

Marco Materassi

Dante «posto in musica»: aspetti della ricezione dantesca nell'Ottocento

Tutta nel segno del madrigale, la prima fase della ricezione di Dante in musica s'era chiusa al finire del secolo XVI con il tributo di Luca Marenzio, il più alto di tutti: l'intonazione di «Così nel mio parlar voglio esser aspro», collocata in posizione d'eminenza, secondo le convenzioni dell'epoca, quale apertura del *Nono libro de madrigali a cinque voci* (1599). Quindici in tutto attraverso il Cinquecento i brani su versi danteschi; appena più del nulla rispetto agli oltre duemila madrigali su testi di Petrarca apparsi entro la fine del secolo. Eppure nell'esiguo florilegio dantesco si può riconoscere una qualche coerenza di scelte poetiche e musicali che a esso conferiscono dignità di fenomeno culturale, per quanto ristretto, da inscrivere nel più ampio contesto generale della ricezione cinquecentesca di Dante¹.

Quando, attorno al 1640, il filone madrigalistico si estingue definitivamente, su Dante è da qualche tempo calato un diffuso oblio, pur non mancando nel corso del Seicento i sostenitori del poeta², né richiami alla *Divina Commedia* nella letteratura coeva³. Già nel 1610 Alessandro Guarini s'interroga nel dialogo *Il farnetico savio* sulle ragioni dello scarso interesse per l'opera dantesca: «Cap. Ond'avviene, che sì pochi l'han trà le mani. Tas. *Paucis datum est adire Corinthum*. Perche pochi l'intendono, e conoscono la sua eccellenza, perche fù il filosofo de' Poeti, e il Poeta de' Filosofi»⁴. Questa disaffezione si misura anche dalle tre sole, e piuttosto modeste, edizioni sei-

¹ Materassi 2017.

² Limentani 1964 e Salvatore 1974.

³ Arnaudo 2013.

⁴ Guarini 1610, p. 10. Gli interlocutori del dialogo sono i poeti Cesare Caporali e Torquato Tasso.

centesche della *Divina Commedia*, apparse fra secondo e terzo decennio del secolo e tutte stampate in Veneto⁵.

Le ragioni di tanto lungo silenzio sono sì di natura letteraria, ma l'ostracismo a Dante proviene in buona parte dal versante ideologico e religioso. In sintesi, le contestazioni mosse al poeta sono quelle esposte da Bellisario Bulgarini nel suo *Antidiscorso* (1616), dove si sostiene che

nelle cose Divine, le quali solamente s'hanno per rivelazione delle Sacro Sante Scritture, sia pericolosa cosa il fingere, anzi più tosto, che non si possa, ò debba, né sia lecito il favoleggiare di esse in alcun modo [...]; però doveva l'Aldigieri astenersene [...] non essendo lecito, à Cristiani Poeti, in Poesie di materia, in spezie pia, servirsi di tutto quello, che hanno scritto, usato, e detto i Poeti Ethnici del Paganesimo⁶;

oltre alla solita obiezione di ascendenza bembesca, per la quale

molte cose fatte, e dette benissimo nella Commedia di Dante, lo mostrerebbono più Teologo, che buon Poeta, né farebbon' à proposito della difesa sua [...] per havere, dirò così, troppo Filosofato, Teologato e Loicato [...] ma ciò che è peggio, co' propij termini delle Scuole, in modo niuno conveniente à buona lodata Poesia⁷.

Anche la musica non sarà mai lontana da Dante come in questo periodo. Unici reperti danteschi nella musica del Seicento sono due fugaci citazioni – da *Par.* XXXIII, 1 («Vergine madre figlia del tuo figlio») e da *Inf.* III, 9 («Lasciate ogni speranza voi ch'entrate») – che appaiono rispettivamente nel *Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (1604) di Claudio Merulo⁸ e nell'atto

⁵ *La Visione. Poema di Dante Alighieri diviso in Inferno, Purgatorio, Paradiso* (Vicenza 1613; Padova 1626), *La Divina Commedia di Dante, con gli Argomenti, & Allegorie per ogni Canto* (Venezia 1629). La *Monarchia* ha tre edizioni seicentesche, tutte tedesche e prodotte a Strasburgo (ora in Francia: 1609 e 1618) e Offenbach (1610); il *De vulgari eloquentia* compare, nella versione italiana di Trissino (Vicenza, 1529), in due antologie stampate a Venezia nel 1643 e 1696. Nessun altro scritto dantesco risulta pubblicato nel corso del secolo.

⁶ Bulgarini 1616, pp. 33-34.

⁷ Ivi, pp. 34, 46.

⁸ Il testo musicato da Merulo non è quello dantesco. Si tratta in realtà di un'ottava dalle *Stanze alla gloriosa Vergine* (1574) di Girolamo Troiano, che cita in apertura l'incipit della preghiera di san Bernardo: «Vergine madre figlia del tuo figlio / reparatrice de l'humana gente, / eletta ne l'eterno alto consiglio / fra quanti esser doveano eternamente; / tu sola hai posto fine al lungo essiglio / al qual già ne dannò 'l primo parente; / tu (se dir lice Dea) tu chiara luce / ne mostrasti la via, ch'al Ciel conduce».

III del libretto composto da Alessandro Striggio (figlio dell'omonimo madrigalista) per la «favola in musica» *Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi⁹.

Ciò è tutto quanto rimane di Dante in musica, non solo per il Seicento, ma (con una unica eccezione)¹⁰ anche per tutto il secolo successivo. Con il melodramma che domina la scena musicale, il rapporto con la letteratura si riduce al filone tutto *sui generis* del libretto d'opera, le cui convenzioni drammaturgiche, formali e lessicali sono quanto di più estraneo possa esservi al mondo poetico dantesco (analoghe considerazioni sono riferibili al coevo genere cameristico della *cantata*).

Molto prima che la musica ritrovi la via a Dante, riprende l'interesse letterario per la sua opera a partire dall'edizione della *Divina Commedia* stampata a Napoli nel 1716, esemplata su quella della Crusca (1595) e «accresciuta degli argomenti, allegorie, e spiegazioni de' vocaboli oscuri» (ma trascurata come l'originale quanto a refusi). A questa seguiranno nel corso del secolo oltre trenta nuove edizioni del poema, sei delle quali stampate all'estero. Nel 1739-1741 si pubblica a Venezia in cinque volumi la prima edizione degli *omnia* danteschi (*Delle opere di Dante Alighieri*) seguita nel 1757-1758 da nuova analoga edizione che include le *Memorie per servire alla vita di Dante ed alla storia della sua famiglia* di Giuseppe Pelli, fra i primi a sottoporre a vaglio critico i documenti utilizzati.

Da questa ritrovate e sempre più diffuse attenzioni alla figura e all'opera di Dante si affacciano nuove prospettive critiche e interpretative che nell'arco di un secolo modificheranno radicalmente l'ermeneutica dantesca e avranno durevoli ripercussioni anche sulla ricezione musicale. È Giambattista Vico a improntare i futuri indirizzi interpretativi delle opere di Dante, in una serie di scritti prodotti fra 1725 e 1740¹¹. Con Vico la critica dantesca incomincia a fare i conti con la storia (o, quanto meno, con una prospettiva storica), intesa come contesto concreto al quale riferire ogni considerazione in materia, poiché «ove avvenga, che chi fa le cose, esso stesso le narri, ivi non può essere più certa l'Istoria»¹²; e ciò fa di Dante «il primo o tra primi degli storici italiani»¹³.

⁹ Cfr. in proposito Petrobelli 1990, pp. 222-229; Besutti 2018.

¹⁰ È stato di recente segnalato un testimone manoscritto, databile ai primi decenni del secolo XVIII e custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze, contenente il «Canto dantesco di Francesca da Rimini», cantata di Francesco Durante per voce e basso continuo su testo ricavato dalla *Commedia* (Casel 2018, p. 114).

¹¹ Per una sintesi del pensiero di Vico, e in particolare della sua teoria linguistica, cfr. Pennisi 1988.

¹² Vico 1836, vol. VI, p. 207.

¹³ G.B. Vico, *Giudizio sopra Dante*, ivi, vol. IV, p. 34.

Storicamente incardinata com'è, la *Divina Commedia* va interpretata mettendo da parte «ogni morale e molto più altra scienziata allegoria»¹⁴, in quanto «le allegorie di tal poema non sono più di quelle riflessioni che dee far da sé stesso un lettore d'istoria, di trarvi profitto dagli altrui esempi»¹⁵. È proprio la filigrana storica della poesia – con le sue complesse trame politiche e ideologiche – a fare di Dante

un raro esempio di un sublime poeta. Ma questa è la natura della sublime poesia, ch'ella non si fa apprendere per alcun'arte [...] Ma quello che è più proprio della sublimità di Dante, egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia¹⁶.

È Dante, come scrive Erich Auerbach nel 1929, a introdurre «la concezione estetica della sublimità dell'orrido e del grottesco, di un gotico fantastico e di sogno e per questo egli è veramente un creatore del romanticismo»; ed è Vico per primo, «in un secolo di gusto ostile a Dante», a esprimere quella «forma di ammirazione per Dante che sfociò nell'estetica romantica»¹⁷.

È l'*Inferno* la cantica della *Divina Commedia* che esercita le più forti attrattive sulla sensibilità ottocentesca. Lì in particolare, già per Vico, Dante «spiegò tutto il grande della sua fantasia, in narrando ire implacabili [...] e in membrandò quantità di spietatissimi tormenti»¹⁸. Le vicende successive della ricezione dantesca confermeranno che è l'*Inferno* a essere accreditato come luogo primario del vigore poetico di Dante:

Sui paesaggi e le pene dell'*Inferno* si basa la fama che Dante godette in epoche romantiche, e che anche oggi, non del tutto a torto, determina il giudizio della massa su di lui [...]. Le pene dell'*Inferno* sfruttano materiale mitico e credenze popolari, la fantasia vi si muove possente, ma ognuna poggia su una severa e esatta riflessione sul tipo e il grado di ogni peccato, su una esatta conoscenza dei sistemi razionali e morali¹⁹.

¹⁴ Ivi, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹⁷ Auerbach 2005, p. 101.

¹⁸ G.B. Vico, *A Gherardo Degli Angioli sopra l'indole della vera poesia* [1725], in Vico 1836, vol. VI, p. 42.

¹⁹ Auerbach 2005, pp. 101-102.

Dalle suggestioni potenti dell'*Inferno*, dove il poeta maggiormente profonde quello che secondo Vico è il suo «colerico ingegno», riparte anche la ricezione dantesca in musica; proprio di là dove essa era incominciata nel 1562, con il primo madrigale intonato sui versi d'apertura della *Divina Commedia*. Il contesto non potrebbe però essere più diverso. Il primissimo riapprodo si colloca sul terreno del melodramma, dove abbastanza assidue proseguiranno nel tempo le frequentazioni del poema, per quanto mediate attraverso fantasiosi rifacimenti contemporanei destinati alla scena teatrale. Il melodramma rimane per sua natura estraneo all'universo poetico dantesco in sé, ma le potenzialità drammatiche di talune episodi della *Commedia* – soprattutto se già passati al collaudo di riversamenti teatrali – attraggono librettisti e operisti, in cerca di soggetti nuovi che sostituiscano gli stereotipi mitico-epici del Settecento con storie di un'umanità più verosimile, ad alto tasso di passionalità, dove il sentimentale e il tragico si intreccino in modo indissolubile.

Per tali ragioni, due soggetti più di altri attirano i musicisti: la figura del conte Ugolino e la coppia Paolo e Francesca. La truce vicenda di Ugolino, con il suo invitante sfondo storico, aveva ispirato lavori tragici a partire da *Il Conte Ugolino* di Giovanni Leone Semproni (1603-1646), data in stampa soltanto nel 1724 da un discendente dell'autore. Nel 1779 è il gesuita Andrea Rubbi con il dramma *Ugolino Conte de' Gherardeschi* ad aprire la via ad altre elaborazioni tragiche poi prodotte in Italia²⁰, a conferma dell'attrazione che questi episodi esercitano non solo sugli ambienti letterari e artistici, ma anche sull'immaginario popolare. Da un tragedia tedesca sullo stesso soggetto, *Ugolino* (1768) di Heinrich Wilhelm Gerstenberg, è tratto il libretto del *Singspiel* omonimo composto nel 1796 per il teatro di corte dell'arciduca Federico Augusto di Brunswick dal viennese Carl Ditters von Dittersdorf. È la prima riapparizione, sia pure indiretta, di Dante in musica dopo due secoli. Di nuovo nel 1821 la vicenda è ridotta a libretto in cinque atti da Ferdinand Biedenfeld sotto il titolo *Ugolino oder der Hungerturm* per la musica di Ignaz Ritter von Seyfried, anch'egli viennese²¹.

²⁰ Per un elenco parziale dei drammi dedicati al personaggio dantesco nell'Ottocento cfr. Ferrazzi 1871, p. 265. La lista è da integrare con Yates 1983, p. 228 nota 34. Sulle fortune europee del personaggio dantesco fra Settecento e Ottocento, con particolare riguardo all'Inghilterra, cfr. Yates 1951.

²¹ Di una esecuzione data al teatro viennese An der Wien dà notizia nel 1828 il mensile di attualità musicali «The Harmonicon», pubblicato a Londra dal 1823 al 1833: «The dreadful story is effectively told, and the music, by the Chevalier von Seyfried, powerful and characteristic. Among the pieces most admired were a Troubadour's song, in four parts, a romance, two choruses, and the music of the tower-scene. The piece, however, does not appear to be of a character to maintain

Anche i musicisti italiani si interessano al personaggio, ma più che a rimaneggiamenti della vicenda in chiave operistica preferiscono metter mano direttamente ai versi danteschi. È in proposito da ricordare che sul finire del Cinquecento Vincenzo Galilei, nel *Lamento del Conte Ugolino* (andato perduto) aveva associato quei versi all'esplorazione di nuovi mezzi d'espressione musicale nello stile del «cantar recitativo» (prototipo della vocalità teatrale). Ora, all'aprirsi dell'Ottocento, i compositori tornano al canto XXXIII dell'*Inferno* e musicano «quei terribili versi, co' quali il disperato Ugolino piange insieme e ragiona dell'infame tradimento del Ruggieri»²², strutturandoli musicalmente come cantate da camera articolate in recitativi e declamati ariosi, con passi strumentali di raccordo²³ (i canoni espressivi e stilistici rimangono comunque quelli del melodramma).

Sono almeno nove, fra 1805 e 1850, i lavori per voce e pianoforte (o strumenti) dedicati all'episodio²⁴. Fra questi, la cantata per soprano e quartetto d'archi *Il Conte Ugolino* (ms., ca. 1804-1805) di Nicola Zingarelli, *Il Canto XXXIII dell'Inferno di Dante. Cantata a voce sola di Soprano con accompagnamento di due Violini Viola e Violoncello* (ms., ca. 1806; ed. 1832 in versione per baritono e pianoforte) di Francesco Morlacchi²⁵, allievo di Zingarelli, e *Il Canto XXXIII della Divina Commedia di Dante Posto in musica e dedicato al Celebre Luigi La Blache* di Gaetano Donizetti (1826). L'intero episodio dantesco (*Inf.* XXXIII, 1-84) è musicato da Donizetti per voce di basso e pianoforte come evidente omaggio personale al dedicatario, il basso napoletano Luigi Lablache, cantante fra i più celebrati dell'epoca e acclamato protagonista di diversi melodrammi donizettiani. È possibile che il compositore «volesse accreditarsi presso il cantante dedicandogli un 'capo d'opera': vale a dire un pezzo originale utile a dimostrare il suo talento»²⁶; tanto più che «il cantante

its place long in the public estimation» («The Harmonicon 1828. Part the First containing Essays, Criticism, Biography, Foreign Reports and Miscellaneous Correspondence», p. 277).

²² F. Costabile, *Nicolò Zingarelli*, in *Poliorama pittoresco*, 1, 1837, p. 358, cit. in Bellotto 2014, p. 314.

²³ Il piano formale di una di queste composizioni, *La morte del Conte Ugolino nel Canto XXXIII di Dante A Voce di Basso* (ca. 1822) di Luigi Confidati, è esaminato in dettaglio in Peretti 2013, pp. 287-290. La stessa struttura presentano altre composizioni affini, sempre su versi danteschi: *Episodio di Francesca da Rimini nel Canto V di Dante A Voce di Soprano*, ancora di Confidati, e *Il Primo Canto dell'Inferno di Dante Alighieri A Voce di Basso con accompagnamento di Piano-forte* (ca. 1840) di Adauro Gaggi (cfr. *ivi*, pp. 290-292; 296-298).

²⁴ Per l'elenco relativo cfr. Bellotto 2014, pp. 310-312. Per un'analisi dei lavori di Zingarelli e Donizetti cfr. Rostagno 2013, pp. 188-202.

²⁵ Su questo lavoro cfr. Roglieri 1995, pp. 179-180.

²⁶ Bellotto 2014, p. 314. Ancora di Dante, Donizetti intona tre versi dall'episodio di Paolo e

andava ricercando in quegli anni uno stile interpretativo acceso, nuovo, il più vicino possibile alla declamazione»²⁷. Quasi in una sorta di ricorso storico, lo stesso episodio della *Commedia* è riproposto, come già da Galilei oltre due secoli prima, quale vettore poetico di un esperimento musicale volto a «recuperare la “purezza” sorgiva e la potenza espressiva della grande poesia, opponendosi a pratiche librettistiche spurie e sicuramente seriali»²⁸.

Se la figura di Ugolino riavvia la ricezione di Dante in musica, assai più vaste e durevoli fortune avrà in tale prospettiva la vicenda di Paolo e Francesca. Anche in questo caso un precedente letterario – la tragedia di Silvio Pellico *Francesca di Rimini* (1815; prima ed. Milano, 1818) – potrebbe aver richiamato le attenzioni di musicisti e librettisti su un soggetto che tanto bene mostra di reggere la scena, con un vasto successo internazionale sia per numero di rappresentazioni che per edizioni e traduzioni soprattutto in francese e inglese (a partire da quella, parziale, di George Byron realizzata ancora sul manoscritto di Pellico e pubblicata nel 1821)²⁹.

La prima volta in musica è una fugace citazione di versi danteschi in *Otello* (1816) di Gioachino Rossini. Nel terzo atto la voce fuori scena di un gondoliere intona una breve melodia sui versi «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (*Inf.* V, 121-123). Il modello musicale per Rossini è quello dei *canti alla barcariola* che secondo tradizione i gondolieri veneziani intonavano su versi di Ariosto e Tasso tradotti in veneziano³⁰. A chi gli fa notare l'estraneità di Dante a questa tradizione, il musicista replica di averne voluto egli stesso l'inserimento nel libretto («in quella scena avevo bisogno di versi danteschi») ³¹.

Si direbbe che Rossini si accontenti di sfiorare appena con la musica il poema dantesco. Donizetti invece, al quale era «venuta la melanconia» di musicare l'intero episodio del conte Ugolino, avrebbe – a dire di Rossini – peccato di «troppo orgoglio»: «in una impresa simile credo che non riuscirebbe il Padre Eterno, ammesso ch'egli fosse maestro di musica»³², commenta secco quando apprende del cimento dantesco di Donizetti.

Francesca (*Inf.* V, 103-105), «Amor, ch'a nullo amato» per voce e pianoforte. Si tratta di una pagina autografa contenente sette misure di musica, datata 1843 e conservata all'Archivio del Museo donizettiano di Bergamo (segnatura: LO11063920).

²⁷ Bellotto 2014, p. 315.

²⁸ Ivi, p. 310.

²⁹ Sulle fortune nell'Ottocento della tragedia di Pellico cfr. Cooper 2007, pp. 26-28.

³⁰ Cfr. in proposito Perocco 2015.

³¹ Per la citazione completa cfr. Roglieri 1995, p. 181. Cfr. anche Petrobelli 1990, pp. 229-232.

³² Cit. in Bonaventura 1904, pp. 258-259.

Una ventina d'anni dopo, nel 1848, Rossini pare aver cambiato idea (o aver dimenticato l'episodio) quando mette mano al canto V dell'*Inferno* musicando per voce e pianoforte il racconto di Francesca (vv. 127-138: «Noi leggevamo un giorno [...] quel giorno più non vi leggemmo avante»). La composizione è pervenuta in manoscritto recante l'intestazione *Recitativo ritmato* («Farò come colui che piange e dice») e con la seguente annotazione dopo la musica: «A Milord Vernon / il suo candido estimatore / Gioachino Rossini»³³. Il carattere salottiero della musica, una piccola e comunque elegante romanza a tempo di valzer, pare prendere le distanze dalla poetica sensualità dei versi. Considerato lo scetticismo ostentato da Rossini nei confronti della nuova sensibilità drammatica ottocentesca, ha ragione Antonio Rostagno nel considerare questo lavoro «una provocazione, forse uno scherzo, una parodia ironica della passione romantica per le figure dantesche del “malinconico” Donizetti; quasi un *nonsense*»³⁴. Forse, dai tempi di *Otello*, Dante per Rossini non era più lo stesso, visto come nel frattempo la musica si era impadronita del poeta e come erano mutate in generale le modalità della ricezione dantesca, ora indirizzata alla «appropriazione ideologica delle vicende della sua biografia e dei contenuti della sua opera»³⁵.

Era venuto da Giacomo Leopardi, con la canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818), il primo appello a ritrovare l'orgoglio identitario della tradizione culturale italiana nei grandi padri della letteratura; quelli che potevano fornire gli esempi «più atti a far risorgere lo spirito pubblico in Italia»³⁶:

O Italia, a cor ti stia / far ai passati onor; che d'altrettali / oggi vedove son le
tue contrade, / né v'è chi d'onorar ti si convegna. / Volgi indietro, e guarda, o
patria mia, / quella schiera infinita d'immortali / [...]: volgiti e ti vergogna, e
ti riscuoti, / e ti punga una volta / pensier degli avi nostri e de' nepoti.

³³ *La Francesca da Rimini posta in Musica da Gioachino Rossini e dallo stesso dedicata a Lord Vernon*. Il ms. dell'opera è riprodotto in facsimile dal dedicatario, il dantista inglese William Warren Vernon, accademico corrispondente della Crusca, a p. 83 del terzo volume del suo *L'Inferno di Dante disposto in ordine grammaticale e corredato da brevi dichiarazioni* (Londra, vol. I 1858, vol. II 1862, vol. III 1865). Sempre in copia manoscritta è conservata anche una versione orchestrale del lavoro, realizzata dal molisano Marcello Pepe nel 1875: *Il racconto di Francesca da Rimini di Dante Alighieri posto in musica per pianoforte da Gioachino Rossini e dallo stesso dedicata a G.G. Warren Lord Vernon e strumentato per Orchestra* (Campobasso, Biblioteca Provinciale “P. Albino”, MS.378-00).

³⁴ Rostagno 2013, p. 202.

³⁵ Ruggerini 2012, p. 958.

³⁶ Foscolo 1835, p. 164.

Poco dopo sono i saggi critici di Ugo Foscolo, dall'esilio inglese³⁷, a presentare un Dante di dimensione europea, «storico de' costumi dell'età sua e profeta della patria»; più che mai attuale modello morale di «valoroso guerriero, ardente cittadino ed esule venerando»:

La commedia di Dante è immedesimata nella patria, nella religione, nella filosofia, nelle passioni, nell'indole dell'autore; e nel passato, e nel presente e nell'avvenire de' tempi in che visse; ed in questa civiltà dell'Europa che originava con esso, se non da esso³⁸.

A rendere Dante di piena attualità, soprattutto nel periodo moti insurrezionali europei del 1830-1831, è anche la sua figura di esule, dalla forte presa sugli animi dei patrioti italiani come lui fuoriusciti. Un contributo rilevante e originale alla diffusione europea del culto dantesco nella prima metà dell'Ottocento viene poi dall'attore Gustavo Modena, acclamato sulle scene nel ruolo di Paolo in *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico. Politicamente impegnato nei moti patriottici del 1831, membro della Giovine Italia mazziniana (al cui periodico collaborerà con alcuni scritti), Modena finisce anch'egli esule in Svizzera, a Parigi, a Bruxelles e infine per qualche tempo a Londra. Qui, per raccogliere fondi in vista del rimpatrio, egli organizza il 17 maggio 1839 un singolare spettacolo nel quale declama episodi dell'*Inferno* dantesco, alternandosi a una compagnia celebri cantanti italiani (i soprani Giuditta Pasta e Fanny Persiani, il tenore Giovanni Rubini, il baritono Antonio Tamburini e il basso Luigi Lablache) che propongono arie e scene operistiche³⁹.

Prende così il via il fenomeno delle *Dantate*, che Modena continuerà a proporre in Italia e all'estero fino agli anni Cinquanta sempre con grande suc-

³⁷ *A parallel between Dante and Petrarch* (in *Essays on Petrarch*, 1823) e *Discourse on the Text of the Divine Comedy* (1825) per una progettata edizione critica della *Commedia* che uscirà soltanto nel 1842-1843 a cura di Giuseppe Mazzini, il quale completa l'apparato di varianti per *Purgatorio* e *Paradiso* lasciati incompiuti da Foscolo. In precedenza Foscolo aveva pubblicato due articoli sulla «Edinburgh Review» (vol. XXIX, febbraio 1818 e vol. XXX, settembre 1818) dedicati a recensioni di studi danteschi e di una traduzione inglese della *Divina Commedia*.

³⁸ Foscolo 1842, p. 13.

³⁹ Il settimanale «The Musical World» così annuncia l'evento sul numero del 16 maggio (p. 46): «AN INTERESTING NOVELTY will soon be offered to the play-going people in the concert room of the Opera. The celebrated Italian tragedian, who is well remembered by all English visitors to Italy, Signor Gustavo Modena, the friend of Silvio Pellico, the original Paolo of his immortal tragedy *Francisca di Rimini*, will give before his return to Italy a miscellaneous entertainment, in which the most striking passages of Dante's "Inferno" recited in character, will be added to the attraction of a concert of the first talent of the Opera».

cesso popolare⁴⁰. L'attore sa rendere molto suggestive le sue esibizioni presentandosi con lunga veste rossa e alloro in testa, come nell'iconografia dantesca più familiare all'immaginario collettivo; un foglio arrotolato in una mano e una penna nell'altra, in atto di scrivere. Toni di voce, pause e gesti sono accuratamente studiati per ottenere la massima efficacia drammatica. Le *Dantate* veicolano un preciso messaggio politico-ideologico, reso esplicito dalla scelta degli episodi della *Commedia* che Modena più spesso declama: quelli dei simoniaci (*Inf.* XIX), dei barattieri (*Inf.* XXI), dei traditori della patria (*Inf.* XXII), l'invettiva di San Pietro contro la corruzione della Chiesa (*Par.* XXVII), ai quali accosta gli immancabili episodi di Paolo e Francesca e del conte Ugolino. «I nostri odierni dolori» – scrive Modena nel 1859 – «spiegano assai meglio la Divina Commedia, che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sé, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ei rimarrà in eterno un indovinello»⁴¹.

Il mito del poeta e quello dell'esule si saldano al mito attuale della nazione. Parte da qui il processo di appropriazione culturale dell'opera dantesca che alla «parola morta delle glosse» sostituisce il «saggio interpretativo attualizzante [...] dove l'apparato di note e chiose tende a regredire a favore di ampi saggi storico-critici»⁴². In tale processo si inserisce l'editoria, con un vistoso incremento delle pubblicazioni dantesche. Alle centottanta edizioni della *Divina Commedia* prodotte in Europa nella prima metà dell'Ottocento si arriverà entro fine secolo a un numero più che doppio. Innumerevoli nello stesso periodo i contributi critici, dei quali si incominciano a fornire i primi corposi apparati bibliografici a partire dalla benemerita *Bibliografia dantesca* di Paul Colomb de Batines, il cui primo volume esce nel 1845, seguita dal citato *Manuale dantesco* di Giuseppe Jacopo Ferrazzi in cinque volumi (1865-1877)⁴³.

La crescente attualità del tema fa rientrare a pieno titolo la *Divina Commedia* in quel vasto giacimento di soggetti medievali cui il melodramma ottocen-

⁴⁰ Sulle *Dantate* e la figura di Gustavo Modena cfr. Meldolesi 1971, Caesar-Havely 2012, pp. 111-140; Petrini 2012; Pieri 2014, pp. 70-79. La moda delle *Dantate* si diffonde rapidamente e anche altri attori, fra i quali Adelaide Ristori, portano in scena fino a fine Ottocento declamazioni di canti della *Commedia* (cfr. Cooper 2007, p. 25).

⁴¹ Cit. in Meldolesi 1971, p. 96. Già in una lettera dell'agosto 1833 l'attore aveva paragonato i patrioti italiani esiliati alle anime dannate del canto VI dell'*Inferno* (cit. in Caesar 1989, p. 115). Sulla tematica risorgimentale dell'esilio cfr. Tatti 2013.

⁴² Rostagno 2013, p. 178. Alla diffusione del culto di Dante concorre anche lo studio della sua opera inserito nei programmi scolastici dei licei dal 1860. Il provvedimento, riferito inizialmente al Regno di Sardegna, sarà esteso a tutte le scuole italiane dopo l'unificazione nazionale (Ruggerini 2012, p. 962).

⁴³ Colomb de Batines 1845. Sull'editoria dantesca nell'Ottocento cfr. Ruggerini 2012.

tesco attinge a piene mani. A questo immaginario medioevo romantico, con i suoi drammi passionali di amore e morte in cornice storica, appartengono anche i personaggi di Paolo e Francesca (già, come s'è visto, nelle attenzioni di Rossini). I librettisti adattano la vicenda alla scena operistica, spesso servendosi di sue moderne versioni teatrali, come quella che Felice Romani trae dalla citata tragedia omonima di Silvio Pellico e che viene messa in musica almeno undici volte fra 1823 e 1857. Allo stesso modo, uno fra gli ultimi dei circa quaranta melodrammi⁴⁴ su questo soggetto, *Francesca da Rimini* (1914) di Riccardo Zandonai, è composto su libretto dell'editore Tito Ricordi tratto dalla tragedia scritta da Gabriele D'Annunzio per Eleonora Duse nel 1901 (e già utilizzata nel 1907 per il libretto omonimo musicato da Luigi Mancinelli).

Anche per *Pia de' Tolomei* (1837) di Gaetano Donizetti il libretto di Salvatore Camarrano proviene dal poema *La Pia* (1822) del pistoiese Bartolomeo Sestini ispirato ai «quattro versi misteriosi della Divina Commedia» (*Purg.* V, 133-136) come l'autore li definisce nella prefazione⁴⁵. Gli elenchi registrano ancora due *Pia de' Tolomei* (Luigi Orsini, Nicola Zamboni-Petrini) e tre *Piccarda Donati* (da *Par.* III, 1-123: Pietro Platania, Antonio Marchisio, Vincenzo Moscuza) prodotte fra 1835 e 1863, oltre ad alcuni titoli nei quali lo stesso Dante appare come protagonista accanto a Beatrice, e con lei al centro di fantasiose trame concepite a uso strettamente melodrammatico⁴⁶.

Anche in Francia il Dante ottocentesco è più che altro quello del pen-

⁴⁴ Roglieri 1995, pp. 181-182. L'elenco comprende melodrammi composti fra 1823 e 1932. Da segnalare fra questi una *Francesca da Rimini* (1906) di Sergej Rachmaninov su libretto di Modest Cajkovskij, fratello del musicista. Il soggetto compare nella produzione operistica anche con altri titoli: *Les Malatesta* (Pons Moreno, 1879), *La tragedia del beso* (Conrado Del Campo, 1915), *Les amants de Rimini* (Max d'Ollone, 1916), *Francesca, o El inferno de los enamorados* (Alfredo Aracil, 1989). Per un elenco, aggiornato al 2007, dei lavori musicali su questo soggetto dantesco cfr. Casel, 2018, pp. 117-118.

⁴⁵ *La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, a cura di S. Pagani, Firenze 2015, p. 36. Accenti d'orgoglio nazionalistico si possono cogliere nella nota introduttiva dell'autore (scomparso trentenne nel 1822), dove egli motiva la scelta del soggetto dantesco e commenta polemicamente l'esterofila moda letteraria del suo tempo: «Di quanto interesse e di qual bellezza sieno però i fatti italiani avvenuti nei feroci, melanconici tempi delle fazioni, lo denotano alcuni di essi per incidenza cantati dal Dante, e i poemi romantici dei forestieri, che ora tradotti e letti con avidità in Italia, ci mostrano sovente tolti dal silenzio degnissimi argomenti della nostra istoria sui quali tacciono, e non a buon diritto, gli ausonici vati. Per questo io reputo che una leggenda romantica di argomento del tutto italiano, sia capace di ricevere i colori poetici usati in tali materie dai riferiti nostri romanzieri, e meno disgradevole in questo secolo, che altre materie di poesia delle quali sovrabbondiamo» (*ibidem*).

⁴⁶ Paolo Carrer, *Dante e Bice, melodramma storico fantastico in tre atti* (Milano, 1852); Alessandro Sala, *Bice Alighieri, tragedia lirica* (Verona, 1865); F. Cerezano, *I giuochi puerili di Dante e Bice* (Novi Ligure, 1870); Stephen Rowland Philpot, *Dante and Beatrice* (London, 1889).

siero politico e dell'impegno civile, quale lo presenta il poema *La vision de Dante* (1853) di Victor Hugo, anch'egli allora alle prese con l'esperienza di esule; e come tale anche la musica lo recepisce, in alcuni lavori drammatici tutti compresi fra fine Ottocento e inizio Novecento. Trama da iconografia librettistica è quella dell'opera in quattro atti *Dante et Béatrice* (1890) del francese Benjamin Godard su testo di Édouard Blau, dedicata al compositore Ambroise Thomas autore anch'egli di una *Françoise de Rimini* (1882) dove pure Dante compare fra i personaggi. In Godard la disposizione dei ruoli vocali risponde alla più convenzionale delle distribuzioni fra protagonisti e antagonisti: Dante (tenore) e Simone Bardi (baritono), rivali nell'amore per Beatrice (soprano), la cui confidente Gemma (mezzosoprano) ama a sua volta Dante. La vicenda è ambientata nella cornice storica della contesa fra guelfi e ghibellini. Bardi scopre che Beatrice, a lui promessa in matrimonio, ama in realtà Dante; e medita vendetta. Gemma confessa allo stesso Bardi il suo amore senza speranza per Dante, mentre Beatrice, che ascolta non vista il colloquio, decide di rinunciare ai suoi sentimenti per il poeta. Dante nel frattempo viene acclamato priore di Firenze ma, dopo il rovesciamento politico conseguente all'entrata in città della truppe guidate da Carlo di Valois, egli è condannato all'esilio. Bardi compie la sua vendetta costringendo Beatrice a chiudersi in convento per salvare Dante dal pugnale di un sicario.

Nell'atto III Dante sale la collina di Posillipo per raggiungere la tomba di Virgilio, al quale vuole chiedere ispirazione per il poema che intende scrivere per riscattare se stesso e recuperare l'amore di Beatrice. Si colloca qui l'ampio inserto intitolato *Le rêve de Dante* e diviso in due parti: *L'Enfer* e *Le Ciel*. Dante, assorto nei suoi pensieri, si addormenta e sogna che Virgilio sorga dalla tomba per condurlo in un viaggio ultraterreno attraverso l'Inferno (dove, in mezzo a un *Tourbillon infernal* con cori di dannati, appaiono Ugolino e Paolo e Francesca), e il Paradiso con la visione celestiale di Beatrice circondata da angeli, che gli promette di ricongiungersi eternamente a lui una volta ch'egli avrà compiuto il suo poema («Et nous serons unis au séjour / radieux d'alégresse infinie / et d'éternel amour»). Nell'atto IV Dante si risveglia e viene raggiunto da Gemma e Simone Bardi. Quest'ultimo, pentito delle sue azioni, chiede perdono a Dante e lo accompagna al convento napoletano dov'è rinchiusa Beatrice. I due si ricongiungono in un estatico duetto d'amore, ma la donna già gravemente malata spira fra le braccia di Dante ripetendogli le stesse parole da lui udite durante la visione celeste («Et... nous... serons... unis... aux radieux séjour, / dans l'extase suprême... et l'éternel... amour»). Dante disperato invoca anch'egli la morte, ma Gemma lo conforta esortandolo a trovare consolazione nella musa poetica («Hélas! ta blessure est cruelle / mai

la Muse est fidèle / et saura t'apaiser»). Dante decide allora di continuare a vivere per immortalare Beatrice nei suoi versi («Oui, je dois vivre encore, / je dois chanter pour elle! / Dieu l'a fait mortelle, / moi, je veux l'immortalizer!»).

Il libretto risponde a tutti i canoni drammaturgici dell'opera romantica nell'ambientazione storica con molte licenze, nella componente passionale, nella trama e nei suoi snodi, con immancabile epilogo patetico. Dante vi appare come uno dei tanti eroi da melodramma che popolano le scene ottocentesche. I maggiori motivi di interesse sono concentrati nel terzo atto dell'opera, con le atmosfere suggestive della tumultuosa scena infernale e dell'etereo quadro paradisiaco (contrapposizione a effetto che richiama quella di *Orfeo ed Euridice* di Gluck). Il sonno di Dante – espediente per cucire alla trama una sintesi della *Divina Commedia* – trova riscontro in diversi episodi analoghi del poema, in particolare *Purg.* XVIII, 141-142, 145 («novo pensiero dentro a me si mise / del qual più altri nacquero e diversi / [...] e 'l pensiero in sogno trasmutai»), mentre l'apparizione di Beatrice e le sue parole rinviano al finale della *Vita nuova* (XLII) in cui Dante parla della sua «mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente parlare di lei». Riferimenti letterari a parte, *Dante et Béatrice* di Godard è espressione emblematica della ricezione ottocentesca di Dante quale mito popolare, proiettato in un immaginario romanzesco che molti drammi teatrali e qualche opera lirica concorrono a divulgare⁴⁷.

Al margine di questo filone, ancora in ambiente francese a cavallo di secolo, si colloca *La vision de Dante* di Eugène ed Édouard Adenis, musicata nel 1899 da Max D'Ollone come *Poème lyrique pour soli, choeurs et orchestre* e nel 1901 da Raoul Brunel come *Poème symphonique en trois chants, un prologue et un*

⁴⁷ Per un elenco dei drammi teatrali a soggetto dantesco cfr. Ferrigni 1921, pp. 20-22. All'elenco operistico si può ancora aggiungere il *Dante* (1914) di Jean Nougues, derivato dal dramma omonimo in un prologo e quattro atti di Victorien Sardou ed Édouard Moreau (1903), altra trama romanzesca nella quale Dante, dopo la morte di Beatrice, ha una relazione amorosa con Pia dei Tolomei (dalla quale, pur sposata a un altro, ha una figlia, Gemma), si scontra con l'arcivescovo Ruggieri al quale rinfaccia l'atroce fine inflitta al conte Ugolino; si intrattiene con Giotto, viaggia con Virgilio fra Inferno e Purgatorio e infine incontra ad Avignone papa Clemente V per salvare la figlia Gemma condannata al rogo dall'Inquisizione. Una anonima nota introduttiva alla prima rappresentazione londinese del dramma (*Dante by V. Sardou & E. Moreau presented at Drury Lane Theatre by Henry Irving. Some explanatory Notes by an Italian Student*, Londra 1903) specifica come gli autori abbiano qui inteso rappresentare «the higher moral spirit of modern times, which eventually triumphed over the bigotry and ruthlessness of the Middle Ages» (p. 4); «his spiritual teaching is the precious heritage of every age and of every people, and reaches the most sublime heights of imagination» (p. 7).

épilogue, anche questo per soli, coro e orchestra. Si tratta d'una sorta di opera da concerto dove si ripropone un'ennesima versione avventurosa del viaggio che Dante – addormentatosi «sous les obscurs rameaux d'une forêt profonde / qui s'étend aux confins du monde» – compie in sogno con Virgilio e Beatrice fra dannati (non mancano Paolo e Francesca), peccatori, schiere angeliche e santi.

Velleità di grandezza, a contatto con temi danteschi, mostra dalla seconda metà dell'Ottocento il genere della cantata. È lontano il tipo di cantata prodotto nei primi decenni del secolo quando per i musicisti la poesia di Dante è una novità assoluta, dalle potenzialità drammatiche tutte da scoprire in confronti diretti come nelle cantate di Zingarelli, Morlacchi o Donizetti, contenute in dimensioni cameristiche e concentrate su singoli episodi della *Divina Commedia*. Ora è al Dante "pubblico" che la musica guarda, quello della retorica celebrativa; non al poeta e alla suggestione dei suoi versi, mai affrontati direttamente in questa produzione. Tale tipo di cantata appare un ideale surrogato dell'opera, della quale può mantenere l'impianto epico e l'ampiezza dei dispositivi musicali, senza però l'ingombro di apparati scenici e senza troppi vincoli di coerenza nel montaggio narrativo; dunque più facile da confezionare su misura per eventi commemorativi o iniziative varie in onore del «poeta della nazione».

Vasto e composito affresco musicale, da inquadrare nel fervido clima di celebrazioni dantesche che va diffondendosi dagli anni Sessanta, sono le *Dodici scene drammatiche tratte dalla Divina Commedia* (pervenute in una edizione del 1860 per soli, coro e pianoforte) del siciliano Paolo Fodale, che «al Dante della musica, a Gioachino Rossini, dedica riverente queste pagine»⁴⁸. Il piano del vasto lavoro è articolato in tre sezioni, corrispondenti alle cantiche del poema, ciascuna delle quali contiene quattro scene: per l'*Inferno* la riviera d'Acheronte con Caronte e anime dei dannati, la quinta bolgia con cori di demoni, gli immancabili Ugolino e la coppia Paolo e Francesca; per il *Purgatorio* Casella e Catone, lo scomunicato Manfredi, Pia de' Tolomei con Jacopo del Cassero e Bonoconte da Montefeltro, Matelda; per il *Paradiso* Piccarda Donati, Salomone, Beatrice e il trionfo di Maria, preghiera di san Bernardo e invocazione degli spiriti alla Vergine. Il progetto di Fodale è ambizioso, ma non fino al punto di misurarsi direttamente con la poesia della *Commedia*.

⁴⁸ Rossini ringrazia della dedica con un cortese biglietto: «Al sig: Paolo Fodale distinto compositore di musica in Firenze. Pregiatissimo Collega, mi compiaccio dichiararle che sarà grata al mio cuore e lusinghiera al mio amor proprio la dedica delle dodici scene drammatiche da lei musicate, tratte dalla Divina Commedia di colui a cui fu maestro Virgilio che spande di parlar si largo fiume!. Le piaccia credermi ognora suo Candido Estimatore Gioachino Rossini 10 agosto 1857». L'autografo è riprodotto in: <http://manuscripts.co.uk/stock/23448.HTM> (12 giugno 2020).

«Insomma il Fodale» – nota Arnaldo Bonaventura – «è partito da un concetto diverso da quello degli altri che musicarono parole di Dante, e ha cercato di non urtar lo scoglio»⁴⁹, mantenendosi a distanza di sicurezza con una sorta di *vulgata* poetica, adattata ai convenzionali modelli metrici da libretto d'opera. Così, i versi 103-105 di *Inf.* V

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte
che, come vedi, ancor non m'abbandona

si trasformano in quartina di ottonari e settenari:

Amor, ch'a niun degli uomini
amato amar perdona,
di lui sì forte presemi
che ancor non m'abbandona.

Allo stesso modo, nell'episodio di Manfredi di Svevia (*Purg.* III, 127-129), la terzina dantesca

l'ossa del corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso Benevento
sotto la guardia de la grave mora

diviene:

le spoglie mie sarieno
in co' del ponte ancora
a Benevento prossime
sotto la grave mora.

Le iniziative intorno a Dante – e con esse le musiche ispirate alla circostanza – si intensificano in prossimità della scadenza centenaria del 1865; occasione unica per festeggiare l'appena conseguita unità nazionale attraverso la figura del poeta acclamato a patrono della nuova Italia. Epicentro dei festeggiamenti per la ricorrenza è Firenze, che con Dante celebra al contempo

⁴⁹ Bonaventura 1904, p. 280.

se stessa come neo capitale d'Italia. Anche la musica fa la sua parte nell'omaggio corale della nazione al cantore per eccellenza dell'italianità. Nel corso delle celebrazioni, accanto a diverse altre musiche, viene presentata *Lo spirito di Dante. Cantata del cav. maestro Teodulo Mabellini. Parole di Guido Corsini, appositamente scritta ed eseguita nella solennità del centenario di Dante Alighieri la sera del 15 Maggio 1865 in Firenze*⁵⁰. Persino più ambiziosa di quella di Fodale per spiegamento di mezzi vocali e orchestrali, la cantata di Mabellini ne condivide il dislivello fra le pur sincere intenzioni compositive e gli esiti artistici, che non vanno oltre un onesto artigianato musicale.

Anche in seguito Firenze approfitta di ogni occasione per ribadire il proprio ruolo di città dantesca per antonomasia. Nel 1890 si coglie al volo l'opportunità offerta dall'iniziativa lanciata l'anno prima dalla poetessa lodigiana Carlotta Ferrari dalle pagine della rivista «Lettere e arti» per rendere omaggio alla creatività e all'intraprendenza della donna italiana nella storia. Il letterato Angelo De Gubernatis fa propria la proposta e la incorpora nelle celebrazioni, in programma a Firenze nel maggio 1890, per il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari. Il festival prende il titolo di *Sesto centenario della morte di Beatrice. Esposizione Beatrice. Mostra nazionale delle arti e delle industrie femminili*. Fra mostre, conferenze su temi danteschi e sul ruolo della donna nella società, rappresentazioni di episodi dalla *Vita nuova*, non può mancare la musica. De Gubernatis interpella per questo, con una pomposa lettera⁵¹, la compositrice francese Augusta Holmès, fresca del grande successo conseguito con la sua imponente *Ode triomphale* scritta per celebrare il centenario della rivoluzione francese in occasione della *Exposition universelle* parigina del 1889. Holmès accetta e invia il proprio, altrettanto grandioso, *Hymne à la Paix* per soli (personaggi: Beatrice, l'Italia e la Francia), coro e orchestra. Suo anche il testo della cantata, che nella versione poetica italiana di De Gubernatis viene presentata a Firenze come *Inno alla pace in onore della Beatrice di Dante*.

Distante dai clamori celebrativi si mantiene il corso delle romanze da salotto per canto e pianoforte su versi danteschi, o riferibili a Dante, che si riversano dalla metà del secolo sul mercato editoriale italiano⁵². Pur nella

⁵⁰ Sugli apparati musicali delle celebrazioni fiorentine del 1865 e in particolare sulla cantata di Mabellini cfr. Bissoli 2015, pp. 148-158.

⁵¹ «Au nom de l'Italie j'invoque votre beau génie. Chantez-nous, au mois de mai, le grande hymne de la paix à Florence, la ville qui donna le jour à Béatrix, la femme immortelle [...] Béatrix de l'harmonie chantez votre grand sœur d'Italie» (cit. in K. Henson, *In the House of Disillusion: Augusta Holmès and "La Montagne Noire"*, «Cambridge Opera Journal», vol. 9, No. 3, Nov. 1997, p. 237).

⁵² Oltre che alla *Divina Commedia*, l'attenzione dei musicisti va in misura significativa anche al sonetto «Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Vita nuova*, XXVI 5-7). Per un elenco di romanze su

sua qualità mediamente modesta, a parte qualche pagina di pregio, questo repertorio concorre a dimostrare la volontà di partecipazione dei musicisti al formarsi di una cultura nazionale. Nella prospettiva della divulgazione dantesca in musica rientrano anche operazioni singolari come quella del letterato e musicista Arrigo Boito che nel 1882 adatta i versi di *Purg.* VIII, 1-6 («Era già l'ora che volge il disio») all'*Abendlied* pianistico di Robert Schumann (n. 12 da *Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* op. 85)⁵³; o quella, quanto meno discutibile, di Leopoldo Mastigli, musicologo e autore di manuali musicali, che in *Alla Vergine* (1890) sovrappone una propria melodia sui versi danteschi di *Par.* XXXIII, 1-21 al primo tempo della Sonata op. 27 n. 2 (*Chiaro di luna*) di Beethoven, declassato per l'occasione ad accompagnamento al canto (e trasposto alla tonalità di si minore). Un *Violoncello o Violino ad libitum* si aggiungono a voce e pianoforte, secondo una formula esecutiva di lunga tradizione nella musica a uso dilettantesco e domestico.

Anche su questo terreno non manca qualche esempio di parafrasi poetica, come quella in cui s'avventura Antonio Ghislanzoni (noto più che altro come librettista dell'*Aida* verdiana) con l'episodio di Paolo e Francesca, rivisitato in versione romanza da salotto⁵⁴ per la musica di Amilcare Ponchielli e di Giacomo Puccini. La versione pucciniana – primo lavoro pubblicato dell'allora venticinquenne compositore – appare sotto il titolo *Storiella d'amore* sul n. 40 (4 ottobre 1883) del settimanale, poi mensile, «La musica popolare». Il prodotto è in linea con le finalità divulgative, rivolte principalmente a un pubblico amatoriale, del periodico edito da Sonzogno al quale, forse, pareva più coerente con l'indirizzo editoriale proporre una versione per così dire “facilitata” della storia; più a misura di romanza, piuttosto che l'altrimenti impegnativo (anche per la musica) episodio della *Commedia*. Non sarebbe stato comunque difficile per lettori mediamente acculturati riconoscere la popolarissima coppia dantesca dietro la *Storiella* che Ghislanzoni colora del tenue erotismo salottiero spesso e volentieri accolto nel genere della romanza. La musica di

testi danteschi pubblicate nella seconda metà del secolo da Ricordi, principe dell'editoria musicale italiana, cfr. Sirch 2000, p. 143.

⁵³ Cfr. in proposito Rostagno 2013, pp. 224-226. In seguito lo stesso Boito metterà in musica versi danteschi (*Rime*, LVI, 1-3) in *Per una ghirlandetta. Ballatella su tre versi di Dante* (1894), per soprano, mezzosoprano e pianoforte.

⁵⁴ «Noi leggevamo insieme un giorno per diletto / una gentile istoria piena di mesti amor / e senz'alcun sospetto ella sedeami a lato / sul libro avventurato intenta il guardo e il cor. / L'onda de' suoi capelli il volto a me lambia, / eco alla voce mia, / eco faceano i suoi sospir. / Gli occhi dal libro alzando / nel suo celeste viso, / io vidi in un sorriso / riflesso il mio desir. / La bella mano al core strinsi di gioia ansante... / Né più leggevamo avante... / e cadde il libro al suol. / Noi leggevamo insieme, Ah! Ah! / Un lungo, ardente bacio congiunse i labbri aneli, / e ad ignorati cieli / l'alme spiegò il vol».

Puccini asseconda il testo con una linea fresca e scorrevole che alterna in forma strofica due motivi e sottolinea i passi salienti del racconto con strategici culmini dell'arco melodico e allusivi momenti di sospensione (nel 1889 Puccini utilizzerà undici misure della romanza nel terzo atto di *Elgar*).

Dove invece non v'è pericolo di incagliarsi fra gli scogli della poesia dantesca, o fra quelli non meno insidiosi di suoi rifacimenti, parafrasi e rivisitazioni, è sul terreno – puramente strumentale – della musica *a programma*, segnatamente sinfonica, con qualche marginale pagina pianistica come *Dante. pensiero per pianoforte* di Enrico Vianesi, *La Divina Commedia. Illustrazioni drammatico musicali per pianoforte a 4 mani* (1865) di Cesare San Fiorenzo (anche in questo caso tre parti, ciascuna articolata in quattro episodi) o le *Scene dantesche. Poesie per pianoforte* (1879) di Vincenzo Piatti. Alla ricezione musicale di Dante si apre qui uno spazio del tutto nuovo e dalle potenzialità illimitate, entro il quale, con il linguaggio simbolico dei suoni, l'universo dantesco può essere esplorato, evocato, rappresentato, senza limiti di prospettiva, in un confronto di mezzi d'espressione che pone poesia e musica su un piano di assoluta parità, svincolata com'è quest'ultima dal rapporto diretto con un testo. Tutt'al più l'ascolto sarà guidato da qualche citazione di versi, didascalia o titolo che il compositore appone alla partitura quale *programma* extramusicale cui la composizione s'ispira. Tanto basta al pubblico dei concerti, passata la metà dell'Ottocento, per seguire la musica in rapporto alla trama sottostante. La letteratura critica e la divulgazione editoriale fanno di Dante e della sua opera un bene culturale largamente condiviso – sulla base di una lingua anch'essa sentita sempre più come patrimonio dell'intera collettività nazionale – e accessibile a livello di una competenza media ormai abbastanza omogeneamente diffusa anche fra la componente borghese della società, allo stesso modo frequentatrice assidua delle sale da concerto.

Il modello di riferimento è il «poema sinfonico» creato da Franz Liszt (la sua prima composizione del genere è del 1847) e in particolare la *Dante-Symphonie* del 1855-1856⁵⁵. Di lì parte il filone sinfonico a tema dantesco, coltivato da diversi autori, italiani e stranieri. A inaugurarlo in Italia è Giovanni Pacini nel 1863 con la *Sinfonia Dante*, scritta in vista delle celebrazioni fiorentine per il centenario dantesco in programma nel 1865⁵⁶. I quattro canonici

⁵⁵ Più che di un poema sinfonico propriamente detto, si tratta in questo caso di una «sinfonia a programma» articolata in movimenti distinti. Sulla *Dante-Symphonie* cfr. Och 2017 e Storino 2018.

⁵⁶ La *Sinfonia Dante* aprirà il grande concerto tenutosi la sera del 14 maggio 1865, seguita da due pagine di Donizetti (*Il conte Ugolino* e *Ave Maria*), dal citato *Lo spirito di Dante* di Mabellini e dal ciclo sinfonico corale *Il vessillo d'Italia: tre canti patriottici e popolari* di Gaetano Magazzari.

movimenti della sinfonia divengono qui altrettante parti del *programma*, che Pacini limita a citazioni di versi danteschi inserite nella partitura e a didascalie apposte fra parentesi alle intestazioni delle quattro parti: I. L'INFERNO: *Largo infernale (Tormenti senza speranze)* – II. IL PURGATORIO: *Allegretto moderato (La speranza in mezzo alle sofferenze)* – III. IL PARADISO: *Larghetto angelico (La beatitudine, l'eterna felicità)* – IV. IL TRIONFO DI DANTE: *Allegro marziale (Dante ritorna sulla terra e tutti i popoli acclamano il gran poeta)*.

Poema sinfonico vero e proprio (e come tale indicato anche nel titolo) è *Francesca di Rimini* op. 77 (1878) di Antonio Bazzini, articolato in vari episodi fra loro collegati e ciascuno individuato dalla citazione di versi da *Inf. V (Piu-tosto lento e misterioso: v. 28; Allegro impetuoso: vv. 31-33; Maestoso – Allegro come prima: vv. 80-81; Moderato: vv. 121-13; Affettuoso con moto: vv. 127-138)*. Due anni prima di Bazzini all'episodio dantesco si era accostato Pëtr Il'ič Čajkovskij con la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* op. 32, alla quale l'autore premette, quale introduzione programmatica, una sintetica esposizione dell'argomento seguita dai versi del racconto di Francesca (*Inf. V, 121-142*). Ancora di compositori stranieri sono il *Symphonischer Prolog zu Dantes "Divina commedia" für grosses Orchester*, op. 40 (1892) di Felix Woysch, *The Passing of Beatrice* (1892) di William Wallace (primo poema sinfonico d'autore inglese), *Dante* (1908) di Enrique Granados, diviso in due parti rispettivamente dedicate a *Dante e Virgilio* e a *Paolo e Francesca* (con mezzosoprano che intona i versi di *Inf. V, 91-106 e 121-123*), *La Divina Comedia* (1910) di Conrado Del Campo.

Qualche considerazione a parte merita *Dante and Beatrice. Poem for Orchestra* (1901, revisione 1910) dell'inglese Granville Bantock, in prima stesura articolato in sei sezioni, ciascuna dotata di un titolo. Nella successiva versione, a parte il verso conclusivo della *Divina Commedia* («l'amor che move il sole e l'altre stelle») posto sul frontespizio della partitura, nessun'altra guida, didascalia o citazione compare accanto alla musica. Per espressa volontà dell'autore viene eliminato ogni riferimento programmatico, ritenuto limitante per quella che ora egli intende come rappresentazione di un percorso d'ascesa spirituale⁵⁷. Rimuovendo ogni traccia di descrittivismo per far spazio a sugge-

Sulla sinfonia di Pacini cfr. Bissoli 2015, pp. 151-155.

⁵⁷ In un articolo apparso su «The Musical Quarterly», 4, 3, 1918, *A Brief Survey of the Works of Granville Bantock*, a firma dello stesso musicista e di Herbert Antcliffe, si afferma che «the composer has given no clue to the feelings or thoughts which prompted him, nor to the interpretation he desires to be placed upon the music» (p. 342). In precedenza H. Ormond Anderton (*Granville Bantock*, London 1915, p. 127) aveva precisato che: «In the case of *Dante and Beatrice*, there is no attempt to illustrate a story. The work is a psychological study, rather, dealing with the influence of an uplifting ideal in the life of a man».

stioni puramente poetiche, Bantock si scosta dal dantismo dell'epica risorgimentale e romantica (non del tutto spento fino alla prima guerra mondiale). Si direbbe, piuttosto, che il compositore muova in direzione analoga a quella degli «studii di critica artistica coi quali si cerca di far comprendere quella grande poesia nella sua forza solenne» che Benedetto Croce iscrive alle «categorie serie e rispettabili» degli studi danteschi; categorie cui, a suo dire, non appartengono invece i commenti che «si aggirano di solito su questioni, che hanno la doppia qualità di essere insolubili e di essere oziose» (allegorie e versi oscuri che a tutti i costi si vogliono interpretare, nonostante Dante stesso non si sia «dato pena d'informarcene chiaramente egli stesso e di parlar chiaro»)⁵⁸.

Ora è anche all'essenza poetica della *Commedia* che si incomincia a guardare. In musica, la maggior lezione viene allo scadere del secolo da Giuseppe Verdi, anch'egli come Dante eletto a icona della nuova Italia e della sua identità di nazione. Il culto di Verdi per Dante è affare privatissimo, del quale assai poco il musicista lascia trasparire all'esterno⁵⁹. Nel 1865 il compositore respinge la richiesta di comporre un brano per le celebrazioni del centenario dantesco: «È la sola circostanza per cui avrei derogato alle mie abitudini, ma mi sarebbe stato impossibile fare qualche cosa che potesse essere tollerato»⁶⁰; concetto che egli ribadirà nel 1891: «A quel nome io non oso alzare inni: abbasso il capo e venero in silenzio»⁶¹.

Sono i clamori delle celebrazioni che Verdi è deciso a evitare; non la poesia di Dante, alla quale si avvicina nel 1880 con una *Ave Maria* per soprano e archi e un *Pater noster* a cinque voci, entrambi *volgarizzati da Dante*. Almeno così egli ritiene, per un equivoco nell'attribuzione dei testi in cui già era caduto Donizetti che nel 1844 aveva musicato gli stessi versi dell'*Ave Maria* come *Offertorio per soprano, contralto e archi*⁶². L'incontro di Verdi con Dante – quello autentico, stavolta, della preghiera mariana di *Par. XXXIII*, 1-21 – è soltanto rinviato, alla fine dello stesso decennio. Sotto il titolo *Laudi alla Vergine Maria* Verdi riveste il testo dantesco per quattro «voci bianche», come

⁵⁸ Lettera di Benedetto Croce a Corrado Ricci (12 marzo 1903), riprod. in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 1, 1903, p. 231. Già cinquant'anni prima Francesco De Sanctis aveva preso posizione contro certa esegesi pedante: «Signori, queste specie di commenti grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono più ammessi oggi. Né il dico già a biasimo de' commentatori o de' commenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono più permessi oggi» (De Sanctis 1955, p. 249).

⁵⁹ Mila 1980, pp. 281-282.

⁶⁰ Ivi, p. 282. Le «abitudini» cui Verdi fa riferimento sono i sistematici rifiuti che egli oppone a ogni richiesta di comporre musiche d'occasione per celebrazioni, ricorrenze, inaugurazioni e simili.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Sulla erronea attribuzione a Dante di queste «volgarizzazioni» cfr. Rostagno 2015, pp. 108-111.

indicato sul frontespizio della prima edizione (1898, terzo dei *Quattro pezzi sacri*) alla quale egli acconsente a dieci anni dalla composizione del lavoro e solo dopo lunghe insistenze dell'editore Ricordi⁶³.

Al pubblico Verdi ha dato tutto con i suoi melodrammi; e soprattutto ora – nel momento di intimi rendiconti esistenziali e artistici per l'anziano musicista – il resto deve rimanere questione affatto privata, compresi il suo amore per Dante e il complesso rapporto con una spiritualità che egli vive da laico convinto quale è e rimane fino alla fine. All'ottantenne Verdi tornano alla mente i giovanili studi di contrappunto con il maestro Vincenzo Lavigna, rievocati nel 1889 mentre è alle prese con le *Laudi* mariane sulla stravagante “scala enigmatica” proposta l'anno prima dalla «Gazzetta musicale di Milano» quale sfida per i lettori che avessero voluto cimentarsi nella sua armonizzazione: «Queste inezie» – scrive Verdi ad Arrigo Boito – «mi ricordano i miei diciotto anni, quando il mio Maestro si divertiva a rompermi il cervello con bassi consimili»⁶⁴.

Nella genesi delle *Laudi alla Vergine Maria* rientrano verosimilmente anche le considerazioni su quell'«antico» della musica italiana (Palestrina in testa) che Verdi, nella celebre lettera a Francesco Florimo del 5 gennaio 1871, avrebbe voluto quale elemento fondante di una nuova didattica della composizione. È a quel modello contrappuntistico e alle trasparenze sonore della polifonia cinquecentesca che Verdi con ogni probabilità pensa nel prescrivere «voci bianche» per l'esecuzione delle sue *Laudi*. L'indicazione non è da prendere alla lettera, come voci puerili, ma in riferimento a una vocalità diversa da quella lirica, costruita e carica di vibrato; piuttosto, una emissione naturale e ferma, un colore puro e leggero, cui nella trattatistica del secolo XVI si fa concorde riferimento in relazione al «cantare in compagnia»⁶⁵. In tale prospettiva, l'esecuzione di questa moderna rivisitazione dell'antico madrigale spirituale non può essere destinata a una troppo ingombrante massa corale, ma è da intendersi – come nella prassi madrigalistica – a “parti reali” (un solo esecutore per voce), quale dimensione sonora ideale per rendere il perfetto equilibrio fra musica e parola che si realizza in questo confronto al massimo livello fra l'alta poesia del testo e il non meno elevato valore del rivestimento musicale verdiano⁶⁶.

Giusto trecento anni dopo il madrigale su «Così nel mio parlar» di Luca

⁶³ Sulla genesi delle *Laudi* cfr. Conati 1978.

⁶⁴ Ivi, p. 267.

⁶⁵ Zacconi 1596: «Canto sempre in se dimostra dolcezza [...] canto non è altro che una dolcezza, & soavità de voci», Libro I, Cap. II, p. 2v.

⁶⁶ Per una dettagliata analisi dell'opera cfr. Rostagno 2015, pp. 116-125.

* Nelle citazioni sitografiche la data finale tra parentesi si riferisce all'ultimo accesso effettuato.

Marenzio, che chiude allo scadere del Cinquecento la prima stagione della ricezione dantesca in musica, un altro gioiello polifonico suggella il secolo del Dante ritrovato, anche dalla musica. Questo ritorno verdiano «all'antico» delle *Laudi* è davvero un «progresso», anche nella prospettiva del nuovo corso che l'esegesi dantesca intraprenderà con l'entrante secolo XX.

Bibliografia*

- M. Arnaudo, *Dante barocco. L'influenza della Divina commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna 2013.
- E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Leipzig, 1929); ed. italiana *Dante poeta del mondo terreno*, in E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 2005.
- F. Bellotto, *Declamare la musica: il caso de Il Conte Ugolino di Donizetti*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a cura di F. Foroni, Bergamo 2014, pp. 297-329.
- P. Besutti, «*Lasciate ogni speranza ò voi ch'entrate*»: *echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica*, in «*AnDante*». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 17-43; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (25/05/2020).
- F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, «*Dante e l'arte*», 2, 2015, pp. 143-160; ed. on-line: http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Bissoli/pdf_17 (30.05.2020).
- A. Bonaventura, *Dante e la musica*, Livorno 1904.
- B. Bulgarini, *Antidiscorso [...] In Risposta al primo Discorso sopra Dante, scritto à penna, sotto finto nome di M. Speron Speroni*, Siena 1616.
- M. Caesar, *Dante: the Critical Heritage*, London-New York 1989.
- M. Caesar, N. Havenly, *Politics and Performance: Gustavo Modena's dantate*, in *Dante in the Long Nineteenth Century*, ed. by A. Audeh and N. Havenly, New York 2012.
- L. Rossetto Casel, «*Or incomincian le dolenti note. Paolo e Francesca in musica: le fonti*», in «*AnDante*». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 114-118; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (30/05/2020).
- P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca. Ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalle serie de' biografii di lui*, 2 voll., Prato 1845 e 1848 (ed. anast. Roma 2008).

- M. Conati, *Le "Ave Maria" su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889-1897)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 13, 2, 1978, pp. 280-311.
- R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, in *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, ed. by A. Braida and L. Calè, Aldershot-Burlington 2007, pp. 23-38.
- F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino 1955.
- G.J. Ferrazzi, *Manuale dantesco*, Vol IV, *Bibliografia*, Bassano 1871.
- M. Ferrigni, *Dante e il teatro*, in *Annali del teatro italiano. Volume primo 1901-1920*, Milano 1921, pp. 1-23.
- U. Foscolo, *Parallelo fra Dante e Petrarca*, in *Scelte opere di Ugo Foscolo in gran parte inedite sì in prosa che in verso con nuovi cenni biografici e note del professore Giuseppe Caleffi*, vol. I, Firenze 1835.
- U. Foscolo, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, in *La Commedia di Dante Allighieri illustrata da Ugo Foscolo. Tomo Primo*, Londra 1842.
- A. Guarini, *Il farnetico savio, ovvero Il Tasso Dialogo*, Ferrara 1610.
- U. Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, «Studi secenteschi», V, 1964, pp. 1-49.
- M. Materassi, «*Seguitando il mio canto con quel suono*»: *Dante in musica nel madrigale*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, atti del convegno di studio (Verona, 28 sett.-3 ott. 2015), a cura di A. Castaldini e V.S. Gondola, Verona 2017, pp. 181-200.
- C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatri e Rivoluzione democratica*, Roma 1971. Ed. on-line: *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, a cura di L. Mariani (2012), http://amsacta.unibo.it/3249/1/mariani-modena_completo_def.pdf (consultato 19.05.2020).
- M. Mila, *L'arte di Verdi*, Torino 1980.
- L. Och, *Una interpretazione multimediale della Commedia inattuata: la Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, atti del convegno di studio (Verona, 28 set.-3 ot. 2015), a cura di A. Castaldini e V.S. Gondola, Verona 2017, pp. 123-141.
- A. Pennisi, «*Calcolo*» vs. «*Ingenium*» in G.B. Vico: *per una filosofia politica della lingua*, in *Prospettive di storia della linguistica*, a cura di L. Formigari e F. Lo Piparo, Roma 1988, pp. 191-213.
- P. Peretti, *La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena», LXXVIII, 2013, pp. 277-351.
- D. Perocco, *I gondolieri cantavano davvero il Tasso?*, in *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di S. Meine con la collaborazione di H. Rost, Roma 2015, pp. 69-88.
- A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa 2012; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/125757/373062/gustavo%20modena.pdf> (19.11.2020).

- P. Petrobelli, *On Dante and Italian Music: Three Moments*, «Cambridge Opera Journal», 2, 3, 1990.
- M. Pieri, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, «Dante e l'arte», 1, 2014, pp. 67-84.
- M.A. Roglieri, *From le rime aspre e chioce to la dolce sinfonia del Paradiso: Musical Settings of Dante's Commedia*, «Dante's Studies, with annual Report of the Dante Society», 113, 1995, pp. 175-198.
- A. Rostagno, *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 175-241.
- A. Rostagno, *Verdi e Dante. Alcune nuove riflessioni*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 103-126 (ed. on-line: http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Rostagno/pdf_21 (22.05.2020)).
- D. Ruggerini, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, atti del XV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria 2012, pp. 957-966.
- F. Salvatore, *Un ignoto difensore di Dante nel Seicento: Vincenzo Gramigna*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 92 1974, pp. 153-166.
- L. Sirch, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, in *Canoni bibliografici*, atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di Sirch, Lucca 2000, pp. 130-192.
- M. Storino, *Il soggetto o i soggetti? La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 55-85; ed. on-line: <https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1678294/442771/AnDante.pdf> (03/06/2020).
- S. Tatti, *Esuli e letterati: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*; ed. on-line: https://www.academia.edu/11797909/Esuli_e_letterati_per_una_storia_culturale_dellesilio_risorgimentale (9.10.2020).
- J.B. *Vici Opera Latina. Recensuit et illustravit Joseph Ferrari*, 2 voll., tomus II, Milano 1835.
- Opere di Giambattista Vico ordinate e illustrate coll'analisi storica della mente di Vico in relazione alla scienza della civiltà da Giuseppe Ferrari*, Milano 1836.
- F. Yates, *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, 1/2, 1951, pp. 92-117.
- F. Yates, *Renaissance and Reform: The Italian Contribution (Selected Works of Frances Yates, Vol. IX)*, London-New York 1983.
- L. Zacconi, *Prattica di musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*, Venezia 1596; ed. anast. Bologna 1983.

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143