

L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria

Francesco Bissoli

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

bissolif@yahoo.it



Riassunto

Ripercorrendo la storia della ricezione di Dante nella musica, si nota che il terreno più fertile è stato quello della musica 'a programma', specialmente per orchestra o per pianoforte: grazie alla fortuna della 'cultura dell'interpretazione', determinati luoghi danteschi diventano fonte d'ispirazione, a livello di suggestioni estetiche. La produzione s'infittisce intorno al 1865, anno del sesto centenario dantesco, collegandosi all'idea della capacità della poesia dantesca di rigenerare la vita sociale e culturale di un'Italia finalmente unificata, ma di fatto ancora frammentaria e alla ricerca di un'identità nazionale. Le numerose manifestazioni acquisirono spesso un significato politico e si caricarono talora di significati irredentistici. Particolarmente articolate furono quelle tenute a Firenze, neocapitale italiana, tra il 14 e il 16 maggio. Parte rilevante dei festeggiamenti, le iniziative musicali furono poste sotto la supervisione di Teodulo Mabellini, che, sulla scorta dei festival stranieri, incentivò la musica corale: numerosi brani di contenuto patriottico furono eseguiti da masse di centinaia di persone. Mabellini offrì per l'occasione il suo contributo con la partitura della cantata *Lo spirito di Dante*. Si tenne inoltre la prima esecuzione di una nuova sinfonia ispirata alla *Divina Commedia*, composta da Giovanni Pacini, su tema proposto da Abramo Basevi.

Parole chiave: Dante, Firenze, 1865, Pacini, Mabellini.

Abstract

In tracing the history of the reception of Dante in music, program music, especially for orchestra or piano, appears as a most fertile ground. The successful 'culture of interpretation' made some Dantesque topics into an aesthetic source of inspiration. This production intensifies in 1865, the six hundred Dante anniversary, rejoining the idea of a Dantesque poetry regenerating the social and cultural life of unified Italy. But the search for a national identity was nevertheless fragmentary and many manifestations often acquired a political significance loaded with certain *irredentist* meaning. Particularly articulated where the ones in Florence, Italy's new capital, from 14-16 May. The musical performances of most of the festivities took place under the supervision of Teodulo Mabellini, who stimulated much choral music on the basis of foreign festivals. Several pieces of patriotic content were performed by hundreds of people. He composed on the occasion the cantata *Lo spirito di Dante*. The first performance of a new symphony inspired by the *Divine Comedy*, composed by Giovanni Pacini on a theme by Abramo Basevi, was also held.

Keywords: Dante, Florence, 1865, Pacini, Mabellini.

A differenza della fortuna incontrata dalla poesia petrarchesca, la presenza di Dante nella musica non è particolarmente diffusa, almeno sino all'Ottocento. Con l'avvento delle poetiche romantiche, assieme all'apostolato alfieriano e foscoliano, è finalmente riconosciuta la sua forza morale e il suo valore educativo (Dionisotti 1967; Cazzaniga 2010). Nella seconda metà del secolo una prospettiva critica più avveduta si coniuga con l'idea – già in voga, ma sempre più insistentemente propugnata – della capacità, insita nella poesia dantesca, di rigenerare la vita sociale e culturale dell'Italia finalmente unificata, ma alla ricerca di un'identità nazionale, perché di fatto ancor frammentaria. L'interpretazione della figura e dell'opera di Dante in chiave patriottica e irredentistica culmina nel 1865, con le celebrazioni per il sesto centenario della nascita.

La riscoperta investe anche il mondo della musica. Come emerge dalla consultazione dei repertori (Lansing 2000), nell'Ottocento musicale si nota nel complesso una marcata predilezione per la prima cantica della *Commedia*, in linea con la tradizione critica che da Foscolo giunge sino a De Sanctis, il quale ne sancisce la superiorità estetica e contenutistica, affermando: "l'inferno è più poetico del paradiso" (De Sanctis 1996, 174). Nel suo recente e acuto *excursus*, Antonio Rostagno ricollega la fortuna di Dante nella musica dell'Ottocento all'avvento della 'cultura dell'interpretazione' che si confronta con la tradizionale 'cultura del commento' (Rostagno 2013: 178-9): l'intento attualizzante del saggio storico-critico che caratterizza la linea Foscolo-Mazzini-Tommaseo contro l'antica prassi dei lunghi apparati di note (Tissoni 1993: 217). Per opportunità di sintesi le modalità di assunzione della poesia dantesca nella librettistica e nella musica si possono enucleare in alcuni filoni principali. Anzitutto Dante può essere evocato come modello di arte impegnata civilmente e moralmente, cui fare astratto riferimento. Si può in secondo luogo considerare la messa in musica del testo originale, anche se i musicisti dell'Ottocento, forse a causa di un comprensibile timore reverenziale, non osarono impegnarsi più di tanto nel recupero diretto della poesia di Dante: la sua autorità e la sua voce costituiscono vincoli troppo stringenti. Non consentendo una libera e creativa interpretazione del testo, la musica vocale potrebbe così collegarsi alla precedente 'cultura del commento' (Rostagno 2013: 180). Dopo la fortuna cinquecentesca di alcuni estratti – come le terzine di *If. III*, 22-27, dotate di veste musicale da Luzzaschi e altri coevi; quelle del canto V, 4-12, musicate da Balbi; la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* intonata, fra gli altri, da Marenzio; oltre al celebre ma purtroppo perduto Lamento del Conte Ugolino di Vincenzo Galilei – e il successivo disinteresse dei compositori per Dante, non mancano tuttavia lavori pregevoli di questo tipo nel Diciannovesimo secolo: ad esempio *Il conte Ugolino* (1828) per basso e pianoforte e *Ave Regina* (1844) per soprano, contralto e archi di Donizetti, *Pater noster* per coro a cinque voci

(1879), *Ave Maria* per soprano e archi (1880), *Laudi alla Vergine Maria* per coro femminile a quattro voci (1886) di Verdi, su terzine della *Commedia*, e la ballatella sui primi tre versi di *Per una ghirlandetta* (1894) per soprano, mezzosoprano e pianoforte di Arrigo Boito. A tale tipologia appartiene *La vita nuova* di Ermanno Wolf-Ferrari. Dedito in età giovanile a un appassionato studio di Dante, nel volontario esilio di Monaco (De Rensis 1937: 35-38), all'alba del Novecento il compositore italo-tedesco vagheggiava l'ambiziosissimo progetto di comporre una gigantesca cantata che compendiasse tutta la *Commedia* e sperava che gli potesse aprire "le porte d'Italia" (I-Fanan, Lettera a Francesco Lurani, Monaco, 6 febbraio 1901). Consapevole delle critiche a cui rischiava di esporsi, per lettera raccomandava al conte Lurani di non divulgare il progetto, illustrandone l'intelaiatura.

Quanto alla forma sarebbe troppo lungo lo spiegarla qui: le basti che è una gran cosa (vorrei che fosse grande) esclusivamente vocale, ma con un'orchestra mastodontica, in tre parti, corrispondenti alle tre Cantiche di Dante: che nessuno dei personaggi di Dante appare in persona, ma tutti i dolenti sono presi direi quasi impersonalmente, astrattamente: che l'Inferno e il Paradiso sono più che altro due grandi quadri sintetici nei quali l'idea del Giudizio Finale, nei suoi due sensi, di Condanna e di Grazia ha una parte preponderante, mentre il Purgatorio segue più da presso l'ordine dell'azione di Dante, e che... strana cosa, all'infuori dell'Inferno, le parole non sono quasi mai di Dante, né di alcun altro, ma latine, e precisamente i salmi e le preghiere citate col primo verso durante la *Commedia*. [...] Basta: ripeto che è una cosa talmente enorme che qualche volta mi fa spavento. (I-Fanan, Lettera a Francesco Lurani, Monaco, 5 aprile 1901)

Alla fine il compositore riuscì a portare a termine solo un "prologo ideale alla trilogia dantesca", appunto *La vita nuova* (1903) op. 9, per soprano, baritono, coro doppio, coro di ragazzi e grande orchestra. L'esito lusinghiero della prima esecuzione rianimò le speranze del maestro di essere apprezzato negli ambienti musicali peninsulari e di concludere così il suo esilio artistico.

... se l'Italia finirà coll'accogersi che le manca un'artista veramente nobile – forse mi aprirà una porticina per entrarvi [...] la *Vita nuova* è lavoro italiano, e forse la cosa più elevata che si sia scritta da qualche anno in Italia (una *falsa* modestia non può trattenermi dal dir questo) e si dovrebbe fare in Italia *per la prima volta*, e non qui. Ma è inutile che ne parli... già la compera un editore tedesco, e si va cercando il traduttore... di Dante!! (I-Fanan, Lettera a Francesco Lurani, Monaco, 11 febbraio 1902)

Nella cantata sono musicati integralmente cinque sonetti della *Vita nuova*, assieme a stanze di canzone, con episodi strumentali di raccordo. Frasi o pagine del testo dantesco figurano fra un numero e l'altro come tessuto connettivo, ma nell'esecuzione i diversi momenti lirici si dispongono in sequenza come pannelli, poiché la partitura non prevede l'intervento di un narratore. Il lavoro, all'insegna del recupero di tecniche cinque-secentesche,

come il 'recitar cantando' e il madrigalismo, rivela una propensione verso l'estetismo arcaizzante.

Per terzo si deve considerare l'impiego della poesia di Dante come fonte del soggetto letterario. In particolare non passa inosservata la fortuna del canto V dell'*Inferno*, che, mediato assieme alla novella storica attribuita a Boccaccio dalla tragedia di Silvio Pellico, fu oggetto di varie rivisitazioni melodrammatiche. Fra il 1825 e il 1914, anno del capolavoro di Zandonai, Aldo Caselli elenca diciotto opere col titolo *Francesca da Rimini* (la maggior parte su libretto di Felice Romani) e due *Paolo e Francesca* (Caselli 1969). Pur non godendo della stessa fortuna, la vicenda di Pia de' Tolomei suscitò fra gli altri l'interesse di Gaetano Donizetti (1837).

Un'ulteriore possibilità è l'impiego fortemente evocativo della terzina o del linguaggio poetico dantesco. In una generale tendenza, tipica del secondo Ottocento, a privilegiare i versi imparisillabi, meglio se lunghi, per l'austerità tragica del giudizio di Radamès nel quarto atto di *Aida* Verdi suggerisce a Ghislanzoni la terzina, "il gran verso di Dante" (Cesari e Luzio 1979: 643). Ramfis infatti, assieme ai sacerdoti, così esordisce:

Spirto del Nume, sovra noi discendi!
Ne avviva al raggio dell'eterna luce;
pel labbro nostro tua giustizia apprendi

E Amneris prosegue:

Numi, pietà del mio straziato core.
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!

Gli echi del linguaggio poetico dantesco possono inoltre confluire nei luoghi più impensati, come detriti alluvionali. Si prenda ad esempio il ricordo di un celebre *hapax* dantesco, il *cricchi* di *Inferno* XXXII, 30, nella rima onomatopeica *crac* alla fine del secondo atto di *Falstaff*.

If, XXXII, 30 ... ché se Tambernichchi
vi fosse caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orlo fatto cricchi.

<i>Falstaff</i> , Finale 2°	QUICKLY	Pesa!
	ALICE/MEG	Coraggio!
	NANNETTA	Il fondo ha fatto <i>crac</i> !

A tale proposito Renato Di Benedetto fa notare che per l'eruditissimo Boito non può trattarsi di una casualità: l'espedito conferisce infatti al comico "una dimensione grandiosamente grottesca e funge da spia della molteplicità delle allusioni, dei rimandi e della sovrapposizione di registri stilistici che di quel comico forma l'essenza in pieno accordo con la sorprendente ricchezza

di citazioni e contraffazioni della partitura" (Di Benedetto 1986: 400). Tutta l'esistenza di Boito trabocca di passione dantesca, sin dai primi anni scapigliati, quando si cimentò nella confezione del libretto *Amleto* (Genova, 1865) per la musica del compagno di studi Franco Faccio (Salveti 1977). All'epoca il soggetto era assai in voga, se si considera che fra il 1848 e il '60 aveva già ottenuto tre diverse vesti operistiche (Buzzolla, Zanardini, Moroni) e che, come riferiscono le cronache, negli anni 1858-62, la tragedia shakespeariana venne rappresentata a Milano per dieci volte, di cui sette dalla compagnia di Ernesto Rossi.

Il lavoro di Boito anticipa per qualità letteraria i successivi celebri libretti scritti per la propria musica, per quella di Ponchielli e di Verdi, esibendo una libera mescolanza di metri, un complesso gioco di assonanze verbali, un lessico ricercato e, soprattutto, l'intertestualità che l'accostamento di Shakespeare a Dante comporta. Per il librettista il richiamo all'autore della *Commedia*, peraltro proprio nell'anno delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita, oltre a configurarsi come uno stilema che da tempo era tra i più rappresentativi del romanticismo italiano, comportava la possibilità di individuare un linguaggio icastico in grado di condensare in pochi tratti la ricchezza di concetti, significati e allusioni di Shakespeare. Si legga ad esempio il dialogo fra Amleto e il fantasma del padre che Boito traduce fedelmente.

Oh! Se non fosse il ciel che lo mi vieta
io ti direi del mio patir, e ghiaccio
per lo terror ti si faria la creta.
(Boito 1871: 14)

Grazie la fortuna della citata 'cultura dell'interpretazione', il campo che senza dubbio ha prodotto alcuni dei risultati migliori è infine quello della musica 'a programma', soprattutto per orchestra o per pianoforte. In tal caso determinati episodi danteschi, i loro 'concetti', la 'armonia' delle idee e delle immagini, per riprendere un noto passo desanctisiano (De Sanctis 1996: 241-2), diventano fonte d'ispirazione, a livello di suggestioni estetiche, per composizioni strumentali. Dal momento che, invece di rispettare alla lettera un testo poetico il musicista deve esclusivamente confrontarsi con il suo contenuto, egli può assumere un atteggiamento ermeneutico e disporre della massima autonomia per tradurre con il linguaggio dei suoni determinate situazioni: dal semplice descrittivismo si può così giungere a un'originale interpretazione della sostanza poetica. La produzione ovviamente s'infittisce intorno al fatidico 1865 e si dirada progressivamente in seguito.

All'indomani di un'unificazione nazionale ancora da portare a termine, le numerose iniziative previste per l'attesa ricorrenza – s'è già ricordato – acquisirono un significato politico, caricandosi pure di accenti irredentistici, com'è

evidente nella scelta della terzina dantesca che figurava sulla spada donata al re Vittorio Emanuele durante i festeggiamenti fiorentini.

Vieni a veder la tua Roma che piagne,
vedova, sola, e di e notte chiama
Cesare mio, perché non m'accompagne?
(Pg, VI, 112-114)

All'inagurazione del monumento fiorentino erano presenti delegazioni da Roma e dal Veneto. Nel contesto dei festeggiamenti danteschi, in molte città ancora sotto il dominio austriaco, da Treviso a Verona, da Bassano a Belluno, da Chioggia a Feltre, da Rovigo a Udine, da Mantova a Venezia a Gorizia a Trieste, vennero scoperti monumenti, busti e lapidi su iniziativa in parte dei municipi, in parte privata (Brognoligo 1921). Scritti commemorativi che esaltavano il poeta fiorentino quale antesignano del paese unificato erano ampiamente diffusi. Per evitare l'intervento dell'autorità militare austriaca, a Verona la statua di Dante fu scoperta in Piazza dei Signori alle quattro di mattina, ciononostante davanti a una "gran folla" (Comadini 1900-9: 1324). La risonanza del mito di Dante in zone soggette ancora al dominio straniero era ovviamente legata alla sua biografia di esiliato che proprio in riva all'Adige trovò accoglienza per alcuni anni, ma anche al fatto che permetteva di far valere il senso di appartenenza alla nazione. Dal canto suo la censura austriaca non riusciva a trovare una linea unitaria contro l'intento marcatamente politico delle celebrazioni venete, per la forza integrativa della simbologia nazionale della figura di Dante. Per l'occasione Bernardo Bellini pubblicò *L'inferno della tirannide*, un bizzarro lavoro in terza rima, nel quale sono deprecate le tristi condizioni dei territori ancora assoggettati all'Austria. Dedicata "All'Italia redenta dall'invitto e glorioso suo Re Vittorio Emanuele II", l'opera si compone di trentaquattro canti, come l'*Inferno*. Caronte diventa Radetzky, il conte Ugolino il re di Francia, l'arcivescovo Ruggeri il Borbone di Napoli, mentre Paolo e Francesca sono trasformati in una coppia torturata dagli austriaci. Il primo canto si apre con la figura di un lombardo smarrito in un'oscura landa. Sul principio della notte l'uomo precipita in un abisso dove è presente una spaventosa torma di politici scellerati, intenti a tramare contro chi aspira alla vera libertà. Nel momento in cui sta per cadere in un ulteriore precipizio, gli compare Dante che lo conforta e gli preannuncia l'impresa di Carlo Alberto, campione dell'italico riscatto (Bellini 1865).

Particolarmente fastose furono le celebrazioni che si tennero a Firenze tra il 14 e il 16 maggio 1865 e ne consacrarono il ruolo di città capitale. Nessuna occasione poteva presentarsi più propizia di una simile manifestazione dell'orgoglio identitario nazionale per presentare la nuova capitale ai più insigni rappresentanti delle altre provincie italiane (Pesci 1904). Giornali e periodici

diedero ampia testimonianza della varietà di pubbliche cerimonie previste nel programma dei festeggiamenti (Antolini 1994).

Il 14 maggio, prima delle nove del mattino, il cannone di Forte Belvedere diede inizio a un imponente corteo che si mise in movimento da Piazza Santo Spirito. Vi presero parte i

rappresentanti dei Municipi italiani, delle Accademie letterarie e scientifiche italiane, e straniere, dei Collegi licei, Università ed altri stabilimenti d'istruzione, i componenti la Società per il monumento a Dante, i Collegi degli avvocati, dottori, medici, speciali, bibliotecari, giornalisti ec.; i deputati delle Fratellanze artigiane, delle Società operaie d'Italia, i deputati dell'emigrazione italiana; tutti scortati da bandiere coi propri stemmi e titoli [...]. (*Per il sesto centenario di Dante* 1865: 5-6).

Il percorso era addobbato con colonne, statue e trofei, in memoria dei più illustri fatti della storia italiana e dei personaggi più celebri nelle lettere, nelle scienze, nelle arti e nelle virtù civili e militari. Centinaia di bandiere sventolavano e si mescolavano "simboleggiando così la grande famiglia italica unita oggi in un affetto e un desiderio" ("La Nazione" 15 maggio 1865: 1). Verso le undici tutti raggiunsero Piazza Santa Croce, "riccamente addobbata con festoni di lauri e fiori intrecciati a trofei con pitture decorative", i cui soggetti richiamavano episodi della vita di Dante (*Per il sesto centenario di Dante* 1865: 5). Per l'occasione era stato realizzato un anfiteatro in grado di contenere due-mila persone (Antolini 1994: 34). Il Re prese posto in un elegante padiglione dinnanzi alla statua del poeta, realizzata da Enrico Pazzi, per inaugurarla solennemente, "al suono di musiche e delle campane di Palazzo Vecchio" (*Per il sesto centenario di Dante* 1865: 5). Insieme all'esecuzione della sinfonia dall'*Assedio di Corinto* di Rossini, un'enorme compagine corale di cinquecento cantori intonò l'inno *A Dante nel 1865* (parole di G. Corsini, musica di C. Romani). La consacrazione del sommo poeta come profeta e campione dell'unità nazionale è ben sottolineata nell'ultima ottava.

Poi che di tutta gloria
Al termine giungesti;
E in lui la splendidissima
Eternità vedesti;
Sua più bell'opra a compiere
Seco ti volle ancora...
E Italia apparve allora
Una per tua virtù!
(*Sesto centenario di Dante* 1865: 4)

Poste sotto la supervisione di Teodulo Mabellini, il quale, sulla scorta dei festival stranieri, incentivò in particolare la coralità, le iniziative musicali ebbero una parte rilevante nei festeggiamenti. In serata la città, completamente

illuminata, continuò a far festa con la musica delle bande dislocate nei punti principali e con cori in onore di Dante a Piazza Santa Croce. Come nell'innò appena citato, i contenuti patriottici caratterizzano tali brani, eseguiti da masse vocali di centinaia di persone.

titolo	parole	musica
1. <i>Dante</i>	L. Capuana	P. Ronzi
2. <i>A Dante</i>	A. Angiolini	E. Deschamps
3. <i>Pel monumento a Dante</i>	S. Menasci	G. Palloni
4. <i>A Dante per l'Unità d'Italia</i>	L. Mondona	F. Anichini
5. <i>Il veltro</i>	[non indicato]	R. Felici
6. <i>Laudi a Dante</i>	E. Ciampolini	S. Favi
7. <i>Pregghiera a Dante</i>	R. Anzà	O. Mariotti
8. <i>Il centenario di Dante</i>	S. Menasci	G. Gialdini
9. <i>Il genio di Dante</i>	S. Brigidi	E. Cianchi

La maggior parte dei componimenti, i primi cinque e gli ultimi due, impiegano significativamente il decasillabo anapestico, il primo e il quarto integralmente, mentre nel secondo e nell'ottavo abbinato a strofe di settenari, nel terzo di settenari e senari, nel Veltro di quinari. Nell'ultimo, ancor più vario dal punto di vista metrico, il verso dei cori risorgimentali (Gossett 2005) chiude con due quartine una serie di strofe di quinari, settenari, ottonari, senari doppi. Ricompare qui esplicito l'appello irredentistico.

Coraggio e speranza, cordoglio e valore,
 Un voto, una fede medesima nel core,
 Qui tutti hanno un solo fatale voler:
 Redimere Italia dal giogo straniero,
 Far arbitra Italia del proprio pensiero:
 col ferro fu vinto, si vinca col ver.
 (*Sesto centenario di Dante* 1865: 16)

L'indomani su "La Nazione" si parlò di evento "memorabile" che avrebbe lasciato un "ricordo glorioso della gioia di un giorno che cancella un dolore di secoli. Spettacolo maestoso: che compendia tutte le nostre storie nell'assemblamento lieto di tante genti fin oggi divise, e vaticinava alla madre patria serenità e sicurezza di futuri destini" ("La Nazione" 15 maggio 1865: 1). Intanto proseguivano le manifestazioni, con un'Accademia letteraria nella mattinata di lunedì 15, ravvivata dall'esecuzione della sinfonia dal *Reggente* di Mercadante e di altri due cori: *Il ritorno di Dante in Firenze* (A. Angelelli, F. Cortesi) e *A Beatrice* (parole di A.P., musica di B. Gamucci) che si conclude con una nuova sottolineatura dell'importanza di Dante come profeta dell'unificazione nazionale ("La fama del 1865" 23 maggio 1865: 82).

Il concetto a lui fu dato
Dell'Italia una e possente.
Or l'Italia forte in guerra
Resa alfine a libertà,
Finché moto avrà la terra,
Dante e Bice acclamerà.
(*Sesto centenario di Dante* 1865: 18)

In serata la musica divenne protagonista delle manifestazioni con un grande concerto, articolato in quattro parti, che si tenne al Teatro Pagliano sotto la direzione di Mabellini.

G. Pacini, *Sinfonia Dante*

G. Donizetti, *Il conte Ugolino*
G. Donizetti, *Ave Maria*

T. Mabellini, *Lo spirito di Dante*

G. Magazzari, *Il vessillo d'Italia*

Particolare curiosità suscita il brano in prima esecuzione che fece da *ouverture* all'accademia. Il tema di una sinfonia ispirata alla *Commedia* era stato proposto a Pacini due anni prima da Abramo Basevi, nell'ambito di quell'ampio progetto culturale di rinascita della musica strumentale che ebbe a Firenze uno dei suoi centri propulsori. L'apertura alle esperienze musicali tedesche e la competizione in campo sinfonico poteva rappresentare un nuovo canale per esprimere l'orgoglio nazionale (Antolini 1994: 39). Nonostante la pronta adesione, il maestro si mise al lavoro con non poche riserve, come riconosce nelle *Memorie* con modestia e lucida autocritica.

L'ultimo mio lavoro è la *Sinfonia Dante*, stampata dal signor G.G. Guidi. Questa produzione istrumentale, di cui il nobile Municipio Fiorentino si compiacque accogliere la dedica, mi diede a pensare più di tre mesi. Verrà eseguita l'anno venturo per la gran festa centenaria, che avrà luogo nella *Città dei Fiori* a giusto tributo di lode, pel più grande Poeta ed addottrinato che il mondo abbia conosciuto. Così il mio povero ingegno abbia corrisposto a quel vasto concetto, immaginato e suggeritomi dal più volte rammentato professore Basevi. Ma io ne temo, ed a giusta ragione, poiché grande, immensa è la difficoltà di comporre musica descrittiva, senza l'aiuto della primogenita sorella. Di troppa fiducia fui onorato, e ben mi pento della mia adesione. Ma al fatto non si ripara. In ogni modo, impetro dai miei fratelli italiani benigna perdonanza, accogliendo il tentativo come tributo offerto a lui

Che sovra gli altri com'Aquila vola.

(Pacini 1978: 126-127)

Dopo una lunga carriera, segnata dai clamorosi quanto effimeri successi delle sue opere, eccezione fatta per *Saffo* che era destinata a longeva fama, nel 1863 Pacini fu tra i primi affiliati della fiorentina Società del Quartetto. La partitura della sinfonia fu stampata da Guidi l'anno successivo. Pur indicando alcuni passi della *Commedia* cui si fa riferimento, il compositore seguì scrupolosamente lo schema fornito da Basevi e, come questi aveva consigliato, non dotò la sinfonia di un programma ("Il titolo, e della sinfonia e delle varie parti che la compongono mi sembrano più che sufficienti. Infatti non è da supporre che gli uditori non conoscano il poema dantesco: e si avrebbe l'aria di portar, come suol dirsi, vasi a Samo, facendo diversamente" – lettera citata da Addamiano 1999: XLII).

I *L'inferno / Tormenti senza speranze* – Largo infernale 6/8 Re min.

II *Il purgatorio / La speranza in mezzo alle sofferenze* – Allegretto moderato 6/8 Re min.

III *Il paradiso / La beatitudine, l'eterna felicità* – Larghetto angelico C Fa

IV *Il trionfo di Dante / Dante ritorna sulla terra e tutti i popoli acclamano il gran poeta* – Allegro marziale C Re (Pacini 1864)

Libero da vincoli formali e guidato solo da una sommaria intelaiatura narrativa, Pacini propone un vasto affresco sonoro, suddiviso in quattro pannelli che ricordano i canonici movimenti sinfonici e trovano nell'orbita tonale di Re il loro elemento unificatore. Tutta la prima parte è giocata sul motivo (es. 1a) affidato ai contrabbassi a bb. 3-4 e destinato a un intenso trattamento contrappuntistico. Considerando il do diesis appoggiatura, esso consiste in una terza minore discendente: l'inciso di violini secondi e viole a distanza di tre misure ne è la trasformazione per moto contrario (es. 1b) e diminuzione ritmica, la frase dei violini primi a b. 15 ne è la metamorfosi lirica per espansione intervallare (es. 1c).

Es. 1



Un ampio crescendo conduce all'area della dominante, mentre i violoncelli primi introducono un nuovo elemento cromatico di trentaduesimi che più avanti passa ai violini per sottolineare turbinosamente la citazione dantesca "diverse lingue, orribili favelle" (*If.* III, 25) e recuperare la ricchezza sonora della prima impressione avuta da Dante dell'ambiente infernale (vv. 21-30). Attraverso una *climax* in cui la percezione dapprima confusa diventa sempre

più chiara, i clamorosi lamenti sembrano più paurosi nelle tenebre e le tenebre più fitte intorno a quei segnali di sofferenza. Così l'effetto del primo aggirarsi del poeta tra le tenebre "sanza tempo" ha la naturalezza di un'esperienza reale e si riverbera su tutto il viaggio. La transizione di terza a Fa ritaglia un breve e transitorio episodio accordale degli ottoni, accompagnato in partitura dall'indicazione *forte urtante* e con il corollario del seguente estratto della *Commedia*.

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio bianco per antico pelo,
gridando: guai a voi anime prave!
Non isperate mai veder lo cielo
(*If.* III, 82-84)

L'idea di isolare musicalmente la statuaria figura di Caronte restituisce la sua posizione dominante in mezzo al paesaggio e alle anime nude. Il crucciato traghettatore infernale entra drammaticamente nello scenario dell'antinferno e lo scuote appunto con un clamore spaventoso che subito si smorza nella ripresa del motivo principale e delle varianti, nella riacquisita orbita di Re min. (Tempo primo). Un nuovo tempestoso apice sonoro viene raggiunto in corrispondenza di un'ulteriore citazione dantesca.

Ruppemì l'alto sonno nella testa
un greve truono, sì ch'ì' mi riscossi
come persona, che per forza è desta
(*If.* IV, 1-3)

Impaurito dal terremoto, Dante cade in un breve, arcano sonno per effetto del baleno di "una luce vermiglia" (*If.* III, 134) ed è ridestato poco dopo da un tuono. Non sa cosa sia accaduto, né come abbia attraversato l'Acheronte, ma di fatto si ritrova sull'altra "proda" (*If.* IV, 7). Nelle ultime misure torna la calma.

Dopo essersi concentrato sul canto III dell'*Inferno*, Pacini fa riferimento al I del *Purgatorio* per proseguire il suo racconto musicale. Sapendo che alla trasfigurazione musicale niente è più adatto del clima spirituale di una situazione, il maestro è assai avveduto nella scelta, dal momento che in entrambi i casi, per dirla con Momigliano, "lo stato d'animo del pellegrino viene fuori, più che da una descrizione diretta, dall'atmosfera che circonda il poeta e l'azione, e il paesaggio è insieme motivo e sfondo" (1960: 261). La seconda cantica si ambienta in uno spazio aperto e luminoso, ma i colori sono spesso ricondotti al tempo dell'alba e del crepuscolo, tempo simbolico di transizione, di speranza e di memoria. Il tema dell'incorporeità, richiamato come motivo patetico di rimpianto e di nostalgia, e l'ispirazione tenera e malinconica, elegiaca e delicatamente spirituale del *Purgatorio* sono condensati da Pacini nella leggera danza in ritmo di siciliana che apre la seconda parte della sinfonia. La

nuova configurazione ritmica del cromatismo Re-Do diesis ha un dinamismo che lo pone in antitesi rispetto al senso di desolante staticità insito nell'appoggiatura del motivo principale della prima parte (es. 2).

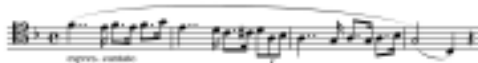
Es. 2



agli occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì' fuor de l'aura morta (*Pg.* I, 16-17)

Il paesaggio ispira e rispecchia la serenità di Dante. La tonalità del primo quadro, assieme all'andamento in 6/8, è confermata sino a b. 18, dove una breve ripresa a piena orchestra del motivo della sofferenza segna un passaggio transitorio a Do min. Una nuova idea sincopata, affidata all'oboe e in Fa min., conduce al ritorno della danza iniziale, nel modo della relativa maggiore. Dopo otto misure di sospensione (trillo in acuto dei violini contro accordi ancora in *forte urtante* su tempo debole di clarinetti e fagotti), la sonorità rarefatta della coda prepara il successivo quadro, sulla dominante di Fa. Autentico *coup de théâtre*, il timbro straniante del pianoforte, con una cadenza solistica, dà corpo all'entrata nella dimensione 'altra' del paradiso (Pessina 1994: 64). Un ampio tema cantabile affidato al fagotto coi primi violoncelli, su uno sfondo luminoso riempito da arpa, pianoforte, campanelli, assieme a violini e viole all'acuto, si collega ai versi incipitari della terza cantica (con la parola-chiave "gloria"), puntalmente riportati in partitura (es. 3).

Es. 3



La gloria di colui, che tutto move
per l'universo penetra e risplende (*Pd.* I, 1-2).

L'inizio del *Paradiso* fa squillare subito il motivo dell'ascensione luminosa e transumanante verso Dio motore dell'universo. Un nuovo disegno di crome legate ad arco, affidato ai violini primi e nel modo minore, dà inizio a un fugato di otto misure. Il tema principale è quindi ripreso dal pianoforte, in Si bemolle con le imitazioni dei legni, e poco dopo sovrapposto contrappuntisticamente al soggetto del fugato. Il lavoro si conclude con una fragorosa marcia trionfale in Re maggiore, abbinata a un ingegnoso riepilogo delle idee musicali impiegate nei pannelli precedenti.

Dopo la sinfonia, l'accademia del 15 maggio prevedeva l'esecuzione dei due citati pezzi donizettiani d'ispirazione dantesca. Il primo, *Il conte Ugolino*, originariamente per basso e pianoforte, fu presentato in una maestosa versione

orchestrale dovuta a Carlo Romani. Nel successivo, *Ave Maria*, per soprano e contralto si esibirono le sorelle Carlotta e Barbara Marchisio. Per la conclusione della serata era in programma *Il vessillo d'Italia*, un ciclo di tre canti patriottici di Magazzari su testi in decasillabi anapestici di Achille de Lauzières: *Il Verde (La Speranza)*, *Il Bianco (La Fede)*, *Il Rosso (Il Valore)*. Prima però fu la volta del piatto *clou* della serata, la monumentale cantata in quattro scene intitolata *Lo spirito di Dante*, opera del responsabile stesso della parte musicale dei festeggiamenti. Di origini pistoiesi, Mabellini (1817-97), dopo essersi perfezionato a Novara con Saverio Mercadante, compose varie opere strumentali e teatrali, ma si dedicò con maggior continuità ai generi sacri e alla musica d'occasione. Stimato didatta e dal 1843 direttore dell'orchestra della Società filarmonica fiorentina, si adoperò per divulgare in Toscana il repertorio europeo contemporaneo, in special modo quello franco-tedesco: programmò per la prima volta lavori di Wagner, Gounod, Méhul, Meyerbeer, ma soprattutto di Beethoven e Mendelssohn (Pistoiesi e Zampini 2004; Paradiso 2005). Al genere della cantata, di tipo eminentemente celebrativo, si applicò per tutta la carriera, a partire da *La caccia* (1839), per coro e orchestra, dedicata al granduca e rappresentata a Firenze nel teatro di corte. Qualche anno dopo compose la prima di una serie in memoria di personaggi illustri della storia italiana, *Cantata per gli onori parentali di Raffaello Sanzio da Urbino* (1842), cui seguirono: *Il ritorno* (1846); *L'Etruria* (1849); *Cantata elegiaca in morte dello scultore L. Bartolini* (1850); *Saul*, ispirata all'omonima tragedia di Alfieri (1857); *Le feste fiorentine*, per cinque voci soliste, coro a quattro voci, orchestra e banda, in onore di Vittorio Emanuele II (1860); *Gli orti oricellari*, in onore di Machiavelli (1863); *Le feste rossiniane* (1873); *Michelangelo Buonarroti* (1878); *Pierluigi da Palestrina* (1880). A tale *corpus* si riconduce pure *Lo spirito di Dante*, per due soprani (Beatrice e Matelda, rispettivamente Carlotta Marchisio ed Estella Bennati nell'esecuzione fiorentina), tenore (Virgilio, Gaetano Verati), basso (Omero, Vincenzo Cottone), coro femminile e orchestra, su testo di Guido Corsini. Le accurate didascalie e il riferimento ai costumi sul frontepizio della partitura a stampa ("il N° 6 potrà essere eseguito dalla medesima Artista che sosterrà la parte di Beatrice, nel solo caso che si eseguisca la Cantata non in costume") presuppongono l'allestimento scenico. La critica coeva ne apprezzò soprattutto il carattere "autenticamente popolare" ("La fama del 1865" 23 maggio: p. 83). Strutturata in quattro parti, come la sinfonia paciniana, la ponderosa partitura di Mabellini comprende otto numeri musicali e abbina le forme dell'opera italiana alla magnificenza spettacolare del *grand opéra* parigino, cui rimanda la presenza delle danze:

L'aurora

1. Preludio

2. Scena, coro delle muse e aria (Omero)
3. Romanza (Virgilio) e duetto (Virgilio e Omero)

Inferno

4. Scena, coro di dannati e danza infernale

Purgatorio

5. Recitativo e coro d'anime purganti
6. Bolero (Matelda)

Paradiso

7. Recitativo e aria (Beatrice)
8. Finale, quartetto con coro

L'organico orchestrale è davvero ricco: ottavino, flauti, oboi, clarinetti (più basso), quattro fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni e oficleide, varie percussioni (timpani, triangolo, cembolo, tamburo, piatti, grancassa), due arpe, organo, archi (con i violoncelli e i contrabbassi in diversi punti divisi su quattro righi). La cantata prende l'avvio con una luminosa e lussureggiante introduzione strumentale, in tempo Andantino 6/8 e in tonalità di Sol. Dopo ventitré misure di preambolo affidate ai legni, i violini divisi all'ottava, sostenuti da viole, bassi, corni e triangolo, propongono un ampio, disteso tema cantabile (es. 4), nell'elaborazione del quale Mabellini dimostra un tocco raffinato, grazie alle perfette simmetrie dell'articolazione e all'innalzamento cromatico della tonica all'inizio della seconda frase, su pedale di Sol e armonia di settima di dominante.

Es. 4



L'idea viene quindi variata, mentre la tavolozza timbrica si arricchisce con l'entrata in gioco di trombe, tromboni, oficleide e timpani. La scena si apre sui Campi Elisi, intorno al 1300. Dal punto di vista della forma musicale, il n. 2 si organizza secondo il tradizionale modello operistico della cavatina con coro. Circondato da poeti e sapienti, vicino alla fonte Castalia siede Omero che attonito avverte lo spirare di una "nov'aura" (*Sesto centenario* 1865: 25) e la trepidazione tutt'intorno. Dal Parnaso scendono le muse, intonando, su due quartine di settenari, un coro a tre parti sopranili, per lo più omoritmiche (*Cantiamo, dall'empireo*, Allegretto un poco sostenuto C Si b). Un messag-

gero celeste ha proferito un nome e sull'Ausonia, estensione poetica di Italia, si è posato un "raggio" (*Sesto Centenario* 1865: 25). Accogliendole con calore, Omero le invita a dileguare il "sacro terrore" (*Sesto Centenario* 1865: 26). Una voce dall'alto, introdotta da uno sveltante disegno di semicrome dei violini e dal tutti orchestrale, annuncia l'avvento di un poeta "che divino chiamato sarà" (*Sesto Centenario* 1865: 26). Sorpreso dal profetico annuncio, Omero intona l'energica e drammatica cabaletta *Ov'è il serto? Ov'è la spada?* (Allegro moderato assai C Si b). Dopo aver constatato l'ineluttabile caduta di Giove e del paganesimo, si ritrova presso l'Acheronte con Virgilio (scena seconda del libretto). Il poeta latino, rivolgendosi con deferenza a Omero come "Padre e Signor" (*Sesto Centenario* 1865: 26), gli racconta nella sua aria come *S'è rinnovato il secolo* (Larghetto cantabile 3/8 La b). Alle italiche sponde è consegnato il futuro della cultura classica, da loro incarnata e ora nelle mani di un "portento", di un "profeta di Dio" che Virgilio può solo guidare "dov'uom non riede", ma non "al perenne gioire" del cielo (*Sesto Centenario* 1865: 28). Nel duetto *Ab rinasce, rinverde* (Andante mosso C Mi b) l'autore mette a frutto la sua perizia di contrappuntista nell'intreccio delle voci.

Nel n. 4 si passa all'ambientazione infernale, con un breve interludio d'atmosfera nell'inattesa tonalità di Do. La caratterizzazione della scena è giocata principalmente su una ricercata scrittura degli archi gravi, infatti le parti dei violoncelli e dei contrabbassi sono entrambe divise a quattro. Una voce di dentro riprende *recto tono* la terzina incipitaria del canto III dell'*Inferno*, quindi l'orchestra introduce con impeto e fragore il coro dei dannati (*Pape Satan*, Allegro feroce 2/4 La min.). A differenza del senso di fissità espresso dalla musica di Pacini, l'ambiente infernale è qui rappresentato da un frenetico ribollire di "danze diaboliche" (Mabellini 1865: 116) che s'intrecciano alternando quattro diversi temi (es. 5, a, b, c, d).

Es. 5a



Es. 5b



Es. 5c





Es. 5d

Il coro s'inserisce sul secondo tema descrivendo la tormenta infernale (*Grandine e venti*, Lo stesso movimento 3/4). Il brano fu talmente apprezzato che lo si dovette ripetere ("La fama del 1865" 23 maggio: p. 83). Interpellato dai dannati su cosa ci faccia laggiù e "che rechi dal mondo", lo Spirito di Dante si limita a ribattere: "delitto e dolor" (*Sesto Centenario* 1865: 29). Dopo la ripresa delle danze nell'ordine iniziale, il cielo si rischiarà e si passa al n. 5, ambientato nel Purgatorio (Lento C Do). Una modulazione a Si min. introduce l'intervento corale delle anime purganti che fa da *pendant*, dal punto di vista metrico, al precedente dei dannati (*Mesti lamenti*, Larghetto cantabile C Si min.). Alla domanda "che rechi alle genti?", qui lo Spirito di Dante risponde "speranza ed amor" (*Sesto Centenario* 1865: 29), propiziando l'ottimistico approdo al modo maggiore nella conclusione del brano. Nella foresta del paradiso terrestre (scena terza), sulle rive del fiume Lete, Virgilio incontra Matelda, intenta a cogliere fiori (n. 6, Lo stesso movimento C Do). Ha inizio il Bolero con l'intervento solistico della donna, tendente a un canto di agilità (*Son bella e mi scaldo*, Allegro brillante 3/4 Fa), cui si unisce il coro sopranile delle sette Virtù. Il n. 7 inizia con un recitativo di Virgilio che ammira Beatrice scendere dal cielo su un carro trionfale (Lento C Do). La scena quarta del libretto coincide con la sua aria (*Dalla milizia candida*, Andante trattenuto C Sol). Il numero conclusivo è un ampio affresco dove al quartetto dei solisti si unisce il coro degli angeli e dei beati, accompagnati da tutta l'orchestra con l'organo (*Umano spirito*, Andante religioso C Do).

Le manifestazioni terminarono il giorno 16 con un'accademia di quadri viventi e declamazioni di passi scelti della *Commedia*, durante le quali furono infine eseguiti altri due cori: *A Beatrice Portinari* (parole ancora di Corsini e musica di Pieraccini) e *La Divina Commedia* (musica di Bettazzi), dove il capolavoro dantesco è significativamente definito "libro di libertà" (*Sesto Centenario* 1865: 35).

FONTI PRIMARIE

- Momigliano, ed., 1960 = Alighieri, D., *La divina commedia*, commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni.
- Bellini, B., 1865, *L'inferno della tirannide conseguitato dalla guerra per l'indipendenza italiana nel 1848: cantica di 34. canti obbligati alle rime dei 34. canti dell'Inferno di Dante Alighieri*, Torino, Botta.
- Boito, A., 1871, *Amleto. Tragedia lirica in quattro atti*, Milano.
- I-Fanan (Collezione privata di Giorgio Fanan, Fratta Polesine, Italia), Lettere di Ermanno Wolf-Ferrari a Francesco Lurani.
- Mabellini, T., 1865, *Lo spirito di Dante*, Firenze, Paoletti.
- Pacini, G., 1864, *Sinfonia Dante*, Milano, Ricordi, n.e. 51594.
- , 1978, *Le mie memorie artistiche*, Bologna, Forni.
- Per il sesto centenario di Dante (MDCCCLXV). Ricordo al popolo*, 1865, Firenze, Bettini.
- Sesto centenario di Dante nei giorni 14, 15 e 16 in Firenze*, 1865, Firenze, Tipografia Galileiana.

BIBLIOGRAFIA

- Addamiano, A., 1999, *La figura e il ruolo di Abramo Basevi nella vita musicale fiorentina del secondo Ottocento*, in Id. e Jania Sarno, *Catalogo del fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze. Musica vocale: opere teatrali manoscritte e a stampa*, Roma, Torre d'Orfeo, pp. IX-LVI.
- Antolini, B.M., 1994, *La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia, 1861-1914*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Guerini studio, pp. 33-51.
- Brogno, G., 1921, "Le feste dantesche del 1865 nelle province venete", *Nuovo archivio veneto*, 41/42, pp. 1-39.
- Caselli, A., 1969, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki.
- Cazzaniga, G.M., 2010, *Dante profeta dell'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia. Annali* 25. *Esoterismo*, Torino, Einaudi, pp. 455-75.
- Cesari, G. e Luzio, A. (a cura di), 1979, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni.
- Comadini, A., 1900-1909, *L'Italia nei cento anni del secolo 19.: 1801-1900 giorno per giorno illustrata*, Milano, Vallardi.
- De Angelis, M., 1978, *La musica del granduca*, Firenze, Vallecchi, 1978.
- Degrada, F., 1965, "Dante e la musica del Cinquecento", *Chigiana*, XXII, pp. 257-75.
- De Rensis, R., 1937, *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*, Milano, Treves.
- De Sanctis, F., 1996, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi-Gallimard.
- Di Benedetto, R., 1986, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, VI (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), Torino, Einaudi.
- Dionisotti, C., 1999, *Varia fortuna di Dante* [1967], in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 255-303.
- Frantellizzi, S. (a cura di), 2011, *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Lugano, Casagrande.
- Gossett, P., 2005, "Le 'edizioni distrutte' e il significato dei cori operistici nel Risorgimento", *Il sagggiatore musicale*, XII/2, pp. 339-387.
- Lansing, R., 2000, *Musical settings of the Commedia, arranged by year of composition*,

- in *The Dante Encyclopedia*, ed. by, New York, Garland, 2000.
- Paradiso, C., 2005, *Teodulo Mabellini: il protagonista dell'Ottocento musicale toscano*, a cura di C. Paradiso, Pistoia, Brigata del leoncino.
- Pesci, U., 1904 (rist. anast. 1988), *Firenze capitale: 1865-1870: dagli appunti di un ex cronista*, Firenze, Aurora.
- Pessina, M., 1994, *Dante sulle diverse vie del rinascite sinfonismo italiano*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia* cit., pp. 53-81.
- Petrobelli, P., 1990, "On Dante and Italian Music: Three Moments", *Cambridge Opera Journal*, II/3, pp. 219-49.
- Pinzauti, L., 1968, "Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento", *Nuova Rivista musicale italiana*, II/2, pp. 255-273.
- Pistoiesi, S. e Zampini, P., 2004, *Teodulo Mabellini di Pistoja*, Pistoia, Brigata del leoncino.
- Rostagno, A., 2013, "Dante nella musica dell'Ottocento", *Atti e memorie dell'Arcadia*, 2, pp. 175-241.
- Salveti, G., 1977, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, pp. 587-95.
- , (a cura di), 1994, *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di G. Salveti, 1861-1914, Milano, Guerini studio.
- Tissoni, R., 1993, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore.