

Verdi *contra* Wagner. Risonanze salentine di una lirica polemica

Luisa Cosi

Il dibattito 'nazionale'

Nella ricca iconologia verdiana, alimentata da una bibliografia pressoché sterminata sul personaggio, in particolare un'immagine sembra spiccare per carico di suggestione ed emblematicità culturale, quella che ci racconta di un Verdi 'rincantucciato' in un palco del Teatro Comunale di Bologna, mentre la sera del 19 novembre 1871 assiste alla rappresentazione del *Lohengrin*, prima opera wagneriana ad essere portata in Italia¹. Come si sa, Verdi, riconosciuto, in quell'occasione rifiutò di mostrarsi al pubblico, forsanche infastidito dal clamore con cui la città emiliana si andava allora proponendo quale alfiere del 'partito' wagneriano sul territorio nazionale, efficacemente riscattandosi, per questa sua personalissima via 'avveniristica', da una tradizione lirica alquanto marginale, almeno a fronte di quella milanese, romana e partenopea. In effetti, nel primo periodo postunitario, se la Scala si confermava palcoscenico elettivo di Verdi (che qui portava le sue novità), per parte loro i teatri del centrosud, dopo decenni di 'papalina' e 'borbonica' diffidenza verso quel grande maestro, sembravano ora essenzialmente impegnati ad emulare la tradizione scaligera, votandosi anch'essi a un repertorio largamente verdiano (giusto con qualche intercalare francofilo), piuttosto che ad accogliere titoli di matrice tedesca.

Dunque nel 1871 Verdi si trova al Comunale di Bologna in forma, per dire così, strettamente privata: vuole ascoltare e capire meglio un autore che per forza di cose è da tutti considerato come suo unico antagonista europeo. E siccome Verdi è in procinto di far ascoltare al Teatro Khediviale del Cairo (il 24 dicembre) la sua nuovissima *Aida*, si può immaginare con quale attenzione segua la rappresentazione bolognese, verificando puntigliosamente sullo spartito del *Lohengrin* le tanto celebrate novità dello stile wagneriano. Stile che, per inciso, è all'epoca molto più 'avanzato' di quanto possa far trasparire l'opera dedicata al cavaliere del cigno, risalente a più di vent'anni prima: ma tant'è, in Italia non si è mai rappresentato alcunché di tale artista 'totale' e l'esperimento promosso dal sindaco Camillo Casarini e dall'editrice Giovannina Lucca, nonché doverosamente enfatizzato dai cronisti Enrico Panzacchi e Gustavo Sangiorgi, ha comunque del clamoroso.

Per parte loro, anche le 'private' annotazioni di Verdi sul *Lohengrin* (114 in tutto, di cui solo 25 positive) cominciarono presto a rimbalzare rumorosamente di

¹ Sull'episodio cfr., fra gli altri, L. VERDI, *Wagner e il wagnerismo a Bologna e Giuseppe Verdi e Bologna*, in *La musica a Bologna: Accademia Filarmonica. Vicende e personaggi*, Bologna, AMIS, 2001, pp. 192-204 e 205-218.

cronaca in cronaca, di saggio in saggio, restando conosciutissime ai nostri giorni². La buona direzione di Angelo Mariani (già stretto sodale di Verdi, ma ormai da lui così lontano, da non esser preso nemmeno in considerazione per guidare l'imminente prima mondiale dell'*Aida*, con ulteriore esasperazione della *querelle* in atto), quella prima impegnativa direzione italiana del *Lohengrin* non evitò un giudizio verdiano globalmente negativo, in cui le locuzioni 'noia', 'pesantezza', 'freddezza' potrebbero ben fungere da esegetico ... *Leitmotiv* dell'opera wagneriana, a fronte di un incidentale apprezzamento su certi 'suoni bellissimi' che pure erano usciti dall'orchestra bolognese³.

Peraltro, Verdi seguì con attenzione, benché per interposta persona, anche la prima fiorentina del *Lohengrin* (appena successiva, l'8 dicembre), accolta da pubblico e critica locali con meno entusiasmo di quanto fosse accaduto a Bologna – ma questo mezzo insuccesso non avrebbe poi consolato il nostro compositore dal sentirsi a sua volta criticare certe 'novità' dell'*Aida*, andata in scena allo stesso teatro Pagliano a distanza di tre anni (6 ottobre 1874); perché anzi, paradossalmente, al 'nuovo' Verdi sarebbero state imputate per l'appunto quella pochezza melodica (fatta di idee 'corte' e sempre ripetute, a scapito di svolgimento e varietà tematici), quella pesantezza e monotonia declamatoria a suo tempo stigmatizzate in Wagner⁴. E si che di Wagner si ascoltava in Italia un'opera universalmente intesa fra le più melodiose del compositore tedesco!

Il fatto è che la miccia della lirica *querelle*, accesa a Bologna a fine 1871, nel giro di due anni aveva alimentato sempre nuovi incendi sul territorio nazionale, complice la straordinaria congiuntura della diffusione pressoché contemporanea, in Italia, di *Lohengrin* e di *Aida*. Il fuoco polemico aveva toccato un apice rilevante subito dopo che al teatro della Scala si era realizzata trionfalmente quella che Verdi stesso considerava la 'vera' prima dell'*Aida* (8 febbraio 1872), un evento per cui egli aveva profuso un impegno veramente totale, occupandosi dei più minuti particolari di un allestimento drammaturgico e musicale che si voleva all'avanguardia e che perciò non avrebbe avuto nulla a temere da un confronto con il presunto progressismo d'oltralpe⁵.

² Il testo completo delle annotazioni è nei *Carteggi verdiani* editi a cura di A. Luzio, Roma Reale Accademia d'Italia, 1935, vol. II, pp. 217-220.

³ Già in una lettera a Giulio Ricordi del 10 luglio 1871 Verdi riconosceva il potere evocativo dell'orchestra wagneriana, tanto più perché essa restava invisibile nel così detto *golfo mistico*, 'buonissima idea' che egli auspicava sarebbe stata presto introdotta in Italia: cfr. L. ALBERTI, *I progressi attuali [1872] del dramma musicale. Note sulla Disposizione scenica per l'opera 'Aida' compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, in G. PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 125-155: 130.

⁴ Cfr. L. PINZAUTI, *Aida e Lohengrin a confronto nella Firenze di cento anni fa*, in *Il Teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Atti del III Congresso internazionale di Studi verdiani, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1974, pp. 401-407.

⁵ Cfr. L. ALBERTI, *I progressi attuali [1872] del dramma musicale*, cit.; A.

Quando l'anno seguente (20 marzo 1873) toccò al *Lohengrin* approdare a Milano, il fiasco era dunque annunciato, ch  anzi avvisaglie del montante dispetto verso i partigiani della cos  detta 'musica dell'avvenire' si erano gi  avute nella stessa Bologna, ove il *Tannhauser* (7 novembre 1872, altra prima italiana assoluta, sempre con la direzione di Mariani) era stato fischiatissimo – e questo, malgrado Wagner avesse appena accettato la cittadinanza onoraria bolognese⁶. Se tanto aveva potuto la culla del wagnerismo nostrano, figuriamoci che accoglienza poteva riservare la *iperverdiana* Milano al *Lohengrin*⁷: e sembra proprio ben architettata la circostanza che vide soprattutto la settima replica scaligera dell'opera tedesca (30 marzo 1873) affondare sotto le critiche, la stessa sera in cui *Aida* veniva applaudita per la prima volta al San Carlo di Napoli, presente l'autore⁸.

Il contributo napoletano

Non che la critica partenopea non avvertisse, con qualche disagio, il 'mutamento' avvenuto nell'ultimo stile verdiano (come poi far  Alessandro Biaggi a Firenze, anche Luigi Mazzone nota subito certo nuovo 'sminuzzamento' delle frasi melodiche e l'inedita 'irrequietezza' della parte strumentale), ma i sostenitori della musica 'italiana' si sarebbero presto ricompattati sotto le insegne del 'sommo maestro' (cos  il Mazzone a Verdi) e ancor prima di aver ascoltato al San Carlo l'ormai famigerato *Lohengrin* (26 febbraio 1881)⁹. Discreta eco ebbe, ad esempio, su tutto il territorio nazionale, l'opuscolo che l'anziano ma sempre autorevole Francesco Florimo pubblic  a Napoli nel 1876, al fine di mettere in guardia gli *allievi dei Conservatori Musicali italiani* dalle sirene del wagnerismo¹⁰.

ROSTAGNO, *La Scala verso la moderna orchestra : gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad 'Aida'*, in «Studi verdiani», Parma, Istituto di Studi verdiani, 2002 (vol. XVI), pp. 157-216, § 6.

⁶ C. SANTINI – L. TREZZINI, *La questione wagneriana*, in L. TREZZINI (a cura di), *I Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, 1987, vol. I, pp. 123 e sgg.

⁷ B.M. ANTOLINI, *Milano musicale 1861-1897*, Lucca, LIM, 1999, pp. 16 e sgg.

⁸ M. CONATI, *Verdi per Napoli*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, vol. II: *L'opera, il ballo*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, pp. 225-266. In quanto al *Lohengrin*, esso avrebbe raccolto la sua quota di fischi napoletani solo nel 1881.

⁹ Cfr. T. GRANDE, *Dalla Gazzetta musicale di Napoli all'Archivio musicale: orientamenti e tendenze della stampa periodica musicale napoletana della seconda met  dell'Ottocento*, in R. CAFIERO-M. MARINO (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Reggio Calabria Jason, 1999, pp. 499-562 e particolarmente pp. 519-521, 525-526.

¹⁰ Cfr. S. MIDOLO, *Malintesi critici nei primi anni del wagnerismo italiano: 'I Goti' di Stefano Gobatti*, in G. ROSTIROLLA (a cura di), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982, pp. 229-243 e S. MARTINOTTI, *Florimo e i giornali milanesi*, in *Francesco Florimo*, cit., pp. 565-575. Com'  noto, l'ultraottantenne Florimo rilanci  il suo

In definitiva, agli inizi degli anni Settanta le parole chiave della *querelle* rimbalzano senza tregua da Bologna a Milano e a Napoli: per cui si vuole melodismo *contra* armonismo, genio *contra* calcolo, ispirazione *contra* scienza. Certo, le posizioni critiche sono articolate e ricche di sfumature: soprattutto, ovunque ricorre l'auspicio che la contrapposizione in atto non si esaurisca in modo sterile, bensì faccia da sprone al genio melodico dei compositori italiani, così che essi raggiungano nuova perfezione lirica, così che riformino il loro ispirato cantare alla stregua dell'armonico e sinfonico progresso indicato dai maestri tedeschi, ma senza tagliare le proprie radici.

La questione, com'è ovvio, non è puramente tecnica, ma assume contorni morali e politici, tanto più pregnanti per uno Stato che, ancor giovanissimo e bisognoso d'infinite riforme, sembra sbandierare fierezza per la propria 'gloriosa' identità culturale (e precipuamente musicale) forse anche per nascondere la preoccupazione di non poter pienamente competere con realtà nazionali assai più solide. Per alcuni esegeti nostrani, poi, non è del tutto spento l'ideale mazziniano che vorrebbe l'arte musicale capace di incidere profondamente e largamente nel sociale, così che attraverso un'opera lirica nazional-popolare e nel contempo al passo con i tempi, si possa rafforzare il progetto unitario.

Quando *Aida* va in scena al San Carlo, fra i sostenitori dell'italianissima riforma di Verdi prende parola per l'appunto un mazziniano della prima ora, il gentiluomo Beniamino Rossi dei baroni di Caprarica (1822-1881), che le 'necessità politiche e sociali' del difficile momento storico (parole sue) hanno convinto a farsi empirico sostenitore del nuovo regime sabauda, senza però scalfirne l'originaria passione patriottica. Poeta, compositore, critico musicale fra Napoli e la natia Terra d'Otranto, ove soprattutto ha negli anni delimitato il suo campo d'azione, Rossi non solo si era via via proposto quale promotore di bande musicali d'artigiani, direttore di cori e orchestre per impiego civico e religioso e tenace organizzatore di stagioni liriche, ma era anche stato, senza meno, carbonaro 'effervescente', pubblicista *engagé*, *barricadero* del '48 e perseguitato politico, nonché capace di praticare con successo l'avvocatura, essendo da ultimo consigliere municipale e, per breve tratto, anche sindaco nella Lecce postunitaria¹¹.

Per straordinaria versatilità e indomabile volontà agonica manifeste in quarant'anni d'impegno culturale e politico, il Rossi rappresenta dunque quanto di più vicino all'idea romantica dell'artista totale possa aversi in una provincia meridionale di metà Ottocento: un contesto periferico, ma nel caso specifico, strenuamente inteso a difendere a tutti i livelli il secolare appellativo di *alia Neapolis* attribuito al capoluogo salentino, anche dopo la fine del regno borbonico e

giudizio negativo nel 1883, appena mitigandolo in omaggio alla morte del suo obiettivo polemico.

¹¹ Cfr. L. COSI, *Il linguaggio del sentimento. Musica, società e nazione nell'opera di Beniamino Rossi*, in M.M. RIZZO (a cura di), *'L'Italia è'. Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento*, Roma, Viella, 2013, pp. 117-136.

con tutte le alee che da quella fine derivavano¹². Sotto l'aspetto della produzione musicale, ciò comportava l'auspicio che Lecce, punto di riferimento dell'ancora vasta Terra d'Otranto, non venisse poi ulteriormente declassata nella gerarchia delle piazze liriche del Mezzogiorno, ma continuasse a recepire, sempre per il tramite di Napoli, *input* artistici e dialettiche culturali di portata nazionale.

Altrove abbiamo delineato il profilo biografico e produttivo di Beniamino Rossi, in questa sede ci sembra utile approfondirne la figura di critico musicale, inteso a informare in tempo pressoché reale la cittadinanza leccese della lirica *querelle* che negli anni Settanta infiamma l'Italia. Peraltro, Rossi scrive con gran cognizione di causa, essendo, come s'è detto, egli stesso librettista, compositore e direttore d'orchestra – ricoprendo il ruolo, per così dire, d'un Wagner in diciottesimo, ma in modo del tutto paradossale, vista la sua professione di assoluta fede verdiana.

“Viva V.E.R.D.I”. fra Napoli e Terra d'Otranto

In realtà Beniamino Rossi non era stato sempre un sostenitore di Verdi, ma aveva condiviso una lenta 'evoluzione' di gusto che interessò l'intero *milieu* napoletano. Infatti, a metà degli anni Quaranta, cioè agli esordi della sua multiforme carriera, egli scriveva (per lo più senza firmarsi) su riviste quali «Il Sibilo», «Il Salvator Rosa» e «Il Proscenio»; riviste che guardavano con sospetto, come gran parte della critica partenopea del tempo, l'incompiutezza melodica, l'eccesso strumentale e la dinamica eccedente [*sic*] manifesti dal maestro di Busseto in, ad esempio, *I due Foscari* ed *Ernani*, in apparente controtendenza al canto in precedenza spiegato in *Nabucco* e ne *I Lombardi alla prima crociata*¹³. All'epoca di questi severi giudizi, Rossi, già compositore dilettante di operine liriche, si trovava a Napoli ufficialmente per studiare legge (suo maestro, il mazziniano Pasquale Stanislao Mancini, acceso propugnatore dell'Unità nazionale), ma con l'occasione era divenuto testimone di un vivace dibattito musicologico, per cui si ribadiva la supremazia del melodismo italiano (musicalmente l'Italia era già considerata una) a fronte dell'armonismo tedesco. La polemica fioriva su radici rousseauiane, così che in difesa del melodioso linguaggio delle passioni, così peculiarmente mediterraneo, si aggiornavano antiche barricate nazional-culturali (Italia non più *versus* Francia, ma contro Germania). Aggiornamento cui anche Mazzini aveva del resto contribuito, auspicando però la fusione dei caratteri

¹² Sul periodo in questione, oltre al volume '*L'Italia è*' sopra indicato, cfr. l'interdisciplinare M.M. RIZZO (a cura di), *Storia di Lecce. Dall'Unità al secondo dopoguerra*, Bari, Laterza, 1992, vol. III.

¹³ Per l'attività editorialista del Rossi a Napoli cfr. *Il linguaggio del sentimento*, cit., pp. 119-120. I giudizi che riportiamo sono tratti da «Il Sibilo», e si riferiscono in effetti non solo a *I due Foscari* ed *Ernani*, andati in scena al San Carlo nel 1844-45 ma anche alla prima milanese della *Giovanna d'Arco*, a testimonianza dell'attenzione con cui a Napoli si seguiva certa 'evoluzione' stilistica del Verdi.

contrapposti delle due tradizioni europee, poiché coglieva nell'una (l'appassionato lirismo italiano) eccesso d'individualità e di materialismo, nell'altra (la complessa armonia tedesca) eccesso d'indeterminatezza e di concettualismo¹⁴.

Banco di prova del dibattito restava ovviamente il teatro lirico: qui il pubblico, anzi il *popolo*, avrebbe dovuto vivere un rito d'alta valenza socio-pedagogica, non subire il cozzo disorganico di parti, inteso a compiacere il più frivolo edonismo. Tale visione etica, senza ci fosse bisogno di riconoscerne la matrice 'mazziniana', era ovviamente condivisa da tutti i critici italiani – assai meno condivisa, invece, era l'idea che per mantenere alto il prestigio lirico nazionale bisognasse 'piegarsi' a un confronto europeo. Questa indispettita chiusura sembra in particolare manifesta a Napoli, il peso della cui gloriosa tradizione musicale evidentemente non era facile da portare sulle spalle, né semplice da proiettare nel futuro.

Proprio in «Il Sibilo», nell'ambito di una disamina a puntate su *La musica contemporanea in Italia* (da Rossini a Donizetti), l'autorevole critico Achille Ricciardi nell'autunno del 1843 innanzitutto ribadisce quanto restasse «singolare negli Italiani e non imitabile dagli stranieri la *melodia* per servire alla parola, ché niuna possiede la dolcezza musicale propria della lingua d'Italia»; così che «i maestri italiani non han mestieri, come han preteso taluni scrittori, di cercar modello tra' tedeschi»¹⁵. E pur riponendo la più ampia speranza nel giovane Verdi, Ricciardi alla fine stigmatizza la moda crescente di

accalcare note con colpi di strumentale importuni; far confusione senza effetto, e con rumore senza significato. [...] le *dotte armonie* sono delizia ormai troppo germanica; vuolsi *melodia*, poiché lo scopo della musica è di scuotere l'anima, ed i piaceri di pura riflessione sono dell'intelletto, ma non già del cuore e dei sensi. [...] E in questo aspetto riguardata, la musica *dotta* è degnissima di lettura, e se il gusto consistesse tutto nelle note, certo non v'avrebbe gusto migliore di questo. Ma i veri maestri debbon possedere facilità dignitosa, eleganza schietta, stile sicuro, frase spontanea, e sopra ogni cosa chiarezza. Che l'esperienza e l'esempio valgano meglio di tutti i ragionamenti de' *precettisti* a far conoscere la differenza della musica *dotta* da quella ispirata e drammatica, e tutto ciò che questa dee produrre sugli animi degli ascoltanti. La soverchia frequenza dei suoni, la troppa gravità e l'assottigliare però di troppo la similitudine è uno stancar e ristuccar l'uditore [...], che toglie alla musica il principal de' suoi pregi, la *popolarità* e si assume un linguaggio che non è a tiro dei più; [...] pertanto il difetto dei *dotti maestri* ci pare consistere in quanto essi credono che ogni accozzamento di frasi musicali, omogenee o no, prossime o lontane, sia prova della sublimità dello ingegno. Ma gl'Italiani non intendono musica a questo modo¹⁶.

Di seguito, erano cominciate le sopraccitate censure di M. Augusto Mauro, direttore della testata, al 'giovane Verdi', anche col riportare giudizi (scelti fra i più

¹⁴ *Filosofia della musica* (1836), in *Scritti editi e inediti di G. Mazzini. Edizione diretta dall'Autore*, 4, Milano, Daelli, 1861, p. 100.

¹⁵ «Il Sibilo. Giornale di Musica, Letteratura, Moda», anno I, nr.10, 26 ott. 1843, p. 78. Anche per le citazioni successive, i corsivi sono degli articolisti.

¹⁶ I/12, 9 nov. 1843, p. 91.

negativi) d'altri giornali italiani: al compositore non si perdona l'ostinazione con cui segue 'nuove vie' nei *Due Foscari*¹⁷, *Alzira*¹⁸, *Ernani*¹⁹, primi titoli verdiani ascoltati al San Carlo dopo l'*Oberto*. A poco vale l'arrivo del compositore a Napoli in quel 1845, peraltro in un momento di particolare crisi del teatro locale²⁰: ai più pare evidente che, dopo *Nabucco*, la vena melodica del Verdi s'è esaurita, dando luogo ad un' 'incompiuta' brevità lirica. In definitiva,

questo maestro s'è appigliato alla parte strumentale [...] fra *conati* e *slanci* che scuotono come i battiti d'un tamburo armonizzati, [...] con *nuova e fragorosa distribuzione di piani e forti* [...], parimenti vocale, in guisa che, quando la musica del Verdi è cantata da una voce che a detti slanci sia arrendevole, opera sui sensi siccome la *scossa* materiale d'un braccio gigantesco²¹.

Colpisce la chiarezza con cui si evidenziano caratteristiche di stile (certo tendere alla corta melodia, l'energia sinfonica e armonica, il peso di un'interpretazione altamente drammatica), che saranno poi (anche a Napoli!) considerate punti di forza dell'autore.

¹⁷ II/8, 20 feb. 1845, pp. 63-64. Nel nr. 15 del 10 apr., p. 120, si sottolinea lo scarso successo incontrato anche a Vienna di questo 'nuovo' Verdi, che solo «ricerca l'effetto, per energica potenza dei polmoni, cangiando ufficio di voci e strumenti». Nel nr. 37 dell'11 set., p. 296, discutendosi della ripresa alla Scala dell'opera in questione, si stigmatizza l'eclettismo dell'autore, «che deliba nelle opere de' compositori alemanni al pari che degli italiani».

¹⁸ II/34, 21 ago. 1845, pp. 271-272: ci si compiace che, a Napoli dopo un primo successo di pubblico, il voto popolare si fosse poi «sempre più chiaramente manifestato contro questa musica assordante». Nel nr. 49 del 4 dic., p. 392, si arriva a dire che «non uno, ma tutti i giornali di Napoli parlarono di FIASCO dell'*Alzira* [...] e] il sig. Ricordi ne domandi a suo figlio ch'era a Napoli».

¹⁹ Già nel n. 46 del 4 lug. 1844, p. 186, si era annunciata la caduta della rappresentazione fiorentina, combinandosi curiosamente pedagogia mazziniana e preventiva stroncatura di un'opera di prossima esecuzione a Napoli. Le censure si infittiscono l'anno successivo, ospitandosi anche un autoironico intervento del critico palermitano Francesco Baldanza: «[si dice] che l' Italia tutta, meno il Regno delle due Sicilie ama Verdi a preferenza di quella di Pacini e Mercadante» – nr. 13, 27 marzo 1845, p. 104. A onore del vero, pure Mercadante si merita critiche quando, col coevo *Vascello de Gama* mostra essersi allontanato da quel puro melodismo, cui invece «solo è dato il ritrarre gli affetti del cuore e il senso intimo della parola, come l'armonia non può dar che il colore dell'anima al quadro che il compositore dee dipingere [...] La musica in Italia non potrà mai essere guasta da' corruttori del gusto; poiché essa ci appartiene purissima, siccome quella che è per noi espressione e sfogo del caldo sentire che ci die' natura e che è suono della favella che abbiamo dolce e armonica»: nr. 10, 6 mar. 1845, p. 79.

²⁰ M. GIRARDI, *Appunti su «Alzira»*, in *Verdi Festival 90*, Parma, STEP, 1990, pp. 127-47.

²¹ II/8, pp. cit.

Ma ancor più colpisce il fatto che, mentre le critiche delle testate partenopee s'infittiscono²², i titoli verdiani comincino poi a penetrare con forza in provincia, a testimonianza della crescente rispondenza di simili titoli con la nuova sensibilità 'popolare'. Tocca perciò ad altri esegeti, più radicalmente interessati al mutamento politico in atto, cogliere, stimolare e indirizzare tale favore del 'popolo': e fra questi esegeti, troviamo appunto l'avvocato Rossi, che, rientrato più stabilmente a Lecce nella primavera del 1845, appare subito inteso a ingaggiare le sue prime lotte liberali, anche a colpi di musica. Perché anche col dirigere, comporre, promuovere iniziative artistiche in salotti, chiese, piazze e teatri, si poteva favorire il progresso sociale e politico.

Di questo iniziale periodo di 'effervescenza' non restano scritti di musica del Rossi – il quale progetta, è vero, una *Storia della musica italiana*, ma non la porta a termine perché i materiali raccolti gli vengono bruciati dalla polizia borbonica: e veramente col precipitare degli eventi, ogni impegno pubblicitario del Rossi è stroncato sul nascere, finché a ridosso del '48, comincia il suo entrare e uscire dal carcere²³. D'altra parte, scrivendo musica, l'industrioso personaggio fa comunque sentire la sua voce patriottica nei più diversi contesti: dai salotti adusi all'esecuzione di romanze per voce e pianoforte (amore e amor patrio vi son cantati con simili accenti e ricorrente traslati), alle chiese, ove il Rossi dirige con «appassionato trasporto» [*sic!*] sue *Messe* e *Inni*, anche per onorare la morte di noti patrioti – i fedeli apprezzano meliosità teatrale e «toccante armonia della parte orchestrale», i gendarmi provano a rintuzzare grottescamente l'emozione provocata dal nuovo stile musicale²⁴. Gli uni e gli altri attestano che le cerimonie religiose possono trasformarsi in manifestazioni politiche nell'accezione originaria del termine, laddove la musica possa rinnovare l'antico ruolo etico e sociale come auspicato dal Mazzini. Peraltro, l'ascesa al soglio pontificio del 'liberale' Pio IX (1846) dovette persuadere per tempo i liberali leccesi che non vi era contraddizione fra 'effervescenza' risorgimentale e militanza cattolica: una complementarità di impegno non solo era possibile, era santa.

²² In estrema sintesi, citiamo per lo stesso anno altri polemici giudizi ospitati ai numeri di SIBILO 18, 1 mag., p. 143, per la *Giovanna d'Arco* a Firenze, opera che sempre più segue la scuola tedesca, puntando sulle armoniche combinazioni; 43, 23 ott., pp. 342-343 / 46, 13 nov., p. 368 / 47, 20 nov., pp. 375-76: ove si attacca la critica romana e bolognese filoverdiana e si apprezza quella parigina antiverdiana – in definitiva si stigmatizzano sempre: barbarico lusso strumentale, astrusità armonica e scarso studio melodico del 'nuovo' Verdi.

Nel 1846 «Il Sibilo», fondendosi col «Dagherrotipo», entra in aperta *querelle* con la «Gazzetta musicale di Milano»: cfr. nr. 5, 5 feb., s. p. Di seguito, corifeo del partito 'antiverdiano' si conferma «L'Ombibus pittoresco» diretto da Vincenzo Torelli, che nel 1849 stronca senza meno *Macbeth* (nr. 7, 24 gen., p. 28), *Masnadi* (nr. 40, 19 mag., p. 160) e *Luisa Miller* (nr. 17, 27 feb. 1850, p. 68).

²³ Cfr. COSI, *Il linguaggio del sentimento*, cit., § 2, *Tutti stretti a una bandiera*.

²⁴ ID., *ivi*; gli episodi si riferiscono alle cerimonie funebri per Filippo Rondinelli (1846) e Damiano Pontari (1849).

Dai salotti, alle chiese, alle piazze il passo è breve: nel 1847 Rossi è, senza meno, fra i ‘garanti’ della prima banda ‘urbana’ di Lecce, avallando uno statuto all’avanguardia per valenze pedagogiche e finalità sociali – gli illuminati gentiluomini convenuti a fondare un *ensemble* di giovani e giovanissimi artigiani, intendono infatti promuovere il più ampio “progresso dell’incivilimento” attraverso l’impegno musicale²⁵. Non meraviglia che le autorità borboniche sorvegliino, limitino e censurino l’attività bandistica dell’epoca con progressiva durezza, attestando ulteriormente la facilità con cui simili compagini diventano fucine e megafoni d’attività eversive. In termini di propaganda, il regime teme che soprattutto attraverso il repertorio di ‘armonie’ (cioè di adattamenti bandistici di popolari brani d’opera) si veicolino sconvenienti passioni politiche, anche perché certe parole patriottiche possono ben risonare interiormente²⁶.

Tanto premesso, è evidente che snodo principale del multiforme impegno musicale del Rossi, resta il teatro lirico: all’avvocato salentino è facile rafforzare l’amicizia col mazziniano Giacomo Lombardi, già suo maestro di pianoforte al collegio leccese dei Gesuiti e fino al 1855 direttore degli spettacoli del San Giusto, il locale teatro pubblico. In questo fervoroso clima di rinnovamento, appunto nella primavera del 1847 Lecce ospita il primo allestimento verdiano di cui si abbia notizia in Terra d’Otranto, i *Due Foscari*, alcuni mesi prima andato in scena «con esito straordinario» a Trani e a Monopoli²⁷. Di seguito, la promulgazione della Costituzione borbonica è salutata con un altro titolo verdiano, l’*Ernani*, pure avente a protagonista un esule, ovvero un *Proscritto*, come l’opera è più comunemente conosciuta in quegli anni: e il pubblico leccese applaude soprattutto quei brani che,

²⁵ Cfr. L. COSI, “*Il progresso dell’incivilimento*”, ossia la banda della Guardia urbana di Lecce nella tradizione bandistica di Terra d’Otranto, in «L’Idomeneo», I, 1998, pp. 351-389.

²⁶ ID., “*Un torbido capobanda*” e altri musicisti “effervescenti” del Risorgimento salentino, in *Risorgimento oscurato. Il contributo del Salento all’Unità nazionale*, a cura di M. Spedicato, Galatina, Edipan, 2011, pp. 182-202; ID., “*Per esser vieppiù utili alla società*”. Patti e condizioni per lo stabilimento delle bande popolari nel Salento preunitario (1825-1848), in *Sud e Nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d’Italia*, a cura di E. Imbriani, Lecce, Università del Salento, 2013, pp. 313-360.

²⁷ Ne danno notizia «Il Pirata. Giornale di Letteratura, Belle Arti e Teatri», XII, nr. 51, 24 dic. 1846, p. (stagione del R. Teatro San Ferdinando di Trani) e nr. 86, 27 apr. 1847, p. 361, (stagione leccese, anche con riferimento all’ “esito felicissimo” di *Norma* e *Beatrice di Tenda* del Bellini) e «Il Sibilo», III, nr. 16, 28 mag. 1846, s. p. (stagione del teatro comunale di Monopoli: pur stroncando l’opera, il corrispondente locale Manfredi Devaleriis non può fare a meno di annotare lo «strepitoso successo di pubblico»)

con nuova energia sonora ('siccome la scossa materiale d'un braccio gigantesco', verrebbe da dire), alludono alla libertà della patria²⁸.

La dura repressione che segue il '48, non spegne un *engagement* artistico che sempre più si manifesta nell'imitazione del 'nuovo' modello verdiano: fra un arresto e l'altro, Beniamino Rossi scrive il libretto dell' *Elfrida di Salerno*, che Giacomo Lombardi mette in musica e fa rappresentare nel teatro leccese per la stagione del 1853 – nulla ne rimane, ma le cronache d'epoca vi colgono 'forti' cambiamenti per strumentazione e armonia, come dire che vi colgono 'forti' accenti verdiani, quelli che appunto sempre più si apprezzano nella produzione sacra che l'avvocato continua a scrivere in abbondanza, e che per fortuna in abbondanza è a noi pervenuta²⁹.

Ed ecco che l'inaugurazione a Bari, nell'autunno del 1854, del 'modernissimo' teatro Piccinni viene a favorire la circolazione in Puglia di nuove compagnie liriche e, soprattutto, di nuovi 'popolari' titoli verdiani, per un'attività applauditissima, che trova eco (partigiana, ma non perciò falsa) sui giornali milanesi³⁰.

Dunque, già nell'estate del 1855, per replica della stagione barese, a Lecce si applaude per la prima volta «la musica divina» dell'ormai «indispensabile» *Trovatore* e dell'altrettanto popolare *Lionello* ovvero *Rigoletto*³¹. L'anno

²⁸ A causa di questa titolazione alternativa, gli storici locali hanno ipotizzato l'esecuzione dell'omonima opera di Otto Nicolai, in effetti mai andata in scena nel Regno di Napoli.

²⁹ Cfr. *Il linguaggio del sentimento*, cit., loc. cit. Gran parte della produzione *per voci e grande orchestra* del Rossi (fra cui: 9 *Sinfonie*, 9 *Messe di Gloria*, 15 *Tantum ergo*, 10 *Litanie*) si conserva presso l'Archivio dell'Arciconfraternita dell'Addolorata, di cui l'autore fu membro e maestro di cappella a partire dal 1845.

³⁰ Peraltro, il vivace traffico lirico, malgrado i noti problemi di censura, sembra favorito dal fatto che «le opere di Verdi, non vincolate ai diritti di proprietà, girano nel Regno di Napoli senza gravose retribuzioni ed inciampi», come osserva l'anonimo corrispondente pugliese de «La Fama. Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industrie Teatri», Milano, anno XV, nr. 33, 24 apr. 1856, p. 132, a proposito della rappresentazione «con esito fortunatissimo» del *Trovatore* a Monopoli e della *Violetta* (ovvero *Traviata*) a San Severo, in prosieguo dei trionfi baresi e leccesi (cfr. sotto).

³¹ Sempre «La Fama», trattando ampiamente dell'apertura del teatro Piccinni (cfr. a. XIII, nr. 87, 30 ott. 1854, p. 347), sottolinea poi l'immediato successo delle novità verdiane: in particolare *Trovatore*, terzo titolo della stagione inaugurale (lo precedono *Poliuto* di Donizetti ed *Elena di Troia* di Petrella), incontra «anche qui», come scrive il referente locale (nr. 94, 23 nov., p. 376) tale «felice successo», da esser riproposto l'anno successivo sia d'estate che in autunno. Infatti, «il corrispondente ed espositore imparziale», che si firma "Y", ai primi di luglio sottolinea: «si è dato l'indispensabile *Trovatore*, musica divina che abbiamo già udito nel passato autunno quando ci fu la solenne apertura di questo teatro Piccinni [...] e oggi è festeggiatissima l'Azucena Margherita Zenoni, con continuo applauso e gridare [...] applauditissima anche la [Antonietta] Ortolani-Brignoli» per tutte le quattro repliche (a. XIV, nr. 37, p. 227). D'altra parte la stagione di primavera si era inaugurata «col *Lionello*, fra voi [milanesi]

successivo, sempre sulla scia dell'«intelligente pubblico barese», oltre a replicarsi il *Lionello* (a maggio, con «esito lusinghiero sì per musica, che per esecuzione» e con trasferta settembrina di «buonissimo successo» a Gallipoli)³², si decreta la fortuna di due altre opere verdiane: *Masnadieri* (a carnevale), e *Violetta* ovvero *Traviata* (a giugno): l'esecuzione di quest'ultima «musica cotanta vera» piace meno di quanto accaduto a Bari, ma solo «a cagione d'improvvisa indisposizione della prima donna»³³. A seguire, nonostante l'inopinato fallimento dell'impresario del teatro barese³⁴, *Trovatore* e *Traviata* si confermano *must* delle stagioni leccesi del 1858 e 1859, soprattutto il primo titolo divenendo occasione per manifestazioni patriottiche³⁵.

nota col nome di *Rigoletto*, che ha ottenuto su queste scene [baresì] il più clamoroso successo», sempre con le prime donne Zenoni e Ortolani-Brignoli, oltre che con il baritono Giuseppe Sansone e il tenore Antonio Oliva-Pavani (cfr. nr. 33, 23 apr., p. 132 e nr. 40, 17 mag., p. 159: il 30 aprile, come *extra* per il pubblico in delirio, si esegue anche l'ultimo atto della *Luisa Miller*). Di seguito, il *cast* (con Davide Squarcia in vece di Sansone) muove per Lecce, dove si esibirà fino al 10 ottobre (cfr. nr. 68, 23 ago., p. 272). Il teatro Piccinni intanto è pronto ad accogliere «clamorosamente» la terza edizione nel giro di un anno del *Trovatore* (cfr. nr. 94, 22 nov., p. 375): in particolare, la nuova prima donna Laura Giordano-Giannoni è «appellata almeno 12 volte», essendol'anno successivo scritturata a Foggia per lo stesso titolo e per *Ernani* (cfr. a. XV, nr. 85, 23 ott. 1856, p. 380). Per le prime stagioni 'verdiane' in Terra di Bari, cfr. A. GIOVINE, *Il teatro Piccinni di Bari. 1854-1964: 110 anni di attività operistica e altre manifestazioni artistiche affini. Cenni storici, cronologia, bibliografia, illustrazioni*, Bari Archivio delle tradiz. popolari baresi, 1970; V. LENTINI, *Il teatro di Trani, il più antico teatro stabile di Puglia*, Bari, Adda, 1998.

³² Tutto nuovo il *cast*, ove spiccano il baritono Morghen e il tenore Lanzilli: cfr. «La Fama», nr. 36, 5 mag., p. 156 (cronaca ripresa dal giornale napoletano «La Rondinella») e nr. 70, 1 set., p. 280.

³³ Il *cast* dei *Masnadieri* fu lo stesso del *Rigoletto*: cfr. *ivi*, nr. 18, 3 mar., p. 72. Interpreti di *Traviata* furono invece i citati Ortolani-Brignoli, Oliva-Pavani e Squarcia, che al Piccinni piacquero «fino al delirio»: rispetto ai fiaschi d'altri teatri nazionali, «questo pubblico [barese] ha fatto giustizia ad una musica cotanto vera!» – scrive l'articolista di «La Fama» (nr. 9, 31 gen., 35 e nr. 13, 14 feb., p. 51), rifacendosi ancora una volta al giornale napoletano «La Rondinella». Per la difettosa esecuzione leccese cfr. invece nr. 46, 9 giu., p. 184.

³⁴ Malgrado lo straordinario successo dell'ennesima edizione del *Rigoletto* (protagonista acclamatissimo il tenore Francesco Mazzoleni: cfr. *ivi*, nrr. 94 e 96, 25 nov. e 2 dic. 1858, pp. 375 e 382), l'impresario e baritono Sansone dichiara fallimento e lascia sul lastrico l'intera compagnia (nr. 104, 30 dic., p. 416 e nr. 4, 13 gen. 1859, p. 14).

³⁵ Cfr. M.B. MANSI MONTENEGRO, *Il teatro di S. Giusto a Lecce*, «Itinerari di ricerca storica», X, 1996, p. 184: dallo spoglio della memorialistica locale si evince che la prima donna Carolina Prelli fu omaggiata anche per esser moglie di un patriota veneto in esilio.

Ancor oltre, mentre a Milano si comincia a scrivere della «musica dell'avvenire», cioè «di alcuni novatori che [... da Berlioz a Wagner] aspirano a dare novello indirizzo [all'opera] rinnegando, oltre la consueta forma, uno de' suoi più preziosi elementi, qual è la melodia, e cercano di tirarla nella parte drammatica [...] grazie agli immensi progressi armonici e strumentali»³⁶, le provincie pugliesi ormai 'annesse' al Regno sabaudo scommettono una volta di più sul 'verdiano' risonar di teatri e piazze, chiese e salotti, come per un lirico rincalzo al difficile processo di unificazione, che evidentemente non abbisogna di avventurosi avvenirismi. Questa è, in particolare, la cadenza operistica del San Giusto di Lecce – cadenza tanto più significativa perché portata avanti fra crescenti difficoltà economiche: estate 1861, *Macbeth*; carnevale 1862, *Due Foscari* e *Attila* (quest'ultimo, con versi 'ammodernati' a figurare la diffusa aspirazione di aversi presto Roma capitale, a completamento del progetto unitario); estate 1862, *Simon Boccanegra*; carnevale 1863, *Luisa Miller*; primavera 1864, *Trovatore*³⁷.

Per parte sua, Beniamino Rossi conferma la propria, ormai ventennale, scelta di campo, sia scrivendo nuovi melodrammi (il San Giusto nel luglio del 1861 ospita la sua *Caterina di Guisa*, su libretto del Romani, ma appunto «con spartito nuovo del tutto» e, come sembra, foriero di «molta audacia» armonica e melodica; nel 1862 è la volta de la *Bianca de' Gaddi*, di cui Rossi ha scritto anche i versi³⁸), sia avallando l'acquisto di 'armonie' verdiane ad uso delle bande cittadine, nell'ambito di un'attività di amministratore pubblico che sempre più lo impegna nel primo decennio postunitario³⁹. Non è dunque casuale che fra il 1870 ed il 1871, sotto il suo pur breve sindacato, si concretizzi il progetto inteso a ricostruire tutto in muratura l'antico teatro pubblico leccese, che si era chiuso sette anni prima col *Trovatore*. L'edificio diviene perciò municipale⁴⁰ e, inaugurandosi con un ulteriore titolo verdiano, il *Ballo in maschera*, prende il nome di 'Paisiello', gloria musicale del territorio, in emulazione di quanto già accaduto coll'intitolazione a Piccinni del teatro di Bari.

³⁶ «La Fama», nr. 31, 18 apr. 1859, pp. 121-122.

³⁷ *Ivi*, pp. 194-198 e M.G. BRINDISINO, *Notizie musicali sui periodici politico-letterari salentini dalla seconda metà del sec. XIX sino al 1911*, «Periodica musica», 1985, pp. 19- 25.

³⁸ *Il linguaggio del sentimento*, cit., pp. 130-131.

³⁹ *Ivi*, pp. 131-132. Nel 1864-65, con la gestione Rossi del Pio Istituto Garibaldi (in precedenza noto come San Ferdinando) prese a rifiorire la banda dei così detti "spiziotti", diretta dall'ex carbonaro Antonio Virgilio; il repertorio, come attestano inedite carte del *Fondo Garibaldi* dell'Archivio di Stato di Lecce, è subito aggiornato con l'acquisto di 'armonie' da *Nabucco*, *Aroldo*, *Lombardi*, *Vespri*, *Forza del destino* e *Traviata*. Di seguito, durante il suo breve sindacato (1870-71) Rossi tenterà di risollevarne anche le sorti della banda municipale.

⁴⁰ Cfr., presso la Biblioteca provinciale di Lecce, *Resoconto e Bilancio del Municipio* stampato in quell'anno, *Uscita*, categoria VI, nr. 84-85, «rata dei lavori del Teatro e compimento opere dello stesso non previste nel primo progetto».

Dalla regione per la nazione: il 'primato melodico' italiano, da Leo a Verdi

Nazione e regione, progresso e tradizione anche per il Rossi sono, in effetti, valori che vanno assolutamente conciliati, come egli ribadisce di lì a pochi anni su «La Nuova Riforma», ennesimo periodico politico-amministrativo-economico-letterario da lui fondato e diretto, e per cui cura anche la cronaca musicale. L'iniziativa editoriale, inaugurata il 7 febbraio 1873, non supera l'anno, ma pressoché ogni numero accoglie, innanzitutto, lucide disamine della condizione «meridiana, la più bistratta moralmente e materialmente» nella giovane Nazione, e vividi *je accuse* rivolti alla classe politica locale, che, con errore già commesso nel 1848, trascura «l'opera di rigenerazione delle masse». Così che il popolo salentino vive il post-Risorgimento «come fase imprevista e forse inattesa», sentendosi sempre più «lontano dai centri promotori gli avvenimenti fenomenali del 1860» e degli anni successivi. Perciò Rossi continua a battersi in ogni contesto per la 'rigenerazione' del popolo, una palingenesi che a suo parere deve necessariamente partire dal riconoscimento e dal consolidamento dell'identità culturale nazionale. Che è un'identità anche di tipo musicale e specificatamente melodica.

In definitiva, a detta di quest'appassionato repubblicano (piegatosi a ragioni monarchico-sabaude per «l'imperio degli avvenimenti e pel senno pratico che guidò l'apprezzamento di politiche necessità»⁴¹), la nazione italiana troverebbe proprio nel suo peculiare modo di cantare i sentimenti e le passioni il mezzo più efficace, trasversale e incisivo con cui rilanciare e allargare un imprescindibile impegno formativo. Un mezzo 'nazionalpopolare' per antonomasia, come già quarant'anni prima avevano notato Mazzini e Riccardi: cosicché *medium* sonoro e *obiectum* patriottico verrebbero quasi a coincidere, laddove l'esercizio musicale fosse ben orientato e tutelato da avventure avveniristiche.

Perciò, nel suo giornale politico, Rossi commenta con competenza di tecnica e di repertorio gli allestimenti del rinnovato teatro comunale, ove, manco a dirlo, giganteggia Verdi: certo, tali allestimenti li si vorrebbe più rispondenti alla spesa che l'amministrazione locale ogni anno rinnova, non certo per fomentare scioche partigianerie di melomani o avallare imprese imprevidenti⁴². Peraltro, il nostro sembra pure carezzare l'idea di una storia a puntate della musica italiana (già suo progetto risorgimentale!), o meglio, di una storia dei musicisti salentini: quelli che, a colpi di belle melodie, avevano reso grande in Europa il nome della scuola napoletana e dell'opera italiana *tout court*, essendo parte integrante di una 'geniale'

⁴¹ B. ROSSI, *Pel giorno natalizio di S. M. il Re d'Italia* (1872), in *Discorsi due del sindaco avv. Beniamino Rossi*, Lecce, tip. Garibaldi, 1872, p. 13.

⁴² Cfr. *Il linguaggio del sentimento*, cit., p. 131. In quella stagione di carnevale vanno in scena, con successo, *Rigoletto* e *Ballo in maschera*, con esito contrastato il *Faust* di Gounod (nel *cast* di tutti e tre i titoli, gli esordienti Babette, Bergamaschi, Ferrari) e con pessimo risultato *Don Pasquale* di Donizetti, di cui si tacciono gli interpreti. Cattivi sempre, i cori – buona l'orchestra.

staffetta lirica che senza soluzione di continuità conduce sino a Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi.

Ecco, infatti, apparire in *appendice* alla prima pagina di «La Nuova Riforma» (proprio sotto i più severi editoriali politici) le biografie di Giovanni Paisiello da Taranto (allora provincia di Lecce), cui è dedicato «a ben ragione il nostro Teatro rifatto»⁴³; e di Leonardo Leo da San Vito dei Normanni (allora sempre provincia leccese)⁴⁴. Rossi coglie l'occasione per lodare l'iniziativa del Municipio (dunque, anche l'impegno suo personale), per cui nel peristilio del rinnovato teatro erano stati collocati per l'appunto i busti di entrambi i musicisti salentini, «opera del valente scultore nostro concittadino A. I. Bortone. Vi sono ancora due nicchie vuote – continua l'entusiasta articolista. – Una di queste dovrebbe contenere il busto di Giuseppe Lillo, e l'altra quello di Luigi Leone. Speriamo che il Municipio appaghi questo voto civico». Intanto l'avvocato-musicista-critico annuncia che a seguire egli stesso pubblicherà le biografie dell'uno (l'operista Lillo, nativo di Galatina, morto nel 1863 a Napoli, nel pieno d'una carriera strepitosa) e dell'altro (il flautista leccese Leone, virtuoso di fortuna più segnatamente provinciale, ma col merito di esser stato appassionato corifeo del Risorgimento salentino).

In tutta coerenza con l'impegno pedagogico e divulgativo intrapreso, per cui orgoglio regionale e tutela dell'identità nazionale figurano in costruttivo rapporto, nel mese di aprile del 1873, sempre su «La Nuova Riforma», Beniamino Rossi introduce i lettori salentini alla ormai incandescente *querelle* fra verdiani e wagneriani, mettendo in guardia questa sua piccola fetta di pubblico 'italiano' dalle sirene di certi fautori della così detta 'musica dell'avvenire'. L'occasione gli viene dalla contemporanea esecuzione, al San Carlo di Napoli e alla Scala di Milano di, rispettivamente, *Aida* di Verdi e *Lohengrin* di Wagner, di cui s'è detto in apertura. Subito egli annota:

Abbiamo rilevato da parecchi giornali di Napoli lo splendidissimo successo dell'*Aida*. Taluno inarca le ciglia, temendo per l'avvenire della musica italiana, perché ritiene che l'*Aida* pieghi alla musica dell'*Avvenire*. Possiamo assicurare ch'è timor panico, perché l'*Aida* potrà più o meno piacere – ed è già un terzo successo colossale quello di Napoli [dopo il Cairo e Milano] – ma è musica essenzialmente ed assolutamente *italiana*⁴⁵.

Ma è evidente che il 'nuovo' Verdi spargia non poco le consuetudini liriche pure dei salentini, così che Rossi sente il bisogno di ritornare con più ampie e articolate argomentazioni sul problema, con l'occasione manifestando la più completa repulsa per Wagner ed il suo 'mortalmente noioso' *Lohengrin*. Tanta ostilità potrebbe sembrare persino paradossale in un poeta-musicista-direttore d'orchestra-filosofo di forti valori morali e sociali, qual è il Rossi, che in qualche modo realizza, in ambito periferico, l'ideale dell'artista totale e totalmente *engagé*, grandiosamente incarnato oltralpe da Wagner! D'altra parte, il poliedrico maestro

⁴³ Nr. 3, 21 feb., pp. 1-2.

⁴⁴ Nr. 6, 21 mar., p. 1.

⁴⁵ Nr. 9, 4 apr., p. 5. Lo si riporta integralmente a seguire.

leccese in quarant'anni di attività non s'era mai sognato di abbandonare il solco della 'fecondità' linguistico-melodica nazionale – tanto meno poteva farlo in un momento e in un contesto politico e culturale di tale delicatezza, operando oltretutto in una provincia, che si sentiva sempre più «lontana dai centri promotori avvenimenti fenomenali».

L'editoriale che, col titolo *Verdi e Wagner*, Rossi pubblica in appendice alla prima pagina de «La Nuova Riforma» del 25 aprile 1873 (nr. 11)⁴⁶, sotto molti aspetti ancora ricalca il Mazzini del 1836 e il Ricciardi del 1843 (si noti bene: si tratta d' un ricalco consapevolmente cercato, così come di lì a breve farà Florimo, rivolgendosi agli studenti dei Conservatori italiani); e il punto di partenza son sempre certe riflessioni d'ascendenza rousseauiana sulla «musica linguaggio ritmico del sentimento umano, rivelazione della passione in tutto il suo ideale poetico».

Anche la contrapposizione fra “ispirazione melodica” e “calcolo armonico” viene da lontano, salvo che le «vietate formole» della musica sinfonica-descrittiva d'oltralpe (cioè le ingegnose combinazioni poemato-sinfoniche, che prima solleticano, poi affaticano l'orecchio), sono ora riconosciute come approdo peculiare di un Berlioz, di cui Wagner sarebbe a sua volta perverso continuatore – ed ecco il ricalco, in senso peggiorativo, di valutazioni estetiche già presenti su «La Fama» milanese di quindici anni prima. In una visione evoluzionistica della storia della musica, Rossi considera, insomma, ancora in qualche modo vitale la settecentesca *querelle* fra armonisti (a radice ramista) e melodisti (di tradizione peculiarmente italiana), ritenendo la fortuna dell'ingegnoso (piuttosto che geniale) Wagner dovuta giustappunto al momentaneo sostare, ma non esaurirsi dell'arte nostrana. Cosicché il compositore tedesco è paradossalmente ritenuto una sorta di razionalista-formalista.

Del resto, «è bastato che Verdi trovasse una piccola vena dell'*inesauribile miniera* del canto italiano, perché sparissero tutte le nebbie di una scuola che ha il calcolo, invece della passione», sentenza Rossi, che vede *Aida*, se pur non proprio un capolavoro (!), come estremo stadio del melodismo nazional-verdiano. L'esegeta non nega che il maturo maestro, da lui idolatrato per ragioni estetiche e morali, abbia per l'occasione ripreso qualche tratto del 'grandoperismo' francese e perfino dell'abborrito Wagner; ma appunto, qualche tratto «non essenziale alla maniera italiana», assimilandosi quanto poteva ad altri, niente affatto essendo assorbito da tradizioni altrui. Verdi avrebbe insomma realizzato una “correzione formale” dell'opera italiana, che, lasciando “immacolato” l'ideale lirico nazionale, tracciava “vie intentate per l'espressione dell'azione drammatica”. Il duello *Lohengrin-Aida*, alimentato dall'«anfanarsi di pochi ardenti proseliti dell'*avvenire*», poteva dirsi perciò concluso, essendo il primo titolo definitivamente sepolto sotto «il peso mortale della noja e dello sbadiglio», sottolinea perfidamente Rossi, usando parole che sembrano prese pari pari dalle famose annotazioni messe giù dal suo Verdi, 'rincantucciato' in un palco bolognese.

⁴⁶ Lo poniamo a nostra volta in appendice al presente articolo.

Di lì a otto anni Beniamino Rossi moriva, senza aver potuto valutare l'ulteriore 'stadio' raggiunto dalla tradizione operistica italiana con *Otello* e *Falstaff*. C'è da giurare che il poeta-musico-critico (*etc.*) salentino avrebbe considerato comunque italianissime 'corta melodia' e 'correzioni formali' ulteriormente espresse in quei titoli: d'altra parte, il risentito silenzio – politico, artistico, esegetico – che caratterizza gli ultimi anni di vita del Rossi, fa pensare che egli non avrebbe poi ritenuto più utile dire alcunché agli Italiani. L'ultimo suo corrosivo *pamphlet*, firmato nel 1880 con l'anagramma Roboam (!) Sisnieni⁴⁷, ce lo mostra amaramente deluso da quella Nazione, per cui pure aveva speso l'intera sua esistenza. Nulla è perdonato alla nuova Italia, dalla vendita dei beni ecclesiastici che arricchisce i già ricchi, alla creazione di ferrovie e strade su cui viaggiano merci a senso unico (da Nord a Sud) e di province con mera finalità 'elettorale'; dalla burocrazia parassitaria ai politici collusi con massoneria, camorra, mafia, per un quadro fosco che egli teme destinato a scurirsi vieppiù.

In effetti, ciò che Roboam deplora di più e che a suo parere starebbe alla base di tante storture sociali e morali è l'inarrestabile caduta di fede e di spiritualità, ovvero il generale prevalere del sembrare sull'essere, lo sconcio trionfo della goliardia allo Stecchetti sull'idealismo risorgimentale, la fine della funzione etica e formativa dell'arte, anche di quella musicale. «Maschere, sempre maschere / per divinar se sia / questo il regno d'Italia o di Talia» è il finale grido di dolore di un uomo profondamente scontento dell'indirizzo seguito dalle nuove generazioni e che con le nuove generazioni sente di avere sempre meno in comune.

Ma forse, avesse potuto ascoltare il corrispettivo canto falstaffiano *Tutto nel mondo è burla*, di poco successivo al suo "maschere, sempre maschere", il sempreverdiano Rossi avrebbe potuto riaccendere di luce 'com-passionevole' almeno il suo, di animo spento, ancora una volta ritrovando, grazie al grande vecchio della lirica italiana (ormai caro anche ad un *ex-avvenirista* del calibro di Boito), quell' «entusiasmo cui si era da tempo disabituati».

⁴⁷ Se ne conserva copia presso la Biblioteca Provinciale di Lecce.

Appendice

WAGNER E VERDI

[B. ROSSI in «La Nuova Riforma», n.11: Lecce, 25 aprile 1873]

In meno quasi di una settimana il mondo musicale ha udito l'eco di un grande trionfo, e di un fiasco colossale.

L'*Aida* di Verdi ha suscitato al S. Carlo di Napoli uno di quegli entusiasmi cui si era da gran lungo tempo disabituati in quel massimo teatro, mentre che appena pochi di innanzi il Lohengrin di *Wagner* era accoppiato diffinitivamente alla Scala dagli urli della disapprovazione, per rilevarsi indi a poco e per poco mercé i più titanici sforzi degli *avveniristi*, ma per esser finalmente sepolto sotto il peso mortale della noja e dello sbadiglio, verdetto assai più duro ed inappellabile.

Questi due eventi così contrari, benché non inaspettati, han fatto rivivere una lotta che pareva sopita, e ne han raddoppiato la intensità – non certo in Italia, dove oramai par deciso che la musica abbia a serbare quella impronta nazionale che partecipa della serenità del suo cielo, e della vivace spontaneità della espressione meridionale, ma sibbene in quella parte d'Europa, dove il culto per la musica dell'*avvenire* minacciava imporsi tirannicamente, più per lo anfanarsi dei pochi ardenti proseliti, che per irresistibile forza di attrazione.

Gl'Italiani han giudicato, e crediamo spassionatamente, a seconda di quella sentenza già profferita dall'immortal Pesarese, ch'era critico insigne, oltre ad essere inimitabile maestro: "se è musica dell'avvenire, dunque non è per noi".

Quanta sapienza si cela in questa semplice ironia! – Che cosa è infatti la musica, se non il linguaggio ritmico del sentimento umano, se non la rivelazione della passione in tutto il suo ideale politico? Eliminate la passione, e la musica non sarà che una ingegnosa combinazione che solleticherà l'orecchio umano per poco, per indi affaticarlo, sicché al diletto succede in breve il tormento della stanchezza. Musica sinfonica, musica descrittiva furon le viete formole colle quali taluni sognatori impotenti tentarono, son quasi trent'anni, surrogare quella irresistibile potenza rivelatrice d'un mondo superiore che informa la musica italiana, potenza tale, per cui era divenuta cosmopolita, sicché non si annoverasse omai più un popolo che non ne ricercasse avidamente il fascino ammaliatore. Fu il Berlioz, e poi il David [Félicien-César] che i primi tentarono sottomettere la ispirazione melodica al calcolo armonico, rovesciando non tanto idee prestabilite, quanto il concetto fondamentale organico di quest'arte divina che s'impone all'anima, per mezzo dei sensi, col progresso sintetico della melodia, a cui l'armonia, ch'è la combinazione analitica de' suoni, non dee che far da complemento, come il contorno di un quadro.

Ed il Wagner non è neppure un caposcuola in ciò, ma un continuatore delle aberrazioni di Berlioz, di David e di altri i qual han creduto che alla fecondità melodica potesse succedere la fecondità contorta del calcolo – continuatori a loro volta del Rameau, e del Lulli contro i quali insorse il Rousseau.

Che se il Wagner ebbe maggior grido, ciò avvenne, perché egli surse in tempi ne' quali quest'arte accenna alla decadenza, dopo tre quarti di secoli d'immortali trionfi - fase comune ad ogni arte, quando è presso a raggiungere il più alto apogeo del bello!

Così, dopo Raffaello e Michelangelo, l'arte pittorica e la scultura incominciarono a piegare alla decadenza – e, nel modo istesso, era fatale che dopo Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante e Verdi, l'arte italiana andasse incontro a quel periodo di *sosta*, che se non è *esaurimento*, pur ne ha le parvenze fatali, sino a che non incominci il nuovo periodo di trasformazione, come si è segnalato nel risorgimento delle altre arti.

Credette adunque il Wagner, che ha pur potenza di ingegno, se non di genio, che l'ora fosse opportuna alla sua evoluzione, e però il suo tentativo fu stimato serio, tanto più che lo soffulcea di una guerra razionale al convenzionalismo. Il mondo fu scosso – ma per poco, perché la forma non potea imporsi a lungo alla *essenza* dell'arte – ed il tentativo abortì, come abortirà mai sempre, sino a che duri un barlume di sentimento in Italia.

E' bastato che il Verdi (ch'è ora l'ultimo della schiera gloriosa) trovasse una piccola vena di quella inesauribile miniera del canto italiano, perché sparissero tutte le nebbie di una scuola che non ha che l'entusiasmo a freddo ed il calcolo invece della passione.

L'*Aida* non è certo un monumento dell'arte musicale, ma segna però anche essa uno stadio, perché serbandone le tradizioni della melodia invulnerate, lascia largo svolgimento al colorito, e traccia vie intente per la espressione dell'azione drammatica.

Sotto questo punto di vista taluni han supposto che il concetto italiano accennasse a scomparire, mentre in realtà n'erge più vigoroso, come un bell'ovale raffaellesco nulla perde sotto il severo drappo che l'attornia. La correzione non è trasformazione, ma ripiegamento dell'arte in se stessa, ed in ciò Verdi addimostrò di esser veramente grande artista, perché non ha sdegnato di seguire la scuola francese, ed anche lo stesso Wagner in ciò che non era essenziale, ma estrinseco alla maniera italiana – e prima di lui lo avea già osato Rossini nel *Guglielmo Tell*.

In ciò sta il segreto di questa grande vittoria dell'*Aida* sul *Lohengrin*, perché l'arte italiana ha saputo assimilarsi quanto potea senza essere assorbita, e così a parità di correzione nella forma resta immacolato quell'ideale melodico ch'è attribuito del nostro cielo e della lingua che noi Italiani parliamo – ideale che ha conquistato il mondo intero, dandoci quel primato musicale, che tutti i *Lohengrin* ed i *Tannhauser* del Wagner saran sempre impotenti a ritoglierci.