprile 1868, a prolusione di un concerto in cui furono eseguiti il Quartetto op. 41 n° 1, l'*Andante con variazioni* op. 46 nella versione per due pianoforti, il Quartetto op. 47 per pianoforte e archi, con la partecipazione straordinaria di Giovanni Sgambati (S.n. [A. BASEVI ?], *Cenni storici intorno alla Società del Quartetto di Firenze*, Firenze s.d. [1870 ?], p. 55).

spesso autorevoli compositori strumentali come Bazzini, Pedrotti, Martucci, Sgambati, del valore della propria creazione, con un inevitabile innalzamento della complessità tecnica e dell'individualità della composizione.

Si può concludere che la composizione sinfonica diviene elemento di interpretazione del momento storico, poiché rappresenta una nuova classe professionale, che si sta collocando al centro della storia musicale, soppiantando o almeno moderando la gestione prevalentemente aristocratica dei precedenti decenni. E anche sotto questo punto di vista il nuovo sistema orchestrale testimonia la sua attualità storica.

Non è difficile leggere questi fenomeni come manifestazioni dello stesso spirito che dalla fine dei Settanta portò al progressivo allargamento del suffragio elettorale. Tale processo porta in parlamento categorie professionali diverse, settori di elettorato più compositi, una crescente raggiera di rappresentanze del mondo del lavoro¹⁹, esattamente come nuovi settori della società divengono frequentatori delle sale di concerto.

b) *Aspetti sociali, politici ed economici*

Per comprendere come cambia la percezione e il significato sociale del concerto sinfonico occorre rilevare un fenomeno ricorrente: nel contesto delle Grandi Esposizioni la musica ha sempre tenuto un posto rilevante. Per esempio l'Esposizione di Londra del 1862 commissionò a Verdi l'*Inno delle Nazioni* (salvo poi creare enormi difficoltà per l'esecuzione); quella di Parigi del 1878 riservò ampio spazio ad un festival sinfonico, a cui parteciparono anche due orchestre italiane, quella dei Concerti popolari di Torino e quella della Scala di Milano. Nel 1881 e nel 1884, 1888, 1898 anche l'Italia organizza Esposizioni Nazionali nelle quali la musica ha sempre un posto rilevante. A Torino nel 1884 viene organizzata addirittura una lunga rassegna delle sei maggiori orchestre italiane, che nell'arco di più di cinque mesi (dal primo maggio al 12 ottobre) eseguono esclusivamente repertorio sinfonico classico e contemporaneo²⁰. Che significa? Significa che la musica

¹⁹ Solo in questo momento emergono nuove classi imprenditoriali, come descrive A.M. BANTI, *Storia della borghesia italiana, L'età liberale*, Roma 1996.

²⁰ Per una narrazione e i programmi completi della manifestazione, G. DEPANIS, *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale. Appunti e ricordi*, Torino 1915, II, pp. 211-285.

orchestrata nella percezione comune fa parte dei tratti culturali del progresso, o per essere più espliciti, dell'“avvenire”. L'Esposizione è l'ostentazione del vanto nazionale per le innovazioni tecniche realizzate, è il momento di autocelebrazione del nuovo industrialismo nella sua prima fase di sviluppo, delle moderne tecnologie e delle nuove specializzazioni professionali. L'industria italiana inizia in questi anni a godere dei benefici del protezionismo, delle leggi doganali del 1878 e dei primi finanziamenti statali del 1880-1881, in concomitanza con la crisi agraria. Nella percezione comune, la musica sinfonica si colloca in questa stessa sfera del ‘nuovo’ rispetto alla grande tradizione nazionale dell'opera; e infatti durante le Esposizioni non si organizzano stagioni operistiche (con l'eccezione del *Tristan und Isolde* a Bologna nel 1888; ma già sappiamo quanto il wagnerismo fosse percepito come un simbolo di progresso), bensì esecuzioni orchestrali, appunto.

Industrialismo, nuova tecnologia e sinfonismo come fenomeni paralleli dunque? Semplificando molto, la risposta può essere affermativa: sono manifestazioni di atteggiamenti ideali-comportamentali analoghi.

Il rinnovamento artistico fa tutt'uno non solo con il rinnovamento sociale, ma anche con un rinnovamento negli orientamenti economici del governo. E il decollo di quelle nuove categorie sociali che fanno del progresso e dell'“avvenire” la loro bandiera, nella vita come nella imprenditoria o nella cultura, è pienamente appoggiato dai governi di Depretis e di Crispi.

Più volte le considerazioni precedenti ci hanno portato alla questione del rapporto con modelli e con comportamenti di provenienza germanica. Ho già accennato come il fascino wagneriano sulla società italiana sia carico di implicazioni extra-musicali, sia di costume sia ideologiche; il modello beethoveniano è invece più strettamente artistico e lo stesso vale per Mendelssohn²¹. Nel frattempo, molti musicisti tedeschi soggiornano in Italia, Liszt (non tedesco d'origine, ma di cultura), Thalberg, Bülow, Brahms, Wagner stesso; una delle figlie di Schumann, Julie, sposa un nobile piemontese, Vittorio Radicati di Marmorito (che nel 1895 cura la traduzione per la prima esecuzione italiana delle *Scene dal Faust*). Si tratta di una serie interminabile di tasselli di un mosaico, che mostra un evidente spostamento dalla tradizionale area d'influenza culturale e musicale francese, verso una nuova linea germanica. Questo fenomeno trascende i limiti del campo artistico, non è

²¹ I tre nomi non sono scelti a caso, come mostra la statistica citata qui a nota 30.

che uno dei tanti sintomi di un generale movimento della società italiana. Lo spostamento verso l'area d'influenza prussiana si riscontra in tutti i settori della vita nazionale, dalla politica, all'economia, al campo delle attività produttive, fino al costume e ovviamente alla cultura.

In campo politico l'inizio di tutto è il 1866, anno della prima alleanza con la Prussia nella Terza Guerra d'indipendenza; nel 1870 l'indifferenza nella guerra Franco-Prussiana aliena all'Italia le residue simpatie francesi; dopo il 1876 la Sinistra manifesta subito un crescente allontanamento dalla Francia, sia con le prime tariffe doganali (1878) sia con i primi contatti Crispi-Bismarck (1877 a Gastein). Con l'occupazione di Tunisi del 1881 la Francia risponde alle mire coloniali italiane, e ulteriormente raffredda le già compromesse relazioni fra i due stati. Nel 1882 si arriva alla prima firma della Triplice Alleanza: è la dichiarazione di fine rapporti. Al rinnovo della Triplice nel febbraio 1887, che prevede per l'Italia condizioni più favorevoli, fa immediato seguito il primo governo di Francesco Crispi; la sua dichiarata avversione alla Francia e attrazione per la politica tedesca si manifesta palealmente, dando inizio alla cosiddetta 'Guerra doganale' con la Francia.

Nel campo dell'economia e della finanza internazionale, a partire dagli anni Settanta, molti economisti italiani (che non erano puri teorici, ad esempio Luigi Luzzatti era anche parlamentare e presiedeva importanti commissioni finanziarie governative) proclamano la necessità di sostenere il capitalismo italiano non secondo la via 'classica' inglese o francese²², ma seguendo la "via prussiana", ossia con forte protezione statale e investimenti indotti dallo stato verso le industrie private. Al fascino per lo sviluppo a tappe forzate della Prussia, fa seguito un radicale indebolimento, fino all'estinzione, dei consueti flussi di soldi dalle banche francesi verso l'Italia. All'inevitabile diminuzione degli investimenti esteri francesi, date le difficoltà economiche della terza Repubblica, si connette il fallimento della maggiore banca nazionale, il *Crédit mobilier* dei fratelli Péreire (1867), che avevano sostenuto il precedente Impero, tradizionalmente aperto alle relazioni con l'Italia. All'inizio degli anni Ottanta, ormai completamente coin-

²² Si tratta della via del progressivo accumulo di ricchezza nell'agricoltura, che posta poi davanti a libero mercato internazionale automaticamente, "naturalmente", reagisce verso un organico sviluppo dell'industrializzazione, conservando così un rapporto equilibrato fra i due macro-settori. Questa meccanica, seguita dai primi paesi industrializzati come Inghilterra e Francia, viene riassunta in G. PROCACCI, *Storia degli Italiani*, Roma-Bari 1968 [1975⁸], II, pp. 415-416.

volte nella curva discendente della Grande Depressione, le nuove banche francesi come il *Crédit industriel et commercial*, la *Société générale*, la *Paribas* e soprattutto il *Crédit lyonnais* tendono a limitare al massimo e spesso interrompere del tutto gli investimenti italiani, in particolare quelli a lungo termine²³. Presto si arriva anche allo scontro aperto, come quando nel 1888 la borsa di Parigi abbassa forzatamente le azioni italiane inducendo una perdita immediata. In quel momento Bismarck convince il banchiere Gerson Bleichröder a investire ingentissimi capitali per acquisire quelle azioni, e lo stesso si ripeterà nel 1891. Nel 1894 e oltre, infine, grandi flussi di finanziamenti di Bleichröder giungono in Italia per sostenere soprattutto l'industria pesante del nord e l'ampliamento della rete ferroviaria.

Se questi sono effetti di lunga durata, l'attrazione verso la Prussia, verso il suo sistema politico e la sua economia di stato e la scelta del protezionismo, ha origine già all'indomani di Porta Pia. La scelta dell'intervento forte del governo per orientare il mercato industriale è quello che Giuliano Procacci chiama «la via prussiana di sviluppo capitalistico», l'andamento dell'economia orientato “dall'alto”²⁴, che conferma la pesante influenza psicologica, prima che materiale, di quel modello. E di “germanesimo economico” si era iniziato a discorrere in Italia fin dal 1874, negli anni della crisi della destra storica, frase che presto diviene uno dei temi ricorrenti del progressismo appoggiato dalla sinistra storica: così si legge nel «Giornale degli economisti» di Luigi Luzzatti, contrario al liberismo di tradizione della destra, a favore di un maggior intervento statale; o anche nella ‘Biblioteca dell'Economista’ del senatore Gerolamo Boccardo, che fece conoscere al lettore italiano gli economisti tedeschi contemporanei Brentano, Schäffle ecc.

Il processo di mutamento dell'equilibrio economico dell'Europa continentale può dirsi compiuto a metà degli anni Novanta, come riassumono queste parole:

« il distacco completo dell'Italia dai suoi antichi legami con la Francia e l'ingresso nell'area economica tedesca si fece esplicito nel 1890 [con le collaborazioni fra Deutsche

²³ D. BARJOT, J.-P. CHALINE, A. ENCREVÉ, *Storia della Francia nell'Ottocento*, Bologna 2005 (ed. or. francese 2001), pp. 298-299.

²⁴ « Si delineava così, ancora confusamente, la prospettiva di una *via prussiana* di sviluppo capitalistico, di una trasformazione economica cioè operata dall'alto e con il concorso determinante dello Stato, all'insegna del protezionismo e del rafforzamento del prestigio internazionale del paese » (G. PROCACCI, *Storia degli italiani* cit., p. 416).

Bank, Berliner Handelsgesellschaft, Bleichröder, Disconto Gesellschaft e la Banca Nazionale, Credito Mobiliare]. Negli anni successivi la banca tedesca doveva assumere un'influenza determinante sulla struttura e sullo sviluppo del capitalismo italiano »²⁵.

Ancor più radicalmente, così scrive Gianni Toniolo:

« Nel caso italiano “agenti di industrializzazione” [che nella dinamica classica del capitalismo industriale sono rappresentati dal capitale agrario allocato ai settori manifatturieri più redditizi] sono le banche tedesche – Commerciale e Credito Italiano – la cui fondazione tra il 1894 e il 1895 spiega la cronologia dello sviluppo »²⁶.

Il fascino esercitato su molti italiani dalla giovane Prussia, che in pochi anni grazie all'organizzazione statale rigorosa ha conquistato l'Europa a suon di protezionismo, di gestione centralizzata nelle mani degli *Junkers*, è effetto di una serie di concause. Crispi è forse colui che più subisce questo fascino, anche per la sua progressiva inclinazione al centralismo autoritario.

In questo contesto l'avvicinamento politico, il legame finanziario, e i fenomeni connessi del wagnerismo e del sinfonismo intesi non solo come sintomi culturali, ma anche di costume, sono tutti aspetti convergenti, funzioni di una medesima dinamica.

Il neo-sinfonismo, che nei decenni post-unitari attira attenzioni sempre più ampie e assurde a rappresentazione ideale della realtà che lo circonda, risulta essere frutto di due linee di sviluppo parallele: da un lato l'evoluzione sociale interna e il mutamento di strutture produttive e ricettive della musica orchestrale; dall'altro la “via prussiana”, che esercita decisive influenze nel campo economico e politico, ma anche sull'evoluzione artistica.

A conclusione di queste considerazioni, ripropongo alcune note dichiarazioni anti-prussiane del maggior musicista italiano del momento, Giuseppe Verdi. Sono le idee comuni alla generazione che ha condiviso le più appassionanti fiammate risorgimentali, dapprima credendo nel mazzinianesimo, poi nell'unificazione dall'alto, per cadere dopo il 1859 e il 1866 in una disillusione e un pessimismo destinati ad approfondirsi dal 1870 in poi. Come tutti i liberali della sua generazione, Verdi espresse preoccupazione per la sconfitta di Sedan, da cui presagì l'imminente capovolgimento di prospettive europee:

²⁵ A. CAPONE, *Destra e Sinistra da Cavour a Crispi*, Torino 1981 (ristampa 2000), p. 485.

²⁶ G. TONIOLO, *Storia economica dell'Italia liberale 1850-1918*, Bologna 1988, p. 223.

«Questo disastro della Francia [...] mette pure a me la desolazione in cuore. [...] Che i nostri letterati ed i nostri politici cantino pure il sapere, le scienze e persino (Dio glielo perdoni) le arti di questi vincitori; ma se guardassero un po' addentro, vedrebbero che nelle loro vene scorre sempre l'antico sangue gotico [...]. Uomini di testa, ma senza cuore; razza forte, ma non civile »²⁷.

Parole in cui ancora echeggia l'ideale della 'civilizzazione', che aveva costituito uno dei fondamenti della cultura del neoclassicismo. E tre anni dopo:

«Brutta cosa per la nostra natura aver a che fare con quella gente di ferro e senza cuore. Lo strano si è che noi non solo diciamo "aiutateci nel caso col vostro potente braccio", ma li ammiriamo, li aduliamo, li imitiamo anche dove non sono da ammirarsi né da imitarsi. Lasciamo da parte le cose teatrali di cui non voglio né devo parlarne, [...] ma letteratura, scienza, medicina etc. etc. tutto è tedesco »²⁸.

O ancora a Clara Maffei nel 1884:

«il dilettantismo [...] per moda corre dietro al vago, allo strano, ed affettando entusiasmi va ad annojarsi ad una musica straniera ch'egli chiama *classica*, e ... *la Gran Musica!* Perché poi *classica* e *Gran Musica?* ... Chi sa! Il giornalismo pure (altro flagello dei nostri tempi) vanta tal musica per attirare l'attenzione e per far credere di capire quello che gli altri non capiscono, o capiscono meno. La folla, incerta ed indecisa, tace e corre dietro »²⁹.

Ma, nonostante questi proclami a volte amplificati dalla stampa, Verdi studiava poi con interesse la musica tedesca coeva (Wagner come Brahms), il che tuttavia non gli faceva chiudere gli occhi alle novità che provenivano dalla Francia. Si direbbe quindi che il suo pessimismo lo portasse a un'eccessiva preoccupazione. Anche l'avversione conclamata verso il neo-sinfonismo italiano da parte di Verdi rientra in questa sua strategia sociale-culturale; essa avalla la lettura di una generazione conservatrice italiana, che tuttavia nei suoi personaggi più dinamici, come Verdi appunto, comprende che la nuova potenza prussiana non deve divenire un impero di colonizzazione culturale, ma non può neppure esser ignorata dal momento che realmente interpreta i tempi, rappresenta l'attualità anche nell'arte.

²⁷ Lettera di Verdi a Clara Maffei, 30 settembre 1870, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. OBERDORFER, Milano 1951, p. 212.

²⁸ Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene, 25 ottobre 1873, in A. ALBERTI, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Milano 1931, p. 162.

²⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Clara Maffei, Genova, 17 dicembre 1884, in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. CESARI e A. LUZIO, Milano 1913, p. 326, lett. n. 291.

c) *Ricezione, repertorio sinfonico italiano*

Le lettere di Verdi sopra citate facevano allusione al dilagare di esecuzioni beethoveniane e wagneriane in Italia nell'età delle Società orchestrali. Una storia del sinfonismo italiano ottocentesco non può fare a meno di Wagner. Basta leggere una statistica degli autori eseguiti dalle maggiori Società orchestrali fra gli anni Sessanta e il 1900; i tre autori maggiormente presenti sono: Beethoven, le cui esecuzioni toccano il 14,8 per cento del totale (369 esecuzioni su un totale di 2674 brani sinfonici eseguiti in quel periodo); Wagner al 10,73 per cento; Mendelssohn al 5,83; seguono Liszt, Rossini, Weber, Verdi, Mozart e Schumann, ma con percentuali sensibilmente inferiori³⁰. Il dato richiede una serie di interpretazioni.

Wagner significa 'avvenire', s'è detto, esattamente com'era avvenuto nel precedente decennio a Parigi. Questa idea non si limita al campo musicale, anzi ha forti connotazioni ideologiche; Wagner negli anni Settanta-Ottanta diviene uno dei simboli del nuovo corso politico dell'Italia. La storia delle prime esecuzioni di opere wagneriane a sud delle Alpi non lascia dubbi in merito: Bologna gioca la carta *Lobengrin* nel 1871 non solo per differenziarsi dalla Scala di Milano, non solo per il gusto dell'avanguardia; il consiglio comunale e il sindaco Camillo Casarini, che fermamente vollero quella famosa prima, era una delle prime maggioranze di sinistra in Italia, già prima della 'rivoluzione parlamentare' del 1876. Wagner, per strano che possa sembrare, diviene sinonimo di progresso e quindi inserito in un codice che la sinistra storica stava definendo³¹. I resoconti in merito non lasciano dubbi. E poi ricordo che siamo negli anni del primo positivismo italiano, con Villari e il suo « Politecnico », che proclamano la fede nel progresso per il progresso: in arte ciò trova una strana associazione con l'antimanzonismo degli scapigliati, in musica con il wagnerismo sostenuto da critici come Filippo Filippi e Giuseppe Depanis, ai quali si opponeva il conservatore Francesco D'Arcais critico dell'« Opinione » e della « Nuova Antologia ».

³⁰ Chi sia interessato può consultare più approfonditamente queste statistiche in A. ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra* cit., p. 43 e sgg.

³¹ La musica e la figura di Wagner hanno costituito lo schermo per le più disparate interpretazioni; studio fondamentale sui rapporti fra cultura italiana e wagnerismo, anche se focalizzato più sul contesto novecentesco, è A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna 1988.

Anche la ricezione di Beethoven segna la stessa parabola; nel 1878 viene eseguita a Milano per la prima volta in Italia la Nona Sinfonia; è chiaro che l'evento ha lo stesso significato attribuito alla musica di Wagner. E non è quindi un caso che quella scelta abbia coinciso con l'atto di nascita della Società Orchestrale della Scala (progenitrice della attuale Filarmonica della Scala). Le nuove società di concerti hanno quindi nella loro genesi questo significato sociale.

In questo contesto fiorisce anche una nuova composizione italiana, per nulla epigonale, ma portata avanti da musicisti che avevano già alle spalle un'esperienza e una preparazione internazionale. Occorre ben sottolineare come negli intenti dei più lungimiranti fra di essi (Bazzini e Martucci) non ci fosse solo il desiderio di seguire il sinfonismo straniero (anzitutto tedesco, chiaramente), ma altrettanto forte fosse la coscienza di rappresentare la nazione sul piano europeo anche nella composizione sinfonica. Bazzini è pienamente riconosciuto ed eseguito anche a Berlino; Martucci, che è pianista di prima forza, è noto come esecutore in tutta Europa, ma anche le sue sinfonie sono eseguite nelle maggiori città.

II - *Le musiche e i compositori*

La panoramica è stata forse lunga, ma necessaria per giustificare quella serie di equazioni con cui si era aperta. Data questa ramificata base contestuale, possiamo ora consultare alcune composizioni scritte negli ultimi decenni del lungo Ottocento italiano.

Finora ho enfatizzato la componente più esterofila, perché ho inteso mostrare come il sinfonismo italiano di fine secolo rappresenti uno sforzo di apertura europea della nuova Italia. Il neonato Regno d'Italia tenta in questo momento di porsi sul piano europeo alla pari con le altre nazioni. Ma per mostrarsi sulla scena internazionale, i sinfonisti italiani non si limitano a seguire epigonicamente i modelli ora di Mendelssohn, ora di Schumann, ora di Wagner, ora di Brahms. È una lettura profondamente sbagliata quella che cerca soltanto dove queste musiche "suonino come" qualche modello ben noto, spesso tedesco. I compositori maggiori tentano invece di conservare una identità, e anzi di fondarne una dove questa apparisse debole.

La prima opzione messa in atto per creare questa identità nazionale è quella di scegliere per i poemi sinfonici soggetti tratti dalla grande tradizione letteraria; Dante e Petrarca anzitutto. Anche Verdi nel 1880 compone due brani su testi ch'egli riteneva danteschi (un *Pater Noster* a cinque voci a cap-

PELLA, e una *Ave Maria*³² per soprano e archi che rappresenta un abbozzo per la scena del IV atto di *Otello*) e nel 1881 chiede a Boito di inserire una delle *Familiars* di Petrarca nel finale del primo atto del nuovo *Boccanegra*, nella scena ambientata esattamente nel palazzo dove si svolge questo convegno.

Lo stesso fa Antonio Bazzini, con il suo poema sinfonico *Francesca da Rimini*, che personalmente ritengo uno dei veri capolavori che questo repertorio nasconde.

Bazzini costruisce il brano a sezioni, con motivi ricorrenti continuamente trasformati; ad ogni sezione è apposto in *exergo* un estratto dal Quinto canto dell'*Inferno*. Il valore di questo poema sinfonico risiede, come già notò Bülow, che lo diresse a Berlino nel 1890 nella versione che è poi stata pubblicata da Kistner a Lipsia, nella sua giusta misura fra stile italiano e assimilazione del linguaggio internazionale, nello specifico la trasformazione motivica wagneriana.

I grandi temi rimangono con le loro lunghe campate, soprattutto nel centrale “Duo d’amore” (dove forse non è estranea una suggestione dal secondo quadro del *Roméo et Juliette* di Berlioz), ma gli episodi più drammatici come il grande crescendo che porta alla conclusione sono intessuti di reminiscenze motiviche.

I motivi fondamentali si possono ridurre a due, come nella tradizione del poema sinfonico lisztiano: il primo è il motivo della “bufera infernal”, dal quale discende uno dei motivi del “duo d’amore”, caratterizzato dal salto di terza e appoggiatura discendente (nelle forme a 4, a 5 o a 6 note):



Es. mus. n. 1 - Antonio Bazzini, *Francesca da Rimini*, poema sinfonico (motivo principale).

³² Il testo pseudo-dantesco era già stato utilizzato da Donizetti per una *Ave Maria* per soprano, mezzo-soprano, coro femminile e quartetto d’archi, di cui si conosce una esecuzione postuma, diretta da Sgambati a Roma nel 1866. Donizetti aveva già messo in musica per basso e pianoforte anche l’intero canto di Ugolino.

motivo che ricorre dal “loco d’ogni luce muto” in inizio, fino all’esplosione della “bufera infernal, che mai non resta”:

"l' venni in loco d'ogni luce muto"

Piuttosto lento e misterioso

[batt. 1] *ppp* corno inglese - fagotti - viole (divise, con sordina) + corni in fa - violini I e II
 timpani violoncelli - contrabbassi
ppp *pp* *legato*

flauto II - clarinetti in si bemolle - corni I
sf *pp*
 corno inglese - corni II
 cb pizz.

Es. mus. n. 2a - A. Bazzini, *Francesca da Rimini*, batt. 1-14.

**"La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la sua rapina,
Voltando e percotendo gli molesta."**

flauti - oboi - corno inglese - corno II - trombone I - violini I

[batt. 49] *ff*

violone - violini II

violoncelli

sf

con forza

clarinetto basso - violini II - viole - violoncelli - contrabbassi

clarinetti - fagotto I

ottavino

flauti

f

clarinetto basso - fagotti - violoncelli - contrabbassi

Es. mus. n° 2b - Ibid., batt. 49-62.

Ritroviamo infine il motivo della bufera nell'‘urlo’ a tutta orchestra che conclude il poema sinfonico, con il quale le anime dei due sventurati amanti sono riaffermate dal turbine eterno:

[batt. 541]

ff

* tam-tam

[motivo degli amanti]

[motivo della bufera]

più lento

[motivo della bufera, in aumentazione]

largamente

fff

Es. mus. n° 2c – Ibid., batt. 541-551.

Non occorre soffermarsi sul significato di alcuni particolari grammaticali che Bazzini impiega nel trattamento di questo motivo ‘infernale’; qualunque ascoltatore d’opera, soprattutto in quei decenni, riconosceva le quinte vuote, i movimenti cromatici, le raffiche sovracute degli strumentini, i timbri del clarinetto basso e (si torni alla prima misura del precedente esempio) del tam-tam, come attributi demoniaci, infernali appunto. Il *Faust* di Gounod, il *Mefistofele* di Boito e ancora il *Requiem* di Verdi ne offrono esempi assai noti. E tuttavia il modello più diretto per Bazzini credo siano stati i molti passi analoghi che Liszt scrive nella identica intenzione signifi-

cativa, dal *Mephisto Walzer* alla *Dante-Symphonie*³³, dalla *Faust-Symphonie* ad *Après une Lecture de Dante*.

Il secondo grande motivo è proprio dei personaggi e del loro dolore, quindi non dell'ambiente come il primo: questo secondo è in realtà una costellazione di più motivi: un arpeggio ascendente, un disegno con due note ribattute:

Noi leggevamo un giorno per diletto
di Lancillotto, come Amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse,
Quando leggemmo il desiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante

Affettuoso con moto

clarinetti
con semplicità
[batt. 2 5]
p
flauti - fagotti - archi

fagotto I

oboe I
pp
clar II

Es. mus. n. 3 - *Ibidem*, batt. 285-301.

³³ La *Dante-Symphonie* aveva ricevuto una esecuzione di grande risonanza a Roma nel 1866, nella ricorrenza del centenario del Poeta. La figura carismatica di Liszt, allora residente a Roma, rappresentava un punto di riferimento anche per coloro che non avessero con lui contatti diretti e continui.

materiali semplici che continuamente possono trasformarsi ed entrare in contesti differenti, intrecciandosi con altri temi e motivi episodici, precisamente nello stile tristaniano. Ma, ripeto, non c'è il frammentismo, la "lenta transizione" wagneriana e resta invece la linea in grande della melodia italiana, che conduce l'ascolto in modo sempre chiaro e immediatamente riconoscibile. Non si dimentichi che Bazzini fu maestro di Puccini; e i due offrono una propria personale tecnica motivica, che sarebbe grave errore, come faceva la musicologia di qualche decennio fa, confrontare con lo stile di Wagner per poi trarne un giudizio negativo.

Più 'germanica' è l'ispirazione di un wagneriano dichiarato come il triestino Antonio Smareglia, studente al conservatorio di Milano negli anni in cui Bazzini è direttore. Smareglia negli anni 1877-1878 compone una *Leonora* ispirata alla ballata di Gottfried August Bürger. Più o meno negli stessi anni compongono brani a programma sullo stesso soggetto anche i romani Uberto Bandini (1880) e Ernesto Franceschini (1888). Bandini è personaggio significativo: dopo aver studiato a Napoli con Lauro Rossi e a Roma, a S. Cecilia, con Giovanni Sgambati ed Eugenio Terziani, diverrà docente di armonia al conservatorio milanese, ossia la scuola dove il sinfonismo è studiato e praticato più che in ogni altra istituzione italiana. Nel 1880 Bandini vince con la sua *Eleonora* il concorso sinfonico della Società dei Concerti Popolari di Torino, istituzione all'avanguardia diretta da Carlo Pedrotti, che eseguiva regolarmente Beethoven, Wagner e Mendelssohn. La vittoria del concorso proietta Bandini a fama nazionale, ma al di là del caso individuale la vicenda dimostra che il sinfonismo aveva ormai attecchito e attirava l'interesse di istituzioni e pubblico in modo considerevole.

Non affatto trascurabile è poi il fatto che molti giovani e promettenti diplomati, soprattutto dal conservatorio milanese, si recassero in Germania per perfezionare la loro preparazione: così fecero Alfredo Catalani, Luigi Torchi³⁴, Amintore Galli, Alberto Franchetti, Franco Alfano, così anche il

³⁴ A parte il fatto che Torchi fu il primo traduttore italiano degli scritti teorici di Wagner e del *Bello musicale* di Hanslick, occorre almeno ricordare che egli compose nel 1881 il poema sinfonico *Almansor* dalla tragedia di Heinrich Heine (Milano 1881, riduzione per pianoforte). Non c'è spazio per indagare qui la dilagante diffusione della poesia di Heine nell'Italia di fine secolo, altro aspetto di quella apertura germanica che costituisce l'argomento centrale di questa relazione. È sufficiente ricordare che Antonio Fogazzaro ha dedicato nel romanzo *Malombra* (1881) un intero capitolo alla descrizione di una delirante esecuzione di un *lied* schumanniano su testo di Heine, *Ho pianto in sogno, ho pianto* (così suona il primo

fondatore della Società Orchestrale Romana Ettore Pinelli. In questi anni sono studenti a Milano anche Puccini e Mascagni, che infatti iniziano la carriera come compositori sinfonici; ciò conferma quanto la scuola milanese fosse attenta alla composizione orchestrale. Anche a Torino, tuttavia, si forma una cerchia di appassionati wagneriani intorno a Carlo Rossaro. Sarà un caso che proprio queste città siano fra le più vivaci anche nella neo-imprenditoria industriale?

Torniamo a Smareglia: i modelli a cui guarda il suo poema sinfonico *Leonora*, evidentemente d'area germanica, sono molteplici. L'introduzione (*Andante molto sostenuto*) impiega quasi esclusivamente armonie non sintattiche e frequenti settime non risolte:



Es. mus. n. 4 - Antonio Smareglia, *Leonora*, batt. 1-8.

L'Allegro a due temi principali (poi elaborati con mano più debole del maestro Bazzini) risente dell'influenza dell'*Erlkönig* di Schubert, per un'analogia di carattere che non occorre spiegare:

verso della traduzione, probabilmente di Fogazzaro stesso), n. 13 dal ciclo *Dichterliebe* op. 48. Altrettanto significativa è la scelta di Pietro Mascagni per la sua quarta opera del romanzo di Heine *Guglielmo Ratcliff*, nella traduzione di Andrea Maffei; l'opera venne completata ed eseguita nel 1895, ma le prime idee risalgono al 1882, ossia a ridosso dell'uscita del romanzo di Fogazzaro. Più o meno negli stessi anni Giovanni Sgambati compone due *lieder* su testi di Heine, *Du bist wie eine Blume* (nell'originale tedesco) e *Perchè* in traduzione italiana; nello stesso ambiente di S. Cecilia a Roma, sempre in quegli anni, anche Achille Lucidi scrive una lirica intitolata *Sul Gange* (autografo presso la Bibliomediateca di S. Cecilia) sul celebre testo heineiano già reso noto da Mendelssohn nel lied *Aus Flügeln des Gesanges* op. 34 n. 2.

Allegro

pp

Es. mus. n. 5 - *Ibidem*, batt. 25-36.

Quando scrive la versione originaria di questo poema sinfonico, nel 1877, Smareglia è ancora uno studente (il brano verrà poi riveduto nel 1883 per la pubblicazione dell'editore Lucca). E ugualmente studente, ma a Dresda, è Alberto Franchetti quando compone una notevole Sinfonia in mi minore (1884, quella pubblicata è tuttavia una revisione del 1888):

Allegro un poco agitato

pp

p

cresc.

9

mf

17

flauti

flauti

clarinetti

oboi - viole

p

f

viole

corni - fagotti - violoncelli - contrabbassi

Es. mus. n. 6 - Alberto Franchetti, Sinfonia in mi minore, batt. 1-19.

Certo, anche un ascolto superficiale ravviserà l'assonanza brahmsiana; ma tutti i sinfonisti d'Europa allora guardavano a quel modello. Ciò conferma che i compositori italiani d'un balzo escono dai ristretti limiti del precedente conservatorismo e si pongono immediatamente in linea se non con le supreme espressioni certo con il linguaggio comune che il sinfonismo parlava in Europa.

Martucci è il punto di arrivo di questo processo artistico e sociale, con una personalità compositiva del tutto indipendente, e mi chiedo quanto ancora dovremo attendere per vedergli riconosciuta quella considerazione che merita, e che Toscanini gli riservò per tutta la vita, eseguendolo e incidendone le musiche sinfoniche. La figura di Martucci non trova qui spazio, ma la mancanza verrà certamente colmata nel 2009, quando ricorrerà il primo centenario della morte.

Per concludere: ritengo le composizioni orchestrali qui esemplificate più interessanti per lo storico come per l'ascoltatore non certo perché tecnicamente 'migliori'; anzi le precedenti sinfonie-ouvertures che seguono la convenzione formale rossiniana, poiché sottostanno ad una maggiore formalizzazione e grammaticalizzazione del discorso, sono forse ancora più solide dal punto di vista strettamente compositivo. Ma queste ultime costituiscono ciò che nel gergo teatrale francese si direbbe una *pièce bien faite*, ossia più o meno ciò che ironicamente Schumann definiva "musica da *Kapellmeister*", musica tecnicamente indiscutibile, ma puramente d'uso, senza intenzioni d'originalità, senza volontà di impiego critico delle convenzioni. Per tal motivo esse risultano all'indagine storica anacronistiche, dissonanti rispetto alle spinte più dinamiche e innovative che agitavano l'Italia nei decenni più accesi del Risorgimento.

Da un lato il neo-sinfonismo post-unitario è la rappresentazione ideale delle spinte più dinamiche e ricche di futuro espresse dal contesto nazionale che lo ha originato; dall'altro lato il sinfonismo di stampo rossiniano pre-unitario rappresenta il corrispettivo artistico della parte più conservatrice e autoreferenziale della società, quella parte che era rimasta legata ad aspetti di *ancien régime*, la cui egemonia verrà sempre più limitata dallo svolgersi della vicenda risorgimentale.

Per questo motivo, e non affatto per semplice valutazione tecnico-estetica, tengo a ripetere ancora, i neo-sinfonisti Bazzini e Martucci sono espressioni della parte più viva e ricca di futuro della vita nazionale, e pertanto più 'attuali'. Da questa situazione oggettiva proviene anche il maggior interesse che essi meritano da parte dell'odierno sistema musicale, non certo perché categorialmente 'migliori' o perché apparentemente più prossimi ai grandi sinfonisti canonici.

INDICE

Programma	pag.	5
<i>Dino Puncuh</i> , La fondazione della Società Ligure di Storia Patria	»	7
<i>Bianca Montale</i> , Genova 1857. Cronaca di un anno cruciale	»	31
<i>Giovanni Assereto</i> , Storiografia e identità ligure tra Settecento e primo Ottocento	»	57
<i>Ilaria Porciani</i> , Associarsi per scrivere la storia: uno sguardo di insieme sul contesto europeo	»	89
<i>Umberto Levra</i> , Gli storici “sabaudisti” nel Piemonte dell’Ottocento: personaggi, istituzioni, carriere, reti di relazioni	»	113
<i>Gian Savino Pene Vidari</i> , La nascita della Società Ligure di Storia Patria e la torinese Regia Deputazione di Storia Patria	»	127
<i>Silvano Montaldo</i> , Genova nel 1857 vista da Torino	»	169
<i>Ester De Fort</i> , Immigrazione politica e clima culturale a metà Ottocento nel Regno di Sardegna	»	193
<i>Marco Doria</i> , Economia e investimenti finanziari a Genova nell’età cavouriana	»	225
<i>Maria Stella Rollandi</i> , Il porto di Genova e il problema del trasferimento della base navale	»	253

<i>Quinto Marini</i> , Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba)	pag.	285
<i>Matteo Palumbo</i> , Dalla patria perduta alla patria trovata: le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» e «Le confessioni di un Italiano»	»	317
<i>Laura Nay</i> , “Dall’Alpe a Spartivento”: memorie di “vite tempestose”	»	333
<i>Gian Paolo Marchi</i> , Amore e patria in Aleardo Aleardi	»	353
<i>Valter Boggione</i> , Modelli dell’innografia ottocentesca: Manzoni e Tommaseo	»	369
<i>Giovanna Sparacello</i> , Le fonti francesi dei libretti verdiani: a proposito di <i>Stiffelio</i> e <i>Aroldo</i>	»	397
<i>Elisabetta Fava</i> , Salotto e patriottismo	»	409
<i>Antonio Rostagno</i> , La musica per orchestra nella storia dell’Italia ottocentesca	»	423
<i>Philip Gossett</i> , Cantando le Cinque Giornate	»	453



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo