



# studi musicali

nuova serie ● anno 01 ● 2010 ● numero 02

Accademia Nazionale di Santa Cecilia ● *Fondazione*



**Studi musicali. Nuova serie**  
Rivista semestrale di studi musicologici

*Direttore*  
Agostino Ziino

*Redazione*  
Teresa M. Gialdroni

# Studi musicali

Nuova serie, I, 2010, n. 2



ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA  
*Fondazione*



Questo volume è stato pubblicato in collaborazione con ARCUS SpA

*Progetto grafico*

Silvana Amato

*Impaginazione*

Roberto Grisley

Composizione tipografica in *Cycles* di Summer Stone

«Studi musicali» pubblica articoli riguardanti tutti i campi della ricerca musicologica in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo. Gli articoli proposti per una eventuale pubblicazione possono essere inviati in copia cartacea al seguente indirizzo: Agostino Ziino, Via Giovanni Antonelli, 21, 00197 Roma, e, in allegato a una e-mail, all'indirizzo [studimusicali@santacecilia.it](mailto:studimusicali@santacecilia.it). La pubblicazione è subordinata al parere di due studiosi specializzati cui l'articolo sarà sottoposto in forma anonima. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista disponibili in italiano e in inglese al seguente indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it>.

Per gli annunci pubblicitari rivolgersi all'indirizzo [editoria@santacecilia.it](mailto:editoria@santacecilia.it)

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

ISSN 0391-7789

© 2011 Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma

Tutti i diritti riservati

[www.santacecilia.it](http://www.santacecilia.it)

[studimusicali.santacecilia.it](http://studimusicali.santacecilia.it)

[studimusicali@santacecilia.it](mailto:studimusicali@santacecilia.it)

**Soci Fondatori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia**

Stato Italiano, Comune di Roma, Regione Lazio, Provincia di Roma,

Camera di Commercio Roma, ENEL, Telecom, BNL-Paribas, ENI,

Amministrazione Autonoma dei Monopoli di Stato, La Repubblica,

Autostrade per l'Italia, Ferrovie dello Stato, Poste Italiane, Astaldi

## Sommario

- 295 Eva M. Maschke  
*Neue Conductus-Fragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Frankfurt am Main*
- 313 Francesco Zimei  
*«Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore».  
Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*
- 345 Warren Kirkendale  
*On the Marian Antiphons Salve Regina, Te decus virgineum, and Antonio Caldara. With a Bibliography for the Salve Regina*
- 369 Claudio Toscani  
*L'impresario delle Canarie: due intonazioni a confronto*
- 389 Francesca Menchelli-Buttini  
*Fra musica e drammaturgia: l'Olimpiade di Metastasio-Pergolesi*
- 431 Svein Hundsnes  
*Tchaikovsky's Orchestral Style with Emphasis on Thematic Counterpoint in his Fourth Symphony, first movement*
- 469 Giorgio Ruberti  
*Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*
- 499 Paolo Susanni  
*The Interaction of Modal and Cyclic Pitch Collections in Bartók's Sonata for piano (1926)*
- 517 Mark McFarland  
*«D'un Profane de New York à Stravinsky»*



## Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto

Giorgio Ruberti

È a noi tutti noto che nell'ambito della storia della musica la categoria 'verismo' non consente un'immediata ed inequivocabile identificazione. Ciò è anzitutto dovuto alla complessità e ambiguità che essa rivela quando si vuole giustificarne il concetto applicato all'opera in musica, vale a dire quando si tenta di spiegare in quali modalità drammaturgico-musicali è stata resa in molteplici melodrammi italiani di fine Ottocento e oltre. Queste partiture, all'analisi, possono evidenziare non pochi limiti e difetti nei margini d'una rigorosa attuazione della poetica verista, soprattutto se si pensa all'evoluzione di linguaggio cui la stessa è pervenuta in letteratura. Ed è certo indubbio, come argomentato da più d'uno studioso, che lo stacco talvolta netto tra i due verismi svuota di valore l'uso del termine nel contesto musicale.<sup>1</sup> D'altro canto, il fatto incontestabile dell'esistenza storica di un verismo di tipo musicale non consente di liquidare questo termine semplicemente come un vuoto vocabolo, ma impone di giustificarlo. E, prima ancora della definizione dei connotati stilistico-compositivi dei melodrammi cosiddetti veristi,<sup>2</sup> può

1 Cfr. EGON VOSS, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», xxxi, 1978, pp. 303-313 (tr. it. *Il verismo nell'Opera*, in *Cavalleria rusticana: cent'anni di un capolavoro*, a c. di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55); ROSSANA DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*. Nota sul verismo in musica, «Musica/Realtà», III, 1982, n. 8, pp. 105-114.

2 Cfr. CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il



essere utile problematizzare il termine ‘verismo musicale’ ricostruendo sia il complesso di circostanze da cui esso ebbe origine sia la sua evoluzione di significato nell’uso critico-estetico: in questo modo non sarà solo possibile colmare una lacuna storico-musicale, ma si potrà anche fornire il giusto orientamento a chi voglia addentrarsi nella stessa analisi dei melodrammi veristi. Dati ed informazioni utili a tale scopo sono emersi dallo spoglio delle riviste musicali ed artistiche pubblicate in Italia tanto contemporaneamente quanto – come potremo constatare con una buona dose di sorpresa – precedentemente alla diffusione di questo stile operistico sulla scena teatrale nazionale. Per questa via è stato possibile effettuare la ricostruzione dell’idea coeva di verismo musicale, della concezione posseduta da critici e compositori del tempo, punto di partenza obbligato per un’indagine che di questo fenomeno della storia della musica voglia finalmente fornire un’immagine rispondente alla realtà storica. Le seguenti pagine illustreranno sia l’origine della categoria ‘verismo musicale’ sia il valore di volta in volta ad essa attribuito dalla critica italiana fino alla caduta in disuso del termine corrispondente.

La prima manifestazione del verismo musicale, come risaputo, fu *Cavalleria rusticana*, andata in scena al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 quale opera vincitrice della seconda edizione del concorso Sonzogno (1888). La ricerca, pertanto, è stata avviata a partire da quella data, e non ha tardato a produrre i primi risultati dato che a conclusione della recensione alla prima milanese del melodramma di Pietro Mascagni, pubblicata a firma di Amintore Galli su «Il Teatro illustrato» del gennaio 1891, si legge: «L’opera verista così inizia in Italia il suo regno».<sup>3</sup> Tuttavia, la secchezza e l’essenzialità di questa frase congiuntamente all’assenza, nell’articolo, di qualsiasi riferimento alla categoria ‘verismo’ – musicale e non – hanno indotto ad ipotizzare che Amintore Galli avesse ritenuto assodato il concetto di «opera verista» in virtù di probabili riflessioni già svolte su tale argomento. Ipotesi che ha motivato un nuovo orientamento del percorso di ricerca, sempre a partire dal maggio 1890 ma, questa volta, procedendo a ritro-

Mulino, 1987, pp. 89-100; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 71-94; Ead., *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, «Cambridge Opera Journal», v, 1993, n. 1, 39-53; GIORGIO RUBERTI, *Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XIII, 2007, n. 2, pp. 31-43.

3 AMINTORE GALLI, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, musica di Pietro Mascagni*, «Il teatro illustrato», XI, 1891, n. 121, pp. 7-9: 9.

so nel tempo. In questo modo è stato possibile verificare che il primo accostamento tra verismo e opera compiuto da Galli si registra in una sua recensione a *Carmen* risalente addirittura al 1880, pubblicata nello stesso periodico di Sonzogno di cui egli era capo-redattore: la «passionalità» dei personaggi, il carattere «drammaticamente vero» della musica, il «colorito locale», sono tutti fattori dell'opera di Bizet che il critico milanese collegò alla natura «veristica» del soggetto di Merimée.<sup>4</sup> E poiché l'eccesso di verismo che nel decennio successivo contrassegnò molti melodrammi italiani appartenenti alla nuova tendenza divenne uno dei principali bersagli della critica, appare interessante notare come la «giusta misura» della natura veristica del soggetto inscenato fu indicata da subito quale condizione imprescindibile per la realizzazione di opere nel nuovo stile. Su questo aspetto torneremo più avanti, ma intanto serve a comprendere fino in fondo il senso della conclusione dell'articolo: «La *Carmen* è un capolavoro che segna una nuova manifestazione e un nuovo progresso nello sviluppo dell'opera in musica».<sup>5</sup> *Carmen* è un'opera decisiva per la nascita del verismo musicale, e in un'altra recensione del tempo funge da pretesto per sollecitare i giovani compositori italiani a dedicarsi ad argomenti più semplici, ad abbandonare dietro l'esempio di Bizet il proposito di realizzare – come si legge – «sempre operoni carichi di effetti scenografici».<sup>6</sup>

Anteriormente al 1890 Amintore Galli tornò a più riprese sul concetto di verismo musicale, e sempre dalle pagine del «Teatro illustrato». Nel marzo del 1884 egli pubblicò un articolo che risulta molto interessante ai fini del nostro discorso, sin dal titolo, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*.<sup>7</sup> Qui Galli ampliò l'orizzonte della propria riflessione oltre i limiti della natura del sog-

4 A. GALLI, *Carmen, dramma lirico in quattro atti di H. Meilhac e L. Halévy. Musica di Giorgio Bizet*, «Il teatro illustrato», I, 1880, 'numero di saggio' del 16 dicembre, pp. 3-7.

5 Ivi, p. 7.

6 GIULIO ROBERTI, *Carmen di Giorgio Bizet al Teatro Regio di Torino*, «Il teatro illustrato», I, 1881, n. 3, pp. 4-7: 7. In tale circostanza *Carmen* è definita «opera naturalistica», ma va detto che durante questa fase iniziale di discussione i termini di 'verismo', 'naturalismo' e 'realismo' sono impiegati senza una precisa distinzione critica. Essendo Bizet francese, relativamente a *Carmen* si registra la tendenza a privilegiare il termine 'naturalismo'. A partire da *Cavalleria rusticana*, invece, in virtù dell'ambientazione italiana propria dei melodrammi rientranti nella nuova tipologia di soggetto, si parlò esclusivamente di 'verismo'.

7 A. GALLI, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il teatro illustrato», IV, 1884, n. 39, pp. 34-36.

getto: il segreto dell'«arte nuova» risiede nel «connubio di realismo e idealismo», e i tratti realistici di *Carmen* sono rintracciabili nelle scene in cui è fatto uso di quelli che sono definiti «tipi ritmici spagnoli», quali bolero, habanera, fandango, seguidilla, canzoni di toreri e di sigaraie. Questi ritmi, sebbene siano indicati quale parte decorativa dell'opera – quella da cui scaturisce «l'ambiente in cui si muove il dramma senza tuttavia essere il dramma» –, svolgono un compito determinante ai fini della buona riuscita estetica di un'opera verista: «trasportare» l'ascoltatore nel luogo in cui è ambientata l'azione. Appare fondato rintracciare in alcuni passaggi di questo articolo la premessa teorica del ruolo decisivo che nelle opere veriste dev'essere attribuito alla componente musicale, quando essa è impiegata funzionalmente alla definizione coloristica dell'ambiente:

Bizet non si vale del color locale, se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s'attiene al vero psicologico che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; alle particolarità materiali sostituisce fatti morali universali, e la sua arte è libera da ogni convenzione. Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemprato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi della immaginazione creatrice. [...] Se Bizet giunse a riportare nell'aringo della composizione melodrammatica una delle più splendide vittorie dei nostri giorni, gli è perché egli seppe segnalarsi maravigliosamente non solo nella pittura dei quadretti di genere, come nell'avanese, nella seguidilla, nella canzone boema, nel bolero [...] ma altresì nello scolpire caratteri nuovi e passioni profonde, e soprattutto nel depurare il realismo da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico.<sup>8</sup>

Qui sono inoltre delineate tre dicotomie che in seguito sarebbero state per molti anni al centro dell'acceso dibattito critico intorno al verismo musicale: l'incontro-scontro nel teatro d'opera di realismo e idealismo, vero e bello, pittura d'ambiente e affetti universali. Si tratta di opposizioni che rappresentano un punto focale dell'intera questione, poiché i successivi attacchi della critica ai melodrammi veristi registrabili a partire dai primi anni '90 si ressero proprio sull'idea della natura idealistica dell'arte musicale, dell'irrealizzabilità del 'vero' in musica e della conseguente inammissibilità nel genere melodrammatico dei soggetti veristici. Soprattutto se quest'ultimi portavano sulla scena gli aspetti più volgari della realtà quotidiana, così trasgredendo la norma estetica che imponeva al reale una preventiva depurazione «nell'onda eterea dell'ideale».<sup>9</sup>

8 Ivi, pp. 35-36.

9 Ivi, p. 35.

Prima della nascita ufficiale del verismo musicale, Amintore Galli approfondì anche da una prospettiva più strettamente estetica questa problematica della modalità di applicazione in musica della categoria del 'vero': «L'ideale per eccellenza cui deve aspirare il poeta dei suoni, della parola, del disegno, è quello che emana dai tipi assoluti da noi istintivamente intuiti nelle nozioni del vero, del bello e del bene – triade eterna che assicura la palma dell'immortalità a quell'opera d'arte che da essa si ispira e ad essa si rivolge, siccome oggetto ideale della ideale natura».<sup>10</sup> L'opera vera e bella, dunque, è quella che consente l'elevamento morale dei suoi fruitori, in quanto «sovrana ispiratrice d'amore, strumento morale e civile a niuno secondo».<sup>11</sup> A distanza di breve tempo, Galli evidenziò in modo ancora più esplicito l'attualità del verismo come sistema artistico, nonché la predisposizione della categoria del 'vero' ad una felice realizzazione musicale qualora sottoposta ad un opportuno trattamento poetico:

La sola bellezza nelle opere d'arte non è l'ultimo termine cui convergono le nostre aspirazioni, ma questo è il vero. [...] Oggi il verismo, il realismo, o il naturalismo come dicono altri sembra essere il sistema d'arte preferito tanto nella pittura quanto nella letteratura, e fa pure i suoi tentativi nella musica, sebbene questa poco o punto si presti. Il Cremona, il Sardou, il Guerrini, lo Zola, la nuova scuola musicale Francese, nella quale già richiamarono l'attenzione del pubblico i David e i Bizet, lo provano. [...] Le intemperanze cui si abbandona il realismo odierno spesso ripugnano al sentimento morale, in specie allorché si tuffa a gola nella materia e fa suo oggetto quanto si ha di più ributtante nella civetteria delle donne galanti, nel putridume della clinica e in quanto vi ha di più abietto al mondo. [...] La ignobile realtà mai non potrà essere oggetto dell'arte, né in essa potrà mai compiacersi il nostro sentimento, se essa è scambiata con lo scopo dell'arte medesima. L'arte è sorella del vero, ma del vero eletto: [...] perocché a noi sembra che tutto quanto si fa debba prefiggersi di migliorare i costumi e la natura dell'uomo, e non già di peggiorarla.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> A. GALLI, *Musica ideale. Del bello nella musica con parole e del bello nella musica indipendente. Della musica strumentale. Sua egemonia estetica su ogni altro genere di musica, sua spiritualità e sua potenza ideale*, «Il teatro illustrato», VII, 1887, n. 76, pp. 61-62: 62.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> A. GALLI, *Fonti dell'arte. Del vero e del verosimile; il reale e l'ideale. Il bello per il bene e l'arte per la civiltà*, «Il teatro illustrato», VII, 1887, n. 79, p. 98. Il compositore che Galli cita insieme a Bizet quale principale esponente della 'nuova scuola' musicale Francese è Félicien-César David (1810-1876). Con l'appellativo di «nuova scuola francese» era allora denominato un gruppo di giovani compositori, tra cui Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Charpentier, ritenuti responsabili di un profondo rinnovamento dell'arte musicale in Francia.

L'inesistenza di un esemplare autoctono di verismo musicale cui fare concreto riferimento pare giustificare – almeno per il momento – i toni pacati e i termini oggettivi della discussione. Per la seconda volta in un breve lasso di tempo Amintore Galli attribuì al verismo musicale una sorta di missione civica, una funzione di utilità sociale; a tal fine, però, la componente ideale doveva costituire una condizione imprescindibile: il crudo realismo di opere come *Mala vita*, giudicata essere priva di qualsiasi processo idealizzante tanto nell'azione drammatica quanto nella musica, qualche anno più tardi condusse alla condanna del verismo musicale anche a causa del fallimento di quella missione.<sup>13</sup>

Amintore Galli fu certamente il primo ad introdurre nella critica musicale il concetto di verismo, tuttavia va precisato che nell'applicarlo all'opera egli si collegò esplicitamente all'estetica di Francesco De Sanctis. Molteplici ed evidenti, infatti, appaiono le assonanze tra i citati articoli di Galli ed alcuni saggi che appena qualche anno prima De Sanctis aveva pubblicato sul realismo e su Emile Zola, soprattutto per quel che riguarda l'idea del connubio di realismo e idealismo quale presupposto estetico tanto del romanzo di tipo naturalistico quanto del melodramma verista.<sup>14</sup> L'idea della natura artistica insieme reale e ideale dello scrittore era stato proprio uno dei fondamenti della critica desanctisiana. Nello *Studio sopra Emilio Zola*, dopo un confronto tra Alessandro Manzoni e lo scrittore francese realizzato attraverso esempi tratti da rispettivi romanzi, De Sanctis era giunto alla conclusione che il primo fu «un idealista sotto forme reali», il secondo «un realista sotto forme ideali».<sup>15</sup> L'aspetto ideale dell'arte realistica di Zola era tradito dall'esemplarità delle situazioni raccontate, nel senso che le scene realisticamente descritte apparivano selezionate a monte dall'artista per il loro valore simbolico nel contesto della narrazione:

Lasciamo la rettorica e facciamo del realismo. Benissimo. Ma come l'ideale senza un vivo sentimento del reale è vuoto e astratto, così il tuo realismo rimarrà stupido e

13 Una missione che la critica italiana in un atteggiamento conservatore si ostinava ancora a ricercare nei melodrammi italiani di fine Ottocento, ma che, come dimostrano anche le contemporanee opere di Puccini, non era più rinvenibile nella sostanza di quelli che oramai costituivano degli stili tardi.

14 Gli articoli di Francesco De Sanctis sono *Il principio del realismo* («Nuova antologia», XI, 1876, fasc. I, pp. 28-40), *Studio sopra Emilio Zola* («Roma», XVI, 1877, nn. 175, 198, 220, 236, 253, 267, 300, 308, 338, 340, 351) e *Zola e l'Assomoir* (Milano, Treves, 1879). Tutti e tre sono raccolti in FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, a c. di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1965.

15 DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* cit., pp. 266-312: 291.

insipido se tu non hai un vivo sentimento dell'ideale. E qui è l'originalità di Zola. Egli è realista come uno scienziato, e idealista come un poeta. Il suo occhio clinico, a malgrado di lui, manda scintille, il reale si ripercote nella sua anima, e là, senza ch'egli lo sappia, è presente l'ideale. Per ottenere questa ripercussione bisogna esser poeta, vale a dire si richiedono alcune facoltà ideali. Ora Zola, lo scienziato e il clinico, ebbe da natura potenti facoltà ideali.<sup>16</sup>

La commistione di realismo e idealismo quale prerogativa dell'opera d'arte musicale fu un argomento critico che ricorse di frequente negli articoli de «Il Teatro illustrato» pubblicati immediatamente prima e dopo l'esordio teatrale del verismo musicale.<sup>17</sup> Ma anche nelle recensioni alla 'prima' di *Cavalleria rusticana* apparse sui principali quotidiani furono costantemente evidenziati l'equilibrio e la giusta misura con cui Pietro Mascagni aveva trattato il soggetto verista.<sup>18</sup> Inizialmente, il successo di pubblico e di critica riscosso da *Cavalleria rusticana* spinse ad individuare nella nuova tendenza la possibile cura ai mali dell'opera italiana. Nell'estetica dell'opera di fine Ottocento, infatti, il verismo si configurò come una reazione alle mode ed ai convenzionalismi coevi, che prese corpo mediante il ricorso a soggetti estratti dalla vita di tutti i giorni ed ispirati ad un sentire comune:

E il Mascagni non si ispirò a miti, a leggende, a saghe iperboree, ma corse col pensiero il mondo degli uomini, e si fermò nella plaga dove fiorì il genio di un poeta naturalista per eccellenza. E un gusto Teocriteo si diffonde nella florida creazione del fortunato musicista, di questo alunno della verità drammatica, trasportata nel dominio dell'opera: in lui anzitutto la semplicità del linguaggio e la nuda realtà dell'azione,

<sup>16</sup> Ivi, p. 300.

<sup>17</sup> Molto vicina alle idee di Galli fu l'opinione di Massimiliano Schasler. In un suo articolo, discutendo del come applicare nelle rappresentazioni drammatiche la categoria del 'vero' relativamente ai personaggi storici, questo critico dichiarò che «la nuda realtà» non poteva essere funzionale all'opera d'arte se non sottoposta ad un'adeguata «trattazione poetica idealizzante», consistente non tanto in una «fredda sfumatura di tratti», quanto piuttosto nel suo «subordinamento alla caratteristica spirituale» (MASSIMILIANO SCHASLER, *La verità storica dei caratteri drammatici*, «Il teatro illustrato», IX, 1889, n. 102, pp. 94-95).

<sup>18</sup> *Cavalleria rusticana ai teatri di Firenze, Torino, Bologna e Roma*, «Il teatro illustrato», X, 1890, n. 118, pp. 155-159. «Il teatro illustrato» riportò anche una serie di recensioni ad un'altra opera di soggetto verista presentata al concorso Sonzogno, *Mala Pasqua!* di Stanislao Gastaldon, e, nell'articolo della «Riforma», si legge: «Mala Pasqua! è un lavoro che, mentre ha l'intenzione di essere realista, è in gran parte manierato: senza per questo assurgere alle altezze di quella idealità, che è pure uno dei grandi caratteri dell'arte musicale» («Il teatro illustrato», X, 1890, n. 112, p. 64).

così pittoresca, e che può dirsi una fotografia di costumi; poscia l'onda sensuale, ardente della vita e delle passioni. [...] L'antica semplicità, onde si piacque il Mascagni, la rompe con tutti i complicati drammi alla moda, nei quali spesso gli accessori sopraffanno l'argomento principale [...]. Il successo del Mascagni è un ammonimento ai giovani compositori: non vi ha bisogno d'essere profeti per antivedere l'indirizzo che prenderà da oggi in avanti il melodramma nazionale; il convenzionalismo ha ricevuto un colpo mortale, il bello che sorge è quello del vero, ma del vero che ha un profondo significato e un interesse degno di essere oggetto dell'arte.<sup>19</sup>

Finanche Ippolito Valetta, che di lì a poco si sarebbe rivelato quale uno dei più fieri oppositori del verismo musicale, valutò *Cavalleria rusticana* «un capolavoro» in virtù di un'invenzione melodica «eletta e moderna», capace di esprimere il «linguaggio delle passioni vere ed umane», e con ciò instaurare col pubblico una «comunicazione quasi magnetica». <sup>20</sup> Un dato rilevante è che anche in scritti posteriori, indipendentemente dalla valutazione positiva o negativa degli esiti raggiunti, il verismo musicale fu reputato come una reazione agli 'eccessi' dei vecchi schemi melodrammatici. Sul principio del nuovo secolo, Luigi Torchi fornì la propria interpretazione storica individuando in questa tendenza la reazione alla crisi aperta in Italia dal wagnerismo: «Perché, dopo Wagner, notate, il verismo che doveva essere il rimedio alle sofferenze prodotte dalla crisi rivoluzionaria, si è dimostrato peggiore del male». <sup>21</sup> Mentre qualche anno più tardi, nel ripercorrere il recente passato del melodramma italiano, fu Ildebrando Pizzetti a leggere nel verismo musicale il tentativo di fuoriuscire dall'impasse stilistica di fine Ottocento:

Certo: né Verdi con l'*Otello*, né Mascagni con le sue tre opere [*Cavalleria rusticana*, *Amico Fritz* e *Rantzau*, n.d.r.], né Franchetti, né i francesi avevan recato i segni di una nuova – veramente nuova – concezione del dramma musicale, sostanzialmente diversa dalla concezione generica dei melodrammisti romantici. Ma tutti quei compositori avevan tentato di uscire in qualche modo dal cerchio angusto del melodramma, dove non si respirava più che odor di muffa e di stantio. Verdi si era diretto – guidato dal Boito – verso la inesauribile miniera di vita shakespeariana: gli altri (il Franchetti eccettuato) si eran volti verso i soggetti volgari, verso i soggetti così detti veristici. <sup>22</sup>

19 A. GALLI, *Il musicista*, «Mascagni», 1891, numero unico, pp. 1-7: 6.

20 IPPOLITO VALETTA, *Le opere premiate al concorso del Teatro illustrato*, «Il teatro illustrato», x, 1890, n. 114, pp. 85-90: 87.

21 LUIGI TORCHI, «Germania» di A. Franchetti, «Rivista musicale italiana», IX, 1902, pp. 377-421: 386.

22 ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La voce», III, 1911, n. 5, pp. 497-499: 498.

Una volta stabilito che la principale innovazione stilistica del verismo musicale era consistita nell'aver portato sulla scena soggetti quotidiani o di ambientazione popolare, dalla metà del 1891 il dibattito critico si trasferì sul piano della musica. E fu in questa prospettiva che, fatta qualche rara eccezione, i toni si fecero più accesi. Mediante due articoli pubblicati a distanza di pochi mesi sulla «Nuova Antologia», Girolamo Alessandro Biaggi rilevò in modo deciso l'incompatibilità di verismo e musica, verismo e melodramma, verismo e tradizione italiana. In una visione idealistica della musica che non ammetteva alcun compromesso col 'vero', tutt'al più interpretabile come il mezzo utile al compositore per pervenire all'ideale e non il fine del suo interesse, egli scrisse:

I nuovi filosofi della musica sono sapientissimi, non ne muoviam dubbio, ma sono un po' curiosi. A parer loro, l'arte melodrammatica secondo la scuola italiana e come l'abbiamo avuta per tre secoli, è falsa, è assurda, è industria di scimmie, per qual ragione? Per questa: che i personaggi di quella maniera di melodramma, parlano, amano, odiano, soffrono e anche muoiono cantando!!! Il che, s'insegna, non è in natura. L'uomo della natura, l'uomo vero, non parla cantando, e molto meno quando è dominato dalle passioni, e meno ancora quando soffre. (Grazie della notizia). Questo è l'argomento sovrano de' nuovi filosofi della musica o, come più comunemente si dice, degli avveniristi. Intanto, mettendo fuori quell'argomento, gli avveniristi non s'avvedono punto ch'esso mena dritto dritto, e inevitabilmente! non solo dove vorrebbero (alla condanna cioè del melodramma italiano) ma alla condanna e all'assoluta negazione del melodramma in sé stesso; perché il melodramma non regge e non potrà mai reggere senza la convenzione prima e fondamentale, che i suoi personaggi cantano. [...] Dimenticano: che il fine delle arti belle non è già la sola ed esatta riproduzione del vero; ma bensì la esplicazione e la manifestazione, col mezzo del vero, di un'idea o di un sentimento. Dimenticano: che l'uomo non cerca già all'opera d'arte la stessa commozione che desta il vero (chi rimarrebbe in teatro alle ultime scene di una tragedia?) ma bensì, la commozione destata dal vero nell'artista, e dall'artista animata dalla poesia, fecondata dall'estro, portata ad espressione di bellezza; da cui quella commozione sui generis che diciamo estetica.<sup>23</sup>

Biaggi concluse il suo attacco contro gli «avveniristi» del melodramma denunciando il paradosso della loro produzione, che, se da un lato rinunciava alla convenzione del canto in nome del 'vero', dall'altro ne instaurava una peggiore nell'adottare quale mezzo d'espressione un «recitativo-melopea» analogamente inverosimile, per di più con l'aggravante di risultare meno bello della tradizionale

23 GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale. La operosità de' compositori italiani. Il melodramma secondo gli avveniristi*, «Nuova antologia», XXVI, 1891, fasc. VII, pp. 546-574: 548-549.



melodia. Datate aprile 1891, queste parole con tutta probabilità ebbero come obiettivo Pietro Mascagni, allora al centro delle attenzioni in virtù del clamoroso successo che *Cavalleria rusticana* stava riscontrando nei teatri italiani. Nel secondo dei due articoli pubblicati sulla «Nuova Antologia», una recensione alla nuova opera dello stesso compositore, *L'amico Fritz*, tale obiettivo divenne scoperto:

L'arte italiana esige melodia e melodia; e la melodia è terribilmente difficile trovarla, e a cercarla è un affanno. E per questo i compositori, gente avvisatissima e che non vuol rimanere col corto da piedi, aman meglio tenersi alle teoriche nuove; grazie alle quali, le opere si possono tirare innanzi e a fine, con null'altro che con la melopea, con gli spunti, cogli arzigogoli armonici e strumentali, ecc. Le due opere del Mascagni ebbero lodi, e addirittura superlative, per la italianità della melodia. E noi, a parlar schietto come devesi coi forti ingegni, pensiamo e crediamo tutt'altrimenti, e tanto peggio per noi se c'inganniamo. Della melodia veramente italiana, come l'abbiamo nei capolavori della scuola napoletana e in quelli del Rossini, del Donizzetti, del Bellini, ecc. la melodia del Mascagni intanto non ha né la naturalezza, né la grazia, né la eleganza de' movimenti. È secca invece, è angolosa e, non di rado, con modi più bizzarri e insoliti che belli, si sottrae alla ragione tonale, con iscapito non piccolo, specialmente se presa in sé stessa, della perspicuità e della espressione. Di più, il Mascagni non si cura punto né poco dello svolgimento o, come dicesi, del discorso melodico; il quale viene dalla facoltà di dedurre da una prima idea, la seconda, la terza e via via, e di fare che i suoni, le frasi e le idee, sian stretti fra loro come da un legame logico, e si chiamino, si rispondano, come le proposizioni di un buon sillogismo.<sup>24</sup>

Il tono più sereno ed il maggiore equilibrio con cui Amintore Galli contemporaneamente discuteva delle infrazioni alle convenzioni teatrali e musicali apportate dai melodrammi veristi dimostrano l'esistenza di atteggiamenti molto differenti adottati dai critici italiani nell'accostare questa stessa tematica: «La sola logica governa lo sviluppo scenico, e la plastica del verso cerca, dal canto suo, d'allontanarsi il meno possibile dal linguaggio proprio dell'uomo. Da tutto ciò risulta un notevole allontanamento dalle forme musicali tanto polifoniche quanto liriche dei classici, e portate alla massima esplicazione nella sinfonia da Beethoven e nell'opera da Wagner».<sup>25</sup>

24 G. A. BIAGGI, *Rassegna musicale. Della musica melodrammatica italiana, del M° Mascagni e dell'Amico Fritz dato alla Pergola di Firenze*, «Nuova antologia», XXVI, 1891, fasc. XXIII, pp. 540-547: 544-545.

25 A. GALLI, *I Rantzau. Opera in quattro atti. Versi di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica di Pietro Mascagni*, «Il teatro illustrato», XII, 1892, n. 143, pp. 166-170: 166.

Tuttavia, l'idea dell'inconciliabilità di verismo e teatro d'opera – o quanto meno di una loro conflittualità – iniziò ad essere sempre più ampiamente condivisa dato che attecchì pure nel «Teatro illustrato», rivista tradizionalmente favorevole al verismo musicale per ragioni anche editoriali e promozionali. Su questo giornale fu pubblicato un articolo mediante il quale l'autore, agganciandosi alle argomentazioni di Biaggi, ribadiva l'impossibilità dell'attuazione del 'vero' nell'opera in musica sia a causa del carattere convenzionale di un genere che eleva il canto a proprio mezzo d'espressione, sia a causa della natura ideale della musica, arte non funzionale alle descrizioni fenomeniche. Da questa prospettiva critica, la ricerca del 'vero' nel melodramma sortì unicamente l'effetto dello stravolgimento del linguaggio musicale, tanto sul versante della melodia quanto su quello dell'armonia:

Parlando del nuovo indirizzo dato al melodramma, è da osservare, che i riformatori per accostarsi al vero, hanno rigettato la forma melodica; e per trovare il nuovo hanno capovolte le regole armoniche. Infatti, sostituendo la declamazione al canto ritmico, credono aver raggiunto il vero; e sostituendo alle connesse successioni armoniche regolate dall'attrazione e repulsione dei suoni, le sconesse successioni ricalcitranti alla legge tonale, suppongono aver trovato il nuovo. [...] La poesia che si preferiva nell'antico melodramma era la lirica; perché con la simmetria dei suoi ritmi, dava vasto campo all'ampio svolgimento delle frasi e dei periodi melodici. Oggi s'impiegano su per giù i medesimi mezzi; ma per passare dal convenzionalismo melodico, al supposto verismo declamato, il metro che nella poesia si preferisce è l'esametro, onde potere far procedere la musica con spuntature di frasi parlanti, o a spizzichi melopeici; e procedendo in tal maniera si suppone aver condotto il melodramma dalla convenzione alla realtà. [...] Quindi il verismo per le dette ragioni non si poteva raggiungere, né si è raggiunto nel melodramma; perché né la forma melodica, né la melopeica, sono veraci manifestazioni dei pensieri e degli atti della vita umana; ed essendo espressioni artificiali, sono ugualmente agli antipodi delle naturali, e perciò convenzionali.<sup>26</sup>

26 PAOLO FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti e specialmente nel melodramma*, «Il teatro illustrato» 1, XI, 1891, n. 129, pp. 139-140: 139. Quando Fodale accenna all'esametro quale metro ideale per la riproduzione del ritmo prosodico del parlato, probabilmente il riferimento è all'impiego che ne fece Carducci nelle *Odi barbare*, pubblicate negli stessi anni (1877-1893) e innovative sul piano metrico. Nel tentativo di riprodurre l'antica pronuncia grammaticale, Carducci rese l'esametro attraverso molteplici combinazioni di versi differenti, con oscillazione del numero delle sillabe da 14 a 17: la base era data dal settenario per il primo emistichio e dal novenario per il secondo, ma frequenti furono le combinazioni di ottonario e novenario, senario e novenario, settenario e ottonario, con significativa presenza di varianti il cui primo emistichio era un quinario. Solo

Le rappresentazioni di melodrammi dai soggetti ritenuti ‘volgari’ e ‘plebei’ che si registrarono dal 1892 col cosiddetto ‘filone napoletano’ inaugurato da *Mala vita* di Umberto Giordano pregiudicarono irrimediabilmente la ricezione critica del verismo musicale. A scendere in campo fu la «Gazzetta Musicale di Milano», che fino al 1892 aveva completamente ignorato l’argomento. Dagli articoli di queste annate della rivista di Ricordi si ricava che fu proprio la volgarità dei soggetti inscenati a provocare un’evoluzione della riflessione, trasferita in un ambito più propriamente filosofico-estetico dove poter minare alle fondamenta l’oramai malvisto verismo musicale: la posizione in definitiva assunta fu quella di sostenere che il ‘vero’ non era ammissibile nell’opera in musica a causa del carattere intrinsecamente fittizio della messinscena teatrale. Si tratta d’una concezione molto diversa da quella di Amintore Galli che, come ricordiamo, aveva accolto positivamente la nuova tipologia drammatica in quanto l’unica capace di commuovere realmente il pubblico favorendone, attraverso la commozione, l’elevamento spirituale. La linea editoriale della «Gazzetta Musicale di Milano» appare chiara sin dal principio quando, con un articolo del marzo 1892 intitolato *Verismo?...*, esordì nel dibattito critico:<sup>27</sup>

Il solerte corrispondente da Roma, nel numero scorso, ha già informato i lettori di un’opera nuova di un giovane maestro napoletano [Mala vita, n.d.r.]. Non entro in merito della musica. Si è detto che l’autore ha voluto scrivere un’opera verista, trasportando sulle tavole del palcoscenico tutto ciò che di più abietto e di più lurido si svolge comunemente fra la classe infima del popolino napoletano. Senza atteggiarci a difensori della morale e della decenza, possiamo domandarci: la nuova scuola, per manifestarsi, ha propriamente bisogno di ricorrere a tal genere di verismo, ad argomenti drammatici di un realismo urtante contro ogni principio di estetica e di sano intendimento di arte? La missione della musica non è certamente quella di mettere in mostra ciò che nella nostra società almeno dovremmo nascondere, e di cui, da popoli civili quali ci vantiamo, dovremmo vergognarci. L’arte musicale più di tutte le altre è atta a sollevare le menti, a ingentilire i cuori e a migliorare i costumi; essa può e deve migliorare gli animi valendosi anche di coefficienti estranei; ma non deve essere prostituita vilmente per esporci dei quadri nauseanti, insulsi, privi di intendimenti concreti, logici, plausibili, e tutt’altro che rispondenti alle tradizioni del teatro

nelle successive *Rime e ritmi* Carducci pervenne ad un irrigidimento dell’esametro sullo schema settenario/novenario. A differenza di quello carducciano, invece, l’esametro di Pascoli obbedì ad una formula rigorosamente predeterminata.

27 VITO FEDELI, *Verismo?...*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVII, 1892, n. 10, pp. 150-151: 151.

italiano. Sarebbe preferibile, in tal caso, trasportare sui nostri principali teatri le compagnie offembachiane e simili ... e dichiarare già morta e sepolta l'opera lirica.

Con tre articoli pubblicati sul finire del 1892 fu Luigi Alberto Villanis a discutere dell'estetica del libretto operistico. Anch'egli affrontò inevitabilmente l'attuale problematica dei soggetti veristici, pervenendo alla medesima conclusione dell'inammissibilità dei «drammi veri» nell'opera:

Del resto, data la scena, è assai difficile comprendere che cosa nell'opera possa rispondere al concetto della verità. Una intera scuola di estetici [...] muove dal principio che il dramma sia una immagine della vita e, come tale, debba essere la rappresentazione d'una azione reale. Senonchè questa benedetta realtà e verità è uno di quei miti che si possono inventare e vantare di fronte a chi ascolta senza diritto alla parola, ma che si sfasciano come armature di cartone al primo scontro colla critica. Guardate l'antesignano modernissimo di questa teorica; e vedrete che il gran Wagner, l'illustre innovatore e caposcuola, per mantenere la verità nell'azione dei suoi drammi va a cercare queste azioni in un campo affatto inverosimile, trasportandoci nel facile dominio della leggenda. Io, quando mi trovo a teatro, non mi preoccupo di questa benedetta verità, per non essere obbligato a negare tutto il campo in cui agisce l'arte drammatico-musicale. V'ha egli cosa meno verosimile d'una camera con tre lati, d'una oscurità profonda per gli attori, e nulla per gli spettatori, d'un personaggio che muore e due minuti dopo si presenta alla ribalta per ringraziare il pubblico plaudente? [...] Nell'opera abbiamo mille stranezze; una di più o una di meno non possono arrecare né caldo né freddo al giusto osservatore. Volete la verità nell'opera? – Distruggetela; e, se siete musicisti, avrete forse fatta la miglior opera della vostra vita. Ma se volete che il dramma musicale esista, lasciatelo esistere con tutte le sue incongruenze.<sup>28</sup>

Come possiamo notare, le prime espressioni di una polemica antiveristica si registrarono già a distanza di due anni dalla 'prima' di *Cavalleria rusticana*. In questo caso, tuttavia, siamo in presenza di un antiverismo diverso da quello che ebbe origine tra il 1911 e il 1912 con i saggi 'vociani' di Ildebrando Pizzetti e il libro antipucciniano di Fausto Torrefranca, rientrante – come sappiamo – nelle tendenze avanguardistiche e nazionalistiche d'inizio Novecento.<sup>29</sup> La differenza è nella

28 LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVII, 1892, n. 46, pp. 731-734: 732-733.

29 Cfr. FIAMMA NICOLÒDI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 1-4. Per i saggi di Ildebrando Pizzetti cfr. «La voce», III, 1911, nn. 5, 6 e 7. Il libro di Fausto Torrefranca è, ovviamente, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

sostanza piuttosto che nella forma, essendo evidenti le somiglianze di atteggiamenti e toni: l'antiverismo di inizio secolo mosse da una matrice ideologico-culturale che non aveva motivato anche quello di vent'anni prima; quest'ultimo, in un certo senso, più ingenuo dell'altro per via delle sue motivazioni puramente estetiche, per quanto chiaramente conservatrici (l'idea ancora romantica della musica, arte ideale per eccellenza). L'atteggiamento pregiudizievole denigratorio che nel corso del xx secolo ha spesso caratterizzato la ricezione critica del verismo musicale trova la sua radice proprio in quella reazione dell'avanguardia, da cui si è soliti far partire *tout court* la vicenda critica di questa tendenza.<sup>30</sup> Di contro, la rassegna delle fonti cronologicamente anteriori che stiamo realizzando dimostra l'esistenza di un fronte antiveristico già al tempo delle 'prime' dei melodrammi veristi, il cui fondamento teorico era consistito nell'idea dell'assenza nel genere melodrammatico delle condizioni necessarie all'applicazione della categoria del 'vero'.

L'idea dell'inammissibilità estetica della categoria del 'vero', e conseguentemente dell'inattuabilità dell'opera verista, divenne un tema ricorrente negli articoli della «Gazzetta Musicale di Milano», sviluppato fino alla conclusione della «morte dell'opera in musica». Proprio così, infatti, era intitolato un articolo in cui si legge che la «tendenza a portare sulla scena musicale i drammi della vita quotidiana, a fare anche del libretto una composizione viva e tutta moderna», spinta fino a «dominare tutto il campo artistico-musicale, segnerebbe la morte dell'opera in musica».<sup>31</sup> La principale causa di questa tendenza fu individuata nel mutato rapporto tra librettista e compositore:

Da questo cambiamento ha preso origine quella tendenza che ho accennato e riprodotto in principio. Con essa il poeta mira ad affermare la superiorità della drammatica sulla musica; mira ad imporre al musicista quei soggetti della vita contemporanea che egli trova con facilità intorno a sé e che esercitano una suggestione qualsiasi sulla sua mente; fors'anco aspira in buona fede a esercitare una influenza riformatrice e rinnovatrice. [...] L'opera musicale – considerata nelle sue pretese drammatiche – è un errore, perché rappresenta una forma d'arte che si estrinseca in modo contrario alla verità e alla natura umana, falso e grottesco. [...] La tendenza da me segnalata, rispet-

30 Cfr. FEDELE D'AMICO, *L'«Andrea Chénier» e l'opera verista*, «Italia domani», Roma, 14 dicembre 1958, ripubblicato in *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 227-230.

31 CARLO ARNER, *La morte dell'opera in musica*, «Gazzetta musicale di Milano», I, 1895, nn. 49-50, pp. 828-829: 828.

to all'opera musicale, non è in sostanza che un tentativo per trovare una nuova via da percorrere. Ma è naturale, è evidente, che più i libretti delle opere in musica si scostarono dalle antiche forme, più entrarono nell'ambiente contemporaneo, nella attualità, più presteranno all'opera in musica la forma del teatro di prosa, e più si mostrerà evidente e ripugnante l'errore che è la base di questa forma d'arte musicale.<sup>32</sup>

Pubblicata dal 1894, la «Rivista Musicale Italiana» introdusse nel dibattito una nuova prospettiva di valutazione, interpretabile come uno dei primi segnali del nascente allontanamento tra critica (alta) e pubblico (più basso) – a sua volta conseguenza del contemporaneo formarsi di una cultura di massa di cui il verismo musicale potrebbe rappresentare una delle prime espressioni:<sup>33</sup> i corrispondenti di questo giornale, anziché soffermarsi su questioni di natura estetica, cercarono di individuare le ragioni che avevano determinato il successo del verismo musicale, rintracciandone una nel generale involgarimento dei gusti del pubblico. Le opere appartenenti al nuovo indirizzo abusavano tutte delle stesse formule, unicamente finalizzate al conseguimento dei «bis e degli applausi del volgo»:

L'attitudine della musica a trasformarsi in motivo di danza, una grande enfasi nel canto, il cadenzare fuor di luogo, l'abuso di vane perorazioni, di violinate, ecc. [...]. Sarebbe importante studiare le cause che hanno determinato il nostro momento musicale in Italia. C'è stato da alcuni anni in qua un grande risveglio o piuttosto una grande attività nel nostro teatro; ma a che giova nascondere quanto v'abbia di artificioso in questa apparenza di vita artistica? La data di questo fenomeno musicale si può far risalire all'apparizione di *Cavalleria rusticana*. D'allora in poi quante sono fra le opere dei giovani compositori in voga quelle alle quali si può far buon viso? Abbiamo una scuola che, digiuna d'ogni cultura letteraria ed artistica, noncurante di quanto nella seconda metà del secolo si andò operando in riguardo all'evoluzione musicale in genere ed alla trasformazione del melodramma in ispecie, non iscorgendo nella musica che un quid buono a solleticare l'orecchio, colla miglior buona fede crede che per dar vita ad un'opera d'arte basti appiccicare ad un libretto qualsiasi una musica da cotillon. Tutte queste opere si rassomigliano e sarebbe difficile distinguere un compositore dall'altro; prive d'ispirazione sono architettate con uno stesso formulario ed in tutte si riscontra un carattere comune: il poco rispetto per l'Arte. Destinate anticipatamente ad un grande successo, esse si rivolgono alla parte del nostro pub-

<sup>32</sup> Ivi, p. 829.

<sup>33</sup> Quello tra critica e pubblico fu un disaccordo che può essere interpretato come il riflesso dei mutamenti sociali che interessarono l'Italia a cavallo tra Otto e Novecento, e che fecero registrare un progressivo distacco tra borghesia e proletariato, quest'ultimo considerato dalla prima come una minaccia e non più come il vecchio alleato risorgimentale.

blico più numerosa e perciò meno intelligente; e non ci ha volgarità che a questo pubblico possa piacere che in esse non sia accuratamente tesaurizzata.<sup>34</sup>

Il 1896 fu l'anno che vide divampare tra le colonne della «Gazzetta Musicale di Milano» il noto dibattito intorno alla possibilità o meno della traduzione in termini musicali della categoria del 'vero', nonché intorno alle caratteristiche di un'eventuale musica verista e a quelle di un teatro lirico ispirato ai principi del realismo.<sup>35</sup> Ad originare questo dibattito che per oltre due mesi coinvolse diversi critici della rivista fu un articolo di Alfredo Untersteiner in cui l'autore da un lato difendeva la recente produzione della 'giovane scuola' italiana dall'etichetta di «crasso realismo», dall'altro condannava l'intero movimento sostenendo l'inconsistenza dell'accusa per via dell'inesistenza di un verismo strettamente musicale. L'unico 'vero' concepibile in un'opera lirica è quello dell'azione drammatica, ma questo 'vero' rappresenta un elemento tradizionale del melodramma e, pertanto, non può essere identificativo di quelli della 'giovane scuola' al punto da giustificarne la denominazione di melodrammi veristi:

Parlate a questi geni incompresi [i compositori tedeschi, n.d.r.], a questi musicisti speculativi delle nuove opere italiane di Puccini, Franchetti, Mascagni, ecc., ecc., e potete star sicuri, che o si stringeranno nelle spalle o ne diranno corna. Alla musica drammatica italiana moderna viene, quasi senza eccezione, da musicisti e non musicisti, rinfacciato il crasso realismo e fu ed è questo che le recò maggiormente danno. Io confesso che tutta la questione del realismo musicale della scuola italiana moderna, mi sembra una parola vuota di sostanza e sarei contento di sentire una volta invece di lunghe chiacchiere una bella e buona definizione di questo verismo. A me pare cioè che qui non ci sia che una confusione di materia e principi e che si trasporti nel

34 ABELE ENGELFRED, *I "Medici" di R. Leoncavallo; La Musica*, «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 95-116: 115.

35 Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, parte II *I Sistemi*, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 66-71. Furono otto gli articoli pubblicati sulla «Gazzetta musicale di Milano», dal n° 33 del 13 agosto al n° 43 del 22 ottobre: ALFREDO UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, LI, 1896, n. 33, pp. 556-558; A. G. CORRIERI, *Pel verismo musicale*, LI, 1896, n. 36, pp. 601-602; VALERIANO VALERIANI, *Del verismo nell'arte musicale*, LI, 1896, n. 36, pp. 603-604; ARNALDO BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, LI, 1896, n. 36, pp. 604-605; CARMELO LO RE, *Sempre pel verismo*, LI, 1896, n. 39, p. 657; C. ARNER, *Per il verismo musicale*, LI, 1896, n. 41, pp. 685-686; POMPEO MOLMENTI, *Profanum vulgus*, LI, 1896, n. 42, pp. 697-698; A. UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, LI, 1896, n. 43, p. 718.

campo musicale il verismo dell'azione drammatica. Ma per non dilungarmi in disquisizioni qui fuor di luogo, basti domandare in che, per esempio, differisca il verismo musicale del *Don Giovanni* di Mozart da quello d'un dramma moderno, quando per verismo non s'intendano l'arte del colorito orchestrale ed i progressi dell'arte stessa; oppure mi si risponda secondo quale ricetta si debba musicare un dramma verista moderno e un'azione fantastica romantica o storica.<sup>36</sup>

Sebbene con sfumature diverse, questa posizione fu quella assunta da tutti gli interlocutori di Untersteiner e, alla luce del fatto che la «Gazzetta Musicale di Milano» non tornò più in maniera sistematica sul verismo musicale, l'esito di questo dibattito fu la definitiva presa di distanza di una parte della critica da uno stile cui era negata ogni validità poetica e, con essa, la sua stessa esistenza.<sup>37</sup> Si trattò di un evidente irrigidimento su posizioni idealistiche, che rappresenta il principale fattore di distinzione tra gli articoli della «Gazzetta» e quelli del «Teatro illustrato» nell'affrontare la discussione intorno al verismo musicale: la base comune fu un'analogia visione idealistica della musica, ma, mentre il 'progressista' Amintore Galli negli anni '80 si era dimostrato aperto alla possibilità della realizzazione del 'vero' musicale nella misura in cui realismo e idealismo fossero risultati conciliati, sulla «Gazzetta Musicale» questa stessa possibilità fu negata proprio in nome della natura idealistica della musica.<sup>38</sup> Quest'ultima fu una concezione chiaramente conservatrice limitante il verismo musicale alla sola possibilità della riproduzione dei suoni naturali e che, di contro, tralasciava di indagare possibilità alternative come la realizzazione di una specifica forma drammatico-musicale.<sup>39</sup> A tre settimane dalla pubblicazione dell'articolo di Alfredo Unter-

36 A. UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta* cit., p. 557.

37 La «Gazzetta musicale di Milano» fu pubblicata con questo nome fino al 1899, mentre nei periodi 1900-1902 e 1906-1912 fu pubblicata con il titolo «Ars et labor». Dallo spoglio dei numeri di queste annate non compare più alcun riferimento al verismo musicale, sia come stile musicale sia quale categoria estetica. Se ne deduce che in questi anni, a differenza del decennio precedente, la tendenza non era più attuale. Anche per gli anni che vanno dal 1903 al 1905, quando il giornale uscì col titolo «Musica e musicisti», non è rinvenibile più nulla intorno al verismo musicale.

38 Questo mutamento di prospettiva è giustificabile solo alla luce dell'involgarimento dei soggetti inscenati, se non vogliamo intravedere nelle differenti posizioni delle due riviste gli interessi editoriali di Sonzogno e Ricordi, di cui esse costituivano i rispettivi organi promozionali.

39 Una concezione, tuttavia, giustificabile alla luce degli esiti formali della letteratura naturalista e verista, che aveva tentato la riproduzione del linguaggio quale era parlato negli strati sociali più bassi.



steiner, la «Gazzetta musicale» uscì con ben tre contributi nei quali era raccolto l'invito di quel critico a fornire una «bella e buona definizione di verismo musicale». E in ognuno di essi era sostenuta l'idea che un verismo di tipo musicale non esisteva né era realizzabile, e che le opere veriste erano state erroneamente denominate tali solo per mezzo della natura dei soggetti. Di qui la confusione di «materia e principi» che aveva indotto ad appellare verista una musica soltanto per il soggetto cui era stata associata:

La musica poi deve essere considerata di per sé stessa, secondo la natura sua e le sue facoltà, indipendentemente dal soggetto e dalla forma dell'azione drammatica cui possa per avventura venire congiunta. Alla descrizione e riproduzione esatta del vero, nessun linguaggio può prestarsi meno del linguaggio musicale, inefficace di per sé stesso a significazioni precise. Quando adunque si parla di opere musicali veriste, evidentemente si confonde la musica coll'azione drammatica: anzi e più, si confonde la musica colla forma dell'azione drammatica alla quale si trova associata. Benché, veramente, dipende solo dalla forma se il *Rigoletto* o, per meglio dire, il dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, viene classificato tra le produzioni romantiche, mentre la *Cavalleria rusticana* del Verga tra le produzioni veriste. [...] Ma il verismo che si riscontra nel dramma di Verga, si trova forse anche nella musica di Pietro Mascagni? E dove? E in che cosa consiste? La musica, se non può significare, tanto meno può essere verista: e per essere verista dovrebbe cessare di essere musica. [...] La musica non è altro che ... musica: cioè successione d'idee musicali; e le idee musicali non possono essere veriste, per la semplice ragione che sono solamente ... musicali! Il concetto di verismo è dunque inconcepibile applicato alla musica: e se di opere veriste è stato parlato, ciò derivò da un'illusione, anzi, per meglio dire, da un equivoco: equivoco per cui la forma dell'azione drammatica venne scambiata colla musica, mentre questa, si tratti di semidei o di eroine o di villani e fantesche, seguita ad essere solamente e semplicemente musica ... o bella o brutta, o buona o cattiva.<sup>40</sup>

40 BONAVENTURA, *Il realismo nella musica* cit., pp. 604-605. Quando Bonaventura scrisse che «la musica non è altro che musica», così come «le idee musicali non possono essere veriste ma solo musicali», con tutta probabilità pensava a ciò che Giuseppe Verdi aveva riportato in una sua lettera del 1868: «So anch'io che vi è una Musica dell'avvenire, ma io presentemente penso, e penserò così anche l'anno venturo, che per fare una scarpa ci vuole del corame e delle pelli! Che ti pare di questo stupido paragone che vuol dire che per fare un'opera bisogna avere in corpo primieramente della musica?! Dichiaro che io sono e sarò un ammiratore entusiasta degli avveniristi a una condizione, che mi facciano della musica... qualunque ne sia il genere, il sistema, ecc. ma musica!» (lettera del 6 marzo 1868 inviata al conte Arrivabene, in ALDO OBERDORFER, *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Milano, Mondadori, 1941, p. 454). Che possa (Verdi) o non possa (Bonaventura) abbracciare il verismo come qualsiasi altro sistema, la sostanza della musica resta una, la musica stessa.

Da una prospettiva strettamente musicale il dibattito non fece registrare alcuna evoluzione. In musica, si scrisse, il verismo poteva essere realizzato solo nella forma della pittura d'ambiente o in quella imitativa: «Ma quello che a me importa dire – afferma Alfredo Untersteiner –, è che il verismo nella musica non è fino ad un certo punto un'utopia; ma che anzi, entro certi confini, anche la musica può essere sanamente veristica, imitando la natura nei suoi suoni». <sup>41</sup> Ma, di fatto, il verismo s'era concretizzato nella cattiva forma delle «dissonanze armoniche», attraverso cui rendere il parossismo di certe situazioni drammatiche, e della «melopea», attraverso cui tentare di riprodurre realisticamente il linguaggio parlato: «I moderni compositori italiani – scrive sempre Untersteiner – usano dissonanze e modulazioni spaventose e tali da far raddrizzare i capelli sulla testa, come cose di progetto brutte e ributtanti. Essi si vergognano delle antiche tradizioni musicali del loro paese e cercano il segreto dell'effetto drammatico nelle dissonanze e nelle scuciture». <sup>42</sup>

Nel recensire *Iris* di Pietro Mascagni (1898), anche Luigi Torchi toccò l'argomento 'verismo musicale'. E non è privo d'interesse soffermarsi sull'opinione di uno dei maggiori critici del tempo poiché, dopo quasi un decennio di melodrammi veristi, esprime bene l'idea allora maggiormente condivisa riguardo all'unica forma di realizzazione del 'vero' ritenuta possibile nel teatro d'opera:

Un altro punto degno di considerazione, nell'*Iris*, è la pittura musicale secondo la infallibile dottrina del verismo. [...] Ad ogni manata di fango che il cieco getta sulla figlia svergognata, si ode in orchestra un colpo di tam-tam; ecco del verismo in musica. La scena non ha espressione musicale adeguata, non idea, non forza drammatica; ciò fa nulla; l'importante nell'episodio è la manata di fango, che bolla d'infamia la fronte della fanciulla spudorata; questa è la circostanza esteriore materiale che dovevasi rendere mediante un corrispondente fenomeno musicale, cioè musicale per modo di dire, un colpo di tam-tam. <sup>43</sup>

Ribadendo di fatto la conclusione cui era pervenuto il dibattito che nel 1896 ebbe luogo sulla «Gazzetta», Luigi Torchi sostenne che l'unica forma di verismo musi-

41 UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale* cit., p. 718.

42 *Ibid.* Qui Alfredo Untersteiner cita una recensione a *Mala vita* di EDUARD HANSLICK, *Opere italiane alla «Musik - und Theater - Ausstellung» di Vienna, 1892*, in *L'Opera moderna*, vol. VII, Berlino, 1892, pp. 61-69.

43 L. TORCHI, "Iris", *melodramma in tre atti di Pietro Mascagni*, «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 71-118: 103-104.

cale poteva consistere nell'imitazione e riproduzione sonora dei fenomeni naturali. Ciò avrebbe potuto rappresentare anche un esito condivisibile ma, come dimostra proprio la citata scena dell'*Iris*, la pittura musicale di Mascagni era fine a sé stessa. Torchi, dunque, non condannò la pittura musicale in quanto tale, giacché anche Richard Wagner ne aveva fatto ricorso molte volte; egli condannò l'uso fattone dai compositori della 'giovane scuola', che a differenza di Wagner non seppero o non vollero andare oltre la mera descrizione dell'oggetto, incapaci di comunicare l'idea che dello stesso oggetto si erano formati in qualità di artisti:

Wagner molte volte ci dà anch'egli la descrizione del fenomeno materiale per mezzo dell'orchestra, come Berlioz e come Weber; ma dal fondo della pittura orchestrale l'impressione svegliata nell'animo si leva nitida e forte ed è, spesso almeno, più importante della cosa descritta in sé e per sé. Essa proviene bensì dall'idea speciale che l'artista si forma dell'oggetto, non dalla semplice trasformazione del medesimo in una rappresentazione, in una figura musicale.<sup>44</sup>

A questo punto conviene fermarsi brevemente per lasciare spazio ad una serie di osservazioni. Anzitutto – e ciò rappresenta un dato storiograficamente rilevante – la riflessione intorno alla categoria 'verismo musicale' anticipò di circa dieci anni l'effettivo arrivo sulle scene teatrali dell'omonima tendenza melodrammatica, come dimostrato dagli articoli di Amintore Galli risalenti agli anni '80.

In secondo luogo, tale riflessione fu stimolata da *Carmen* di Bizet. Per i critici del tempo, infatti, fu l'influenza esercitata da quest'opera sui giovani compositori italiani a provocare la nascita del verismo musicale, e prima ancora che nei termini di una particolare forma musicale (i «ritmi tipici» quali furono definiti da Amintore Galli), l'influsso si propagò in quelli della tipologia del soggetto inscenato: dopo l'abbondanza di miti e leggende in stile wagneriano, l'esempio di *Carmen* spinse al recupero del dramma nuovamente fondato sugli affetti umani e quotidiani. Un passo della recensione a *Cavalleria rusticana* di Francesco D'Arcais sintetizza bene quello che allora rappresentò un luogo comune critico:

L'imitazione della *Carmen* si palesa più o meno nelle opere italiane venute alla luce in questi ultimi anni, ed era pure evidente in parecchie delle opere presentate al concorso Sonzogno, e che noi, facendo parte della Commissione chiamata a giudicarle, abbiamo dovuto esaminare. [...] Il qual Bizet ha avuto, secondo noi, anche un altro

44 Ivi, p. 103.

merito: quello cioè di dimostrare come si potessero ottenere grandi successi anche senza trattare soggetti grandiosi e superiori, per la loro grandiosità, alle forze dei giovani. È inoltre pur vero, che la *Carmen* ha rimesso in onore, presso di noi, il dramma musicale di genere intimo, fondato sulle passioni umane e non sulla leggenda o sulle fiabe mitologiche.<sup>45</sup>

In terzo luogo, di verismo musicale si discusse maggiormente su «Il Teatro illustrato» di Sonzogno, il principale editore di melodrammi veristi. Su questo giornale se ne discusse sempre positivamente e in modo esclusivo fino al 1892, quando anche la «Gazzetta Musicale di Milano» cominciò ad intervenire sull'argomento – con toni, abbiamo visto, molto diversi. Le recensioni alle prime rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* pubblicate su quest'ultima rivista, infatti, non presentano alcun riferimento alla categoria 'verismo musicale'. Questi dati devono farci concludere che dietro la discussione intorno al verismo musicale, oltre a motivazioni più propriamente estetiche – e senza dubbio primarie –, ci furono anche intenti editoriali e promozionali. Ciò vale pure per il periodo di discussione precedente all'affermazione del verismo musicale: gli articoli di Amintore Galli su *Carmen* non servirono solo ad indicare nel nuovo genere la soluzione estetica ai problemi dell'opera italiana, ma anche a promuovere un'opera di cui Sonzogno deteneva i diritti d'esecuzione in Italia. Ad ogni buon conto, da una prospettiva meramente editoriale, è del tutto giustificabile il tentativo di Edoardo Sonzogno d'imporre un modello utilizzando un proprio giornale quale organo promozionale. In questo modo egli riuscì meglio a sostenere una strategia di mercato finalizzata all'individuazione di vie alternative e concorrenziali alla linea editoriale di Ricordi, la medesima strategia che negli stessi anni lo induceva a bandire concorsi per giovani operisti.

In quarto luogo, il protagonista di questa discussione, nonché principale autorità di riferimento per la sua ricostruzione, fu Amintore Galli. E come risultato dalla ricostruzione effettuata ad inizio di questo studio, appare lecito considerare Galli quale vero e proprio teorico del verismo musicale.

In quinto luogo, molti critici del tempo individuarono nella larga adesione alla poetica verista la principale causa dello stravolgimento del linguaggio musicale fatto allora registrare dall'opera italiana. Sul versante della melodia, come

45 FRANCESCO D'ARCAIS, *La musica italiana e la Cavalleria rusticana del M<sup>o</sup>. Mascagni*, «Nuova antologia», XXV, 1890, fasc. XI, pp. 518-530: 524-525.

scrissero, si passò dal «convenzionalismo melodico, al supposto verismo declamato, [...] da un bello convenzionale, accettato da tutto il mondo colto e intelligente, ad un altro non meno convenzionale di quello, ma più disagioso per le manifestazioni del melodramma; perché dalla melodia, figlia dell'estro e dell'ispirazione che commuove e inebria, siamo andati alla melopea, figlia del calcolo e della ragione, che annoia e agghiaccia». <sup>46</sup> Sul versante dell'armonia, invece, «alle connesse successioni armoniche regolate dall'attrazione e repulsione dei suoni, [sono state sostituite] le sconnesse successioni ricalcitranti alla legge tonale». <sup>47</sup> *Mala vita* di Umberto Giordano fu una delle opere fatte oggetto di più pesanti accuse, soprattutto per alcune soluzioni armoniche:

Ma anche ammettendo il verismo della musica, non bisogna dimenticare che vi sono dei limiti del bello che non è permesso oltrepassare. Gli accenti d'ira, certe dissonanze, certi cozzi armonici sono forse veri, ma «laceratori di ben costrutti orecchi». Oltre a ciò, manca al signor Giordano quella maestria nella tecnica musicale, che riesce qualche volta con un accorto commento armonico contrappuntistico di fare accettare delle dure verità drammatiche, che fanno alle corna coi sani criteri di estetica musicale. Questa maestria si incontra invece nei *Pagliacci* di Leoncavallo, il quale può darsi il lusso di qualche stravaganza, perché i suoi mezzi glielo permettono. Anche qui abbiamo un soggetto del più crasso verismo, una storia di saltimbanchi senza pudore e senza onore, semibelve che lasciano libero corso alle loro selvagge passioni. <sup>48</sup>

Infine, se per i compositori dell'Italia umbertina fare 'il nuovo' implicò la capacità di dipingere 'il vero', <sup>49</sup> dalla lettura degli articoli di Amintore Galli sul verismo musicale è risultato che dipingere il 'vero' significava riprodurre il colore locale: per questa via è a mio avviso plausibile ipotizzare l'esistenza di uno stretto collegamento tra i 'ritmi tipici' di *Carmen* e le citazioni di brani popolari quale innovazione musicale più evidente dello stile verista.

All'indomani del dibattito del 1896 – come già anticipato – la «Gazzetta musicale di Milano» non tornò più sull'argomento 'verismo musicale', mentre riferi-

46 P. FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti* cit., p. 139.

47 *Ibid.*

48 EUGENIO PIRANI, *Note di viaggio*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, 1893, n. 2, pp. 20-21. Va ricordato che Eugenio Pirani svolse parallela attività di compositore strumentale: il suo duro attacco al verismo musicale, pertanto, cela l'eterna critica degli strumentalisti nei confronti dell'opera.

49 Cfr. HAROLD S. POWERS, *Form and Formula*, in «Studi pucciniani», III, 2004, n. 1, pp. 11-49: 23.

menti indiretti comparvero solo in occasione di recensioni a melodrammi veristi. Anche relativamente alle altre riviste pubblicate in Italia può essere rilevata un'analoga riduzione del numero di articoli su questa tematica, a dimostrazione di un interesse ormai scemante. A partire dai primi anni del nuovo secolo, quando si discusse di verismo musicale, ciò avvenne quasi sempre per sottolineare il declino di questa tendenza. D'altro canto, soffermarsi ora sulla questione della caduta in disuso della categoria 'verismo musicale' in ambito critico può aiutare a stabilire anche quando la fase verista della storia dell'opera italiana può essere considerata conclusa.

A fronte del fatto che melodrammi veristi furono composti fino ai primi anni '30,<sup>50</sup> e che nel 1932 Mario Rinaldi pubblicò la prima monografia sul verismo musicale in cui questa tendenza era valutata come esauritasi solo allora,<sup>51</sup> constatiamo che i testi di storia della musica generalmente indicano nel quindicennio compreso tra il 1890 e il 1905 il lasso di tempo in cui questo stile ebbe origine e fine. In effetti, per quei critici che di verismo musicale scrissero intorno al 1905 la sensazione di un movimento ormai 'giunto al capolinea' fu forte. A provocarla concorse, da un lato, l'avvenuta degenerazione estetica:

Eccoci per tale modo, a forza di navigare in traccia del vero, approdati alle plaghe dell'elemento decorativo perché tale è per l'appunto l'impiego della musica nel dramma, quando non riesca a far corpo coll'emozione, che dalle fila dell'intreccio e dal grido dei personaggi si sprigiona. [...] Figlio di una larga fase ormai percorsa dal pensiero moderno, il verismo dell'opera lirica già volge al tramonto; la fioritura degli ultimi saggi sembra proclamarlo a chiari segni. Qui se ne rilevano gli inganni: pensando che la riflessione su quanto si scrisse valga forse a rendere guardingo qualche ultimo illuso.<sup>52</sup>

E concorse, dall'altro lato, la constatazione dell'effettiva riduzione del numero di rappresentazioni di melodrammi veristi:

*Il Don Giovanni, Der Freischütz, il Guglielmo Tell, il Lohengrin, il Faust, la Carmen, il Mefistofele, la Gioconda, l'Otello.* Non vi paiono questi dei melodrammi che possono reggere ancora sulle nostre scene, senza offendere l'estetica degli ultra intransigenti?

<sup>50</sup> Rispettivamente del 1933 e del 1934 furono *La Lupa* di Pierantonio Tasca e *Ave Maria* di Salvatore Allegra.

<sup>51</sup> MARIO RINALDI, *Musica e Verismo: critica ed estetica d'una tendenza musicale*, Roma, De Santis, 1932.

<sup>52</sup> L. A. VILLANIS, *L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica*, «La cronaca musicale», IX, 1905, n. 8, pp. 5-14: 12-14.

Il più strano poi è che questi lavori tengono ancora gloriosamente il campo; mentre gli spartiti più veristi a poco a poco vacillano e scompaiono dal teatro.<sup>53</sup>

Tuttavia, la maggiore distanza storica di altri articoli, posteriori di qualche anno, deve indurre ad individuare in questi una fonte per noi più attendibile. In tutti era viva la coscienza critica di essere in un nuovo momento della storia musicale, e che il tramonto del verismo era dovuto all'affermazione del nuovo stile impressionista. Siamo nei primi anni '10 quando l'impressionismo musicale divenne il principale oggetto di riflessione: «Ma quest'arte simbolica d'oltralpe noi possiamo intimamente sentirla e comprenderla, e dobbiamo esserne lieti perché è ad ogni modo una reazione contro il verismo crudo e brutale che aveva inquinato perfino l'arte italiana; è un gran passo innanzi nella storia dell'opera lirica musicale latina, e una grande vittoria del più puro spiritualismo contro la forza volgare del materialismo».<sup>54</sup> Negli stessi anni, Giannotto Bastianelli pubblicò sulla «Voce» una serie di articoli aventi per oggetto Claude Debussy. Ed anche qui l'impressionismo musicale, per quanto fosse interpretato quale conseguenza del naturalismo, una diversa forma di verismo, era valutato come la principale tendenza stilistica del momento.<sup>55</sup> In uno di questi articoli il critico fiorentino indicò anche quello che nella storia dell'opera italiana potrebbe essere giudicato come il preciso momento in cui è avvenuto il trapasso dal verismo a una poetica decadente: «Ma torniamo al fatto che nel nostro teatro musicale modernissimo (italiano) due o tre opere significative (*Conchita* dello Zandonai, a dir vero più un'operetta che un'opera, e questa *Semirama* orientalista del Respighi) accennano ad una metamorfosi importantissima del contenuto drammatico: il passaggio cioè dal verismo al decadentismo».<sup>56</sup> In effetti *Conchita*, opera verista per l'intera durata dei suoi quattro atti in virtù dell'ambientazione popolare, dell'impiego di folklore musicale, di un intreccio drammatico fondato su un amore non corrisposto e la conseguente gelosia di uno dei personaggi, annulla questo verismo nel

53 A. D'ANGELI, *Il problema musicale moderno (continuazione)*, «La cronaca musicale», XI, 1907, n. 2, pp. 59-67: 66.

54 GINO RONCAGLIA, *Impressionismo e simbolismo musicale*, «La cronaca musicale», XV, 1911, nn. 10-11, pp. 211-220: 220.

55 GIANNOTTO BASTIANELLI, *Impressionismo musicale*, «La voce», I, 1909, n. 17, pp. 66-67.

56 ID., *Le nuove tendenze dell'opera italiana («Semirama» di Ottorino Respighi)*, «La voce», IV, 1912, n. 43, pp. 915-916: 915.

suo momento culminante per via dell'elusione della tragedia finale. La trasgressione della principale norma drammaturgica dei melodrammi veristi fu motivata nell'opera di Riccardo Zandonai da un preciso intento poetico: il lieto fine doveva servire a provocare un notevole effetto sorpresa e retrospettivamente a rendere originale una vicenda che, conclusa da un prevedibile atto violento, ancora nel 1911 avrebbe fatto di quest'opera un ennesimo rigurgito di verismo musicale.

L'interpretazione storiografica che giudica il verismo musicale come una fase giunta a compimento entro il primo decennio del nuovo secolo sembra essere confermata dalla seguente analisi storica di Alfredo Casella, risalente al 1933:

La situazione dunque dei compositori nell'immediato dopoguerra si trovò ad essere quella che doveva fatalmente seguire ad un crollo totale dei valori creduti perpetui. Scomparso lo spirito decadente che aveva preceduto il gigantesco conflitto [...] era ovvio che l'arte entrasse in una nuova fase, prima di smarrimento (la quale fase giunse fino ai fasti del dadaismo), e poi di faticosa ricostruzione. Senza voler entrare in troppi particolari [...] e non volendo sconfinare dall'argomento strettamente musicale, possiamo tuttavia ricordare che lo sforzo maggiore che caratterizzò la musica dell'ultimo quindicennio fu la liquidazione violenta e rapida di ogni residuo impressionistico, veristico e l'affermazione vigorosa in quasi tutta l'Europa di quello spirito nazionalistico [...].<sup>57</sup>

Concludendo, il verismo musicale può essere considerato come una tendenza del melodramma italiano che risulta dominante tra il 1890 e il 1910 circa, la cui elaborazione teorica del concetto risale agli anni '80 dell'Ottocento, e con manifestazioni di epigonismo registrabili fino ai primi anni '30 del Novecento.<sup>58</sup>

In margine a questa rassegna può risultare utile soffermarsi brevemente sull'etichetta di 'giovane scuola italiana', il significato della quale – e la circostanza da cui essa ebbe origine – è stato possibile ricostruire attraverso l'esame delle stesse fonti utilizzate per lo studio della categoria 'verismo musicale'.

57 ALFREDO CASELLA, *Moda e sostanza della musica d'oggi*, «Pegaso», v, 1933, n. 4, pp. 411-421: 414.

58 Dal 1890 il verismo musicale fu una tendenza dominante del melodramma italiano, ma non esclusiva. Certo, fu lo stile maggiormente praticato, soprattutto dai giovani compositori, ma negli stessi anni in campo melodrammatico si andò anche in altre direzioni. A parte Verdi (*Falstaff*, ad esempio, è del 1893), appare emblematica la vicenda artistica di Mascagni, che nel giro di un decennio si spostò dal verismo di *Cavalleria rusticana* (1890) all'idillio agreste dell'*Amico Fritz* (1891), dal dramma romantico del *Guglielmo Ratcliff* (1895) alla commedia lirica delle *Maschere* (1901), passando per il simbolismo di *Iris* (1898) e, ancora, per il verismo di *Silvano* (1895).



Il termine 'giovane scuola italiana' ricorse per la prima volta su «Il Teatro illustrato» alla vigilia dell'Esposizione internazionale di musica tenutasi a Vienna nell'autunno del 1892, quella che vide protagonista la cosiddetta 'scuderia Sonzogno' formata da Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Umberto Giordano e Leopoldo Mugnone. Nell'articolo di presentazione dell'evento, pubblicato sul numero di agosto, leggiamo:

Intanto la grande aspettativa artistica attuale è rappresentata dalla prossima venuta a Vienna di Mascagni, che dirigerà, durante la breve stagione d'opera italiana al teatro dell'Esposizione, *Cavalleria e Amico Fritz* [...]. Con Mascagni verranno a Vienna il maestro Giordano, che dirigerà la sua *Mala vita*, Cilea, che dirigerà la sua *Tilda*, Leoncavallo che dirigerà i *Pagliacci* e Mugnone che dirigerà il *Birichino*. Sarà adunque una vera esposizione della giovane scuola italiana; poiché tutte queste opere sono state prodotte in questi ultimi due anni.<sup>59</sup>

E nelle recensioni alle rappresentazioni viennesi, pubblicate nei numeri della rivista immediatamente successivi, l'appellativo ricorse molteplici volte in abbinamento ai succitati compositori. Ricco d'interesse appare uno di questi articoli, in cui il termine 'giovane scuola' è associato alla categoria realismo musicale:

È stata la giovane scuola italiana che solennemente si è affermata a Vienna, salutata da tanto entusiasmo: quella giovane scuola che ha per capo Mascagni e che con Leoncavallo, con Giordano, con Cilea e con Mugnone è destinata a percorrere la strada del trionfo. Le opere datesi a Vienna, nelle sedici mai interrotte manifestazioni, sono tutte state scritte negli ultimi due anni. Il significato della stagione era così chiaro e preciso, tanto più chiaro e preciso che fu il nuovo realismo nell'opera in musica che presentossi al pubblico. Il trionfo è suo, di questo realismo splendido e intellettuale che Bizet inaugurò, si può dire, colla *Carmen*, e che tende a bandire dalla scena melodrammatica i convenzionalismi ritriti, i vecchi pregiudizii, i luoghi comuni dell'effetto, come lo si intendeva una volta.<sup>60</sup>

A distanza di brevissimo tempo dall'Esposizione «Il Teatro illustrato» pubblicò un articolo intitolato proprio *La giovane scuola italiana* dal quale, al di là del tono retorico, è possibile ricavare il valore attribuito dalla critica del tempo all'epiteto 'italiana'.<sup>61</sup> I giovani compositori di Casa Sonzogno furono indicati quali i veri

59 Hanslick II, *Corrispondenze: Da Vienna*, «Il teatro illustrato», XII, 1892, n. 140, pp. 126-127: 126.

60 Hanslick II, *Corrispondenze: Da Vienna*, «Il teatro illustrato», XII, 1892, n. 142, pp. 156-157: 156.

61 A. C., *La giovane scuola italiana*, «Il teatro illustrato», XII, 1892, n. 143, pp. 163-165.

continuatori della tradizione nazionale in quanto autori di «una musica italianamente intesa e italianamente sentita, quale eruppe fascinante dalle menti di un Bellini, di un Donizzetti, di un Rossini, di un Verdi»: l'italianità era nella scelta dei soggetti, che privilegiava i «drammi umani, umanamente vissuti da personaggi verosimili che commuovono e conquistano lo spettatore»; era nell'abbandono del modello wagneriano, fondato sulle «fiabe, leggende, miti trascendentali, insignificanti, falsi» e sulla «melodia infinita, l'impiego del principio della sinfonia classica, l'idealizzazione assurda della forma»; era nell'unità di concetto che domina il dramma, «come c'è già nei melodrammi migliori della scuola italiana, come *Sonnambula*, *Guglielmo Tell*», in virtù della quale recuperare «le melodie staccate, quelle tanto incriminate, eppur potenti, melodie che han numero e misura, principio e fine, che scendono così irresistibile al cuore e dal cuore corrono così inebrianti alle labbra»; l'italianità era, infine, nella fusione dell'elemento melodico con quello armonico, e nel «far che l'orchestra segua il dramma, lo sottolinei dandogli a rilievo come sfondo o illuminandolo come di un etere armonico o secondandolo con la manovra delle modulazioni, delineare ogni nuance del sentimento, infine intonare gli ambienti, caratterizzare i personaggi, così come fa il romanziere». <sup>62</sup>

Inizialmente, dunque, l'appellativo di 'giovane scuola italiana' fu attribuito solo a quel gruppo di compositori le cui opere erano state pubblicate tra il 1890 e il 1892 da Edoardo Sonzogno. Ma, come sappiamo, Sonzogno fu anche l'editore del «Teatro illustrato», rivista dove si rintracciano tutti gli articoli che negli stessi anni impiegarono quella denominazione. <sup>63</sup> Questo elemento ci impone di attribuire all'utilizzo dell'etichetta una connotazione di natura promozionale e, allo stesso tempo, di non annoverare Giacomo Puccini tra gli appartenenti alla 'scuola' relativamente al primo periodo d'impiego dell'etichetta. Il compositore di Ricordi può esservi fatto rientrare solo a partire dal 1894, quando l'epiteto 'giovane scuola' iniziò a circolare anche sulla «Gazzetta Musicale di Milano». Su

62 Ivi, p. 163.

63 L'appellativo 'giovane scuola' non fu originale, ma ricalcava quello di 'giovane scuola francese' già impiegato su «Il teatro illustrato»: nel 1890, infatti, furono così intitolati alcuni articoli su un gruppo di compositori francesi del tempo, il cui modello era addotto ad esempio per un auspicabile «rinvigorismento» dell'arte melodrammatica italiana. Gli articoli, a firma di Lorenzo Parodi, erano intitolati *Sulla "giovane scuola" francese. Studio critico-biografico*, e dedicati a musicisti quali Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Giraud, Vidal, Charpentier, Fournier.

questo giornale, infatti, il termine ‘giovane scuola’ non indicò più un ristretto gruppo di compositori, quelli di Casa Sonzogno, ma qualsiasi compositore emergente che s’era confrontato con un soggetto verista. Così, perdute le originarie connotazioni editoriale e promozionale, l’appellativo finì con l’indicare sempre meno un gruppo specifico di musicisti e coincidere sempre più con l’indirizzo verista del melodramma italiano. In questa accezione esso fu utilizzato in ogni recensione di opere di soggetto verista, anche se realizzate da compositori di Ricordi, come Pietro Floridia – autore di *Maruzza* (1896) –<sup>64</sup> e, per l’appunto, Giacomo Puccini – che al 1896 aveva composto *Manon Lescaut* e *La Bohème*, due opere ritenute veriste dalla critica coeva. E con il ricordato dibattito del 1896 intorno al verismo musicale che ebbe luogo proprio sulla «Gazzetta», quando si denunciò e attaccò il generale involgarimento dell’indirizzo verista, si tentò pure di dissociare Puccini dagli altri autori della ‘giovane scuola’ proprio in virtù della qualità dei soggetti da lui musicati:

Se l’accusa di realismo si rivolge alla scelta dei soggetti musicati dai maestri italiani in questi ultimi anni – specialmente da *Cavalleria rusticana* in poi, generatrice, pur troppo, di tante altre imitazioni infelicissime in Italia e fuori – bisogna dire la verità, l’accusa non è del tutto fuori di proposito. Dico accusa tanto per adoperare una parola che spieghi la cosa; perché, del resto, non è dimostrato che i soggetti realistici non possano anche essere artistici. Dio buono!... Ne vorrei, io, del verismo come quello della *Manon Lescaut* e della squisita *Bohème* di Puccini! [...] Ma, ripeto, io comprendo che certi critici tedeschi, abituati a tutt’altro genere di soggetti, più rispondenti al fondo della loro natura romantica, sentimentale e patetica, comincino a protestare contro i soggetti prescelti dalla giovane scuola italiana.<sup>65</sup>

Per concludere risulta interessante leggere un passaggio di un articolo del 1903 pubblicato sulla «Rivista Musicale Italiana» da Luigi Torchi, dove si ricostruisce la modalità di nascita della ‘giovane scuola’ nel tentativo di dissociarvi Antonio Smareglia, di cui era recensita la nuova opera *Oceana*. La ricostruzione effettuata

64 Cfr. G. TEBALDINI, *Maruzza*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 1894, n. 38, pp. 593-595.

65 C. ARNER, *Per il verismo musicale* cit., p. 685. Tuttavia, in un articolo quasi contemporaneo di Nino Abate, Puccini risulta inserito a pieno titolo nella scuola: «E la giovane (anzi fanciullesca) scuola? Qui casca l’asino! Parlando soltanto di quelli che stanno sull’albero a cantare: Mascagni, Puccini, Leoncavallo, non hanno una stilla di sangue italiano nelle vene. Soggetti francesi, accordi francesi, idee francesi, ritmica francese, strumentazione (quando è buona) alla francese» (NINO ABATE, *Arte italiana*, «La nuova musica», II, 1897, n. 18, pp. 1-2: 2).

da Torchi coincide e conferma pienamente quanto qui è stato possibile ricavare dall'esame delle fonti reperite:

Sono trascorsi dieci anni o poco più da che la giovine scuola dell'opera italiana celebrava i suoi maggiori trionfi. Tutti ricordano con quale ardimento il signor Sonzogno lanciò in Europa i nomi e le opere de' i suoi protetti, con una propaganda di fuoco, con spese enormi, con un coraggio da leone. La stagione del 1892 a Vienna, e per giunta colle novità tutte naufragate, informi. Dieci anni sono trascorsi da questo grande rumore, fondato più che altro nella fede cieca sui proprii articoli editoriali e sopra una commovente dedizione del giornalismo, e noi ci troviamo come prima dinanzi all'inflessibile punto interrogativo dell'opera in musica.<sup>66</sup>

66 L. TORCHI, *Oceana*, «Rivista musicale italiana», x, 1903, pp. 309-366: 309.

