



+ MEMORIE +

Riflessi della lotta Gluckista in Italia.

L'intensità e le proporzioni che nel terz'ultimo decennio del settecento prese la lotta Gluckista a Parigi furono sì grandi ed ampie, che non solo in Francia se n'ebbe un'eco lunga e laboriosa, ma anche nel nostro paese ne rimasero tracce di qualche interesse per lo storico.

Come questa lotta importava una disputa che esorbitava i confini veri e propri dell'arte musicale e toccava questioni d'indole letterario-drammatica, si comprende facilmente perchè filosofi, dotti, giornalisti, e in generale tutte le *gens de lettres*, entrassero a torneare nell'aringo portandovi affannosamente tutto il bagaglio verboso, rumoroso, spesso astioso, dei loro più eteroclitici argomenti.

Onde giustificato il lamento degli storici della musica che tutta quella letteratura la quale all'argomento si riferisce, contenga piuttosto vacuità di idee che solidezza di discussione, esercitazione da accademia che serietà d'intendimenti, piccoli sfoghi di bizzarre *plaisanteries* che schiette espressioni di propositi artistici.

E questo accade in musica troppo sovente quando a parlare di essa scendano in campo quelle persone che, pure essendo fornite di buone virtù culturali, non abbiano di essa — se pur l'hanno — che una cognizione troppo elementare o superficilissima e credano assolvere al loro compito coscienziosamente sfogando *ore rotundo* e in belle frasi i loro vagolamenti estetizzanti e le loro cervellotiche impressioni.

A intorbidare poi ancor di più quella letteratura pro e contro Gluck che in quel tempo copiosamente prolificò, concorsero e la pretensione degli enciclopedisti e gli odi e gli amori cortigianeschi e le partigianerie nazionaliste, sì che ben scarso doveva essere il beneficio che la musica poteva ritrarne.

Di questa letteratura in Francia ragionare ancora, appare oggi superfluo, dacchè essa, oltre che bene cognita ad ogni studioso di storia musicale, è stata nelle sue parti più ragguardevoli accuratamente studiata e messa in luce da valorosi biografi del celebre compositore di Weidenwang. Ma dei riflessi che essa ebbe in Italia mi sembra — per quanto almeno le mie cognizioni comportano — che non tanto sia stato detto (1). E di questi riflessi intendo qui trattare, valendomi di alcuni documenti ritrovati nella biblioteca del Liceo musicale di Bologna e che mi apparvero pieni d'interesse.

Essi sono nella miglior parte costituiti di lettere dirette dai contendenti al P. Giambattista Martini e da alcune risposte da questi inviate ai mittenti.

Il maestro bolognese portò indubbiamente nella vessata questione non solo solidità di dottrina e serenità di giudizio, ma dovette pur riflettervi la eco di quei sentimenti che intorno alla rivoluzione Gluckista agitavano le menti dei musicisti del nostro paese.

*
**

Riassumiamo dapprima, per maggior chiarezza, alcuni punti più importanti, nei riguardi del nostro argomento, delle vicende biografiche e della carriera teatrale del Gluck.

Il quale sino al 1762 vuol essere considerato un compositore di opere italiane, che è quanto dire, un musicista che nell'esplorazione della propria attività, pur estrinsecando le virtù peculiari del suo talento, s'atteneva senza preoccupazioni a tutti quei canoni estetici adottati da ogni operista nostro dell'epoca,

(1) Giorgio Barini ha ultimamente letto nel Congresso internazionale di musica tenutosi a Parigi (giugno 1914) una interessante comunicazione sulla parodia di una scena dell'*Orfeo* di Gluck che si riscontra nel *Socrate imarginario* di Giovanni Paisiello.

cari e graditi a tutti i pubblici civili europei: e in questo la stessa educazione musicale da lui compiuta in Italia dal '37 al '41 sotto la guida di Sammartini potrebbe avervi non scarsamente contribuito.

Per la storia del melodramma dunque il nome di Gluck comincia soltanto con l'*Orfeo ed Euridice* rappresentato a Vienna nel 1762.

Parlare tuttavia in quest'opera di riforma Gluckista è per lo meno un po' azzardato. Anzi che di riforma vera e propria, basata cioè su una nuova e ben definita teoria del melodramma rispetto alla musica, è più corretto parlare di una composizione teatrale meravigliosa in cui, come dice benissimo il Tiersot, "il y a une fleur de jeunesse dont le parfum est unique"; è l'opera insomma del genio naturalmente sbocciato.

In ogni caso, se si vuol pretendere assolutamente che con *Orfeo* si inizi una riforma, bisogna attribuirne non poco merito al librettista italiano Calzabigi che espose più tardi pubblicamente nel "Mercure de France" (secondo me, senza esagerazioni e iattanza) la parte ch'egli vi ebbe e che Gluck stesso gli attribuiva. Ma, lo diremo più tardi, neppure al Calzabigi spetta il merito intero di questa riforma.

Un altro argomento che conforta la mia asserzione, e cioè, non essere il caso di parlare, coll'*Orfeo*, di vera e propria riforma Gluckista, lo porge l'attento esame della partitura del *Trionfo di Clelia*, opera che su libretto di Pietro Metastasio il Gluck scrisse appositamente a Bologna in occasione dell'inaugurazione del teatro Comunale di codesta città (1) immediatamente dopo (1763).

Ora non soltanto siamo con essa lontani dalle altezze delle deliziose pagine dell'*Orfeo*, ma in questo melodramma il maestro si mostra ancor del tutto ligio ai dettami dell'opera italiana allora in voga. Se ne toglie una insolita relativa ricchezza d'orchestra-

(1) Il lettore potrà leggere nelle memorie del Ditters Dittersdorf e nel volume di C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* (Bologna, Monti, 1888) tutti gl'interessanti particolari della dimora di Gluck a Bologna e delle vicende dell'opera sua. La partitura di questo melodramma fu trovata solo pochi anni fa in un'abbazia dell'Austria. Noto per incidenza che un minuetto cantato del *Trionfo di Clelia* si trova integralmente riprodotto per strumenti soli nella partitura dell'*Ifigenia in Aulide*, posteriore di nove anni.

zione, vi si ritrovano recitativi lunghissimi e incolori, affatto disgiunti dalle arie o dagli altri pezzi dove si cerca che il bel canto abbia tutte le risorse possibili per il suo sfoggio. Lo stesso libretto metastasiano scelto dal Gluck, addimostra la nessuna preoccupazione ch'egli aveva di seguitare ancora in quella via dalla quale alcuni erroneamente pretendono che con *Orfeo* egli avesse decisamente deviato.

Si può invece cominciare a discorrere di riforma in *Alceste*, che fu composta quattr'anni dopo su libretto dello stesso Calzabigi.

Gl'intendimenti espressi nell'*épître dedicatoire* al Granduca di Toscana, che precede la partitura dell'opera edita nel '69, mostrano che il Gluck allora solo e veramente e determinatamente s'era accinto ad evitare tutti gli abusi che la malintesa vanità dei cantanti e l'eccessiva compiacenza dei compositori avevano introdotto nel teatro musicale italiano, a ridurre la musica al suo vero ufficio, a rendere l'aria meno ligia alla forma, più consona al testo e men disgiunta dal recitativo, a dare a l'*ouverture* un carattere più consentaneo all'azione che doveva seguire. Ma nè con l'*Alceste* nè per l'*Alceste* la lotta trovò terreno favorevole per iniziarsi. Di fronte alle novità e alle audacie di questo spartito (parlo dell'*Alceste* nella prima edizione italiana, non in quella francese che si presentò a Parigi solo nel '76) il pubblico poco s'interessò e molto meno discusse.

Fu soltanto nel 1772 che la lotta s'ingaggiò, dopo che col favore di Maria Antonietta e mercè l'appoggio e la sagacia del Du Roulet, gentiluomo addetto all'ambasciata francese a Vienna, Cristoforo Gluck compose espressamente per Parigi l'*Ifigenia in Aulide* su testo di Racine.

Lo stesso Du Roulet, che ne aveva tratto la riduzione e l'adattamento, seppe indubbiamente far valere presso i suoi connazionali tutta la gratitudine di cui era meritevole il compositore tedesco, più che per l'importanza dei nuovi propositi estetici sul melodramma, per la parte che con molta abilità e astuzia (non era per nulla un diplomatico) seppe fargli fare, di vindice della lingua nazionale, già qualche anno avanti giudicata dal Rousseau come antimusicale. Per certi riguardi la lotta presente veniva così ad allacciarsi alla precedente *querelle des Bouffons*.

“Ce grand homme”, diceva il Du Roulet nella sua lettera

al direttore dell'*Opéra* di Parigi, “après avoir fait plus de quarante opéras italiens, qui ont eu le plus grand succès sur tous les théâtres où cette langue est admise, s'est convaincu par une lecture réfléchie des anciens et des modernes et par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s'étaient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales: que le genre français était le véritable genre dramatique musical... M. Gluck s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de prêter à la grande composition musicale.”

Così impostata la battaglia, non poteva tardar molto ad accendersi aspra e furiosa.

Capitanava la parte favorevole a Gluck l'abate Arnaud, uomo di buone lettere e grande ammiratore della civiltà greca, sostenuto in questo a gran voce dal Suard: si schierò dalla parte avversa il Marmontel. Ma ben presto le schiere si accrebbero e la zuffa diventò generale.

Culminò quando sotto la protezione d'un ambasciatore italiano a Parigi, Niccolò Piccinni arrivò da Napoli alla capitale di Francia, più in cerca di quattrini, di cui aveva necessità, che di gloria, vittima incosciente di questa incruenta guerra accanita che infine si risolse in suo danno, elevato ch'egli fu, senza volerlo, ad esponente di uno dei partiti contendenti.

Se la lotta si fosse contenuta soltanto nel campo ideale dell'arte non avrebbe forse potuto riuscire tanto aspra nè durare tanto intensa; vi s'immischiò l'antagonismo nazionale (Gluck volle dire la Francia, Piccinni l'Italia) e fu soprattutto questo antagonismo che valse ad alimentarla, a gonfiarla e ad intorbidarla.

* * *

Quando nel '77 ferveva in Francia più astiosa e furibonda la lotta fra Gluckisti e Piccinnisti, gli amatori e i professori di musica che vivevano a Bologna non dovevano avere che un ricordo quasi per *nebulas* del maestro tedesco e della sua musica. Forse qualcuno ancor ricordava la sua caratteristica figura (egli aveva dimorato a Bologna nel '63 per qualche mese insieme al Dit-

tersdorf), lo scarso successo che aveva ottenuto l'opera sua per l'inaugurazione del Comunale, le canzoni mordaci che in quell'occasione cantavano per la strada sul suo conto i monelli della città. Certo poco sapevano, o curavano di sapere, dell'importante rivoluzione che quel maestro straniero stava operando nel campo del teatro musicale.

E come in Italia si poteva allora concepire l'opera se non un agone in cui il musico azzimato e la bella canterina dovessero essere i soli eroi degni d'attenzione e d'interesse?

Ho detto i professori e gli amatori di musica che vivevano a Bologna, ma in questa città riguardo alla musica non ci potevano essere contrasti. Esisteva l'oracolo e il suo tempio: Padre Giambattista Martini, definitore perpetuo dell'Accademia dei Filarmonici!

Allora il Martini (che aveva conosciuto il Gluck personalmente e con il quale era pur stato in corrispondenza epistolare (1)) era vecchio, contava settantun anni ed era tutto dedito a comporre e pubblicare la sua *Storia della musica* e ad arricchire la sua preziosa biblioteca.

Cortese e servizievole con quanti ricorrevano a lui o per consiglio o per ragion di studio, a pieno soddisfatto del rispetto ond'era universalmente circondato e dell'autorità senza discussione che per i suoi lavori di teoria e di pratica musicale si era giustamente accaparrato, seccatissimo tuttavia ogni volta che di questa autorità e di questo rispetto si traeva pretesto per tirarlo in ballo pubblicamente e immischiarlo, sia pure per via indiretta, nelle querule beghe che spesso spesso avevano i suoi colleghi.

Così tranquilla correva la sua esistenza nel silenzio claustrale della sua celletta di San Francesco, fra i suoi diecisette mila volumi e all'ombra della città turrita e porticata dove la sua persona popolarissima veniva ossequiosamente mostrata *digito praetereuntium!*

(1) Una lettera di Gluck al Martini, in data del 26 ottobre 1776, si legge nel volume del Prod'homme, *Écrits de Musiciens* (Paris, 1912). Nella biblioteca del Liceo Musicale di Bologna dovrebbero trovarsi tutte le lettere che Gluck indirizzò al Martini, ma da tempo non precisabile esse andarono insieme a quelle di Mozart ... disperse!

Già prima di questo tempo il Martini aveva avuto opportunità di essere in relazione o di persona o per lettera con eminenti musicisti d'oltr'alpe; con il Rameau, ad esempio, che l'aveva sollecitato d'un parere suo e dell'Accademia intorno ai suoi studi sui principî dell'armonia. La visita fattagli poi nel '70 dal Burney e il resoconto fattone da questi nei suoi diarii di viaggio (1), avevano anche maggiormente reso noto il suo nome e il valore nell'ambito dei professori di musica europei.

Quindi nessuna meraviglia, e, molto meno, nessun'ombra di sospetto, dovette arrecargli la seguente lettera che con ogni probabilità sulla fine dell'anno 1776 gli giunse da Parigi direttamente dall'ab. Arnaud, a lui allora personalmente sconosciuto.

Mon très reverend Père,

H 78:2

il y a long temps que j'aurois eù l'honneur de vous ecrire si le desir que j'ai toujours eù de me lier avec les personnes qui se distinguent dans les sciences, les lettres et les arts ne m'avoit paru une raison suffisant pour m'autoriser à prendre cette liberté. D'ailleurs n'eût ce pas été me rendre coupable envers la republique des lettres que de vous enlever des momens que vous consacrés tout à son utilité? Mais aujourd'hui que M. le Chevalier (2) m'a fait l'honneur de me mettre à la tête d'un ouvrage que j'entreprends autant pour la gloire des autres nations que pour l'utilité de la mienne, j'ai crù pouvoir et même devoir vous demander la permission de lier avec vous, mon très reverend père, un commerce de lettres. Il s'agit de donner une existence solide et réele à un journal qui jusqu'à présent n'à existé que par son titre et qui seul entre les journaux peut devenir un objet d'instruction même pour les personnes instruites; je parle d'un journal étranger. Je sens toute l'étendue de cette entreprise, mais ni les travaux qu'elle exigera, ni les frais qu'elle entrainera, ni l'avidité de libraires, ni l'impossibilité d'eclairir leurs men songes n'ont été capables de me rebuter. J'espère que les procédés que je tiendrai et surtout mon impartialité forceront les illustres voisins a me fournir les moyens de donner à mon ouvrage tout l'intérêt et toute la perfection dont il est susceptible. J'ai consacré la plus grande partie des mes loisirs à la litterature italienne, vous verréz, mon très reverend Père, si je ne suis mis en etat de parler de votre nation qui est par rapport à toute l'Europe ce que l'Egypte fût autrefois par rapport à tout

(1) C. BURNAY, *The present state of music in France and Italy* (1771).

(2) Intendi Gluck.

l'univers avec cette différence cependant que les Grecs perfectionnerent les arts qu'ils emprunterent des Egyptiens et qu'en nous les transmettent dans toute leur perfection, vous avez toujours conservé la superiorité. La grace que je vous demande aujourd'hui ne se borne point à vos seuls travaux, mon très reverend Père, et j'étend à tous ceux de votre illustre academie, il faut absolument que vous m'aidiez à tirer ma nation d'un préjugé qui la fixe toute entière sur elle même et l'empêche de porter les regards sur des voisins dont le mérite moins fastueux est a beaucoup d'égards infiniment supérieur au sien. Je tâcherai de reconnoître les services que vous voudrez bien me rendre par mon empressement à vous informer de l'état et des divers objets de notre littérature.

J'ai l'honneur d'être avec l'estime la plus profonde et la consideration la plus respectueuse

Mon très reverend Père

Mon adresse est à M. l'abbé Arnauld (1) chez M. Brisson Conseiller au parlement: rue de Seine faubourg St Germain à Paris. Si V. R. avoit quelque extrait ou quelque paquet considérable à me faire parvenir, je la supplie de l'adresser à *M. Moreau avocat au parlement et avocat des finances: rue de l'Orangerie à Versailles*. Si ma corrispondance vous est agréable, M. v. p., ou que dans l'impossibilité de vous vous prêter vous vouliez bien engager quelqu'un de vos illustres confrères à l'accepter, je prendrai au sujet des lettres, des extraits et des livres dont j'aurai besoin tous les arrangemens qu'on jugera à propos de me prescrire.

Vôtre très humble
et très obeissant serviteur
l'abbé ARNAULD.

A questa prima lettera il Martini dovette certo aver replicato dichiarandosi lieto dell'incontro e disposto di accogliere le richieste fattegli.

E fu allora che l'astuto abate francese tentò il colpo.

Come meglio turare la bocca ululante degli avversari che con un parere dell'uomo che era considerato universalmente la più alta autorità d'Italia in questo campo? E in questa considerazione egli dovette anche tener conto della personale amicizia che il maestro bolognese nutriva col compositore tedesco.

(1) Nell'originale di questa lettera trovasi scritto *Arnauld* e non *Arnaud*: medesimamente nelle lettere del Caracciolo, più oltre riportate, si legge talvolta *Gluk* e talvolta *Gluck*.

La lettera precedente non era se non un preludio per propiziarsi il concorso del Martini: quanti complimenti e inchini e riverenze verso la civiltà artistica italiana! "Vous avez toujours conservé la superiorité"!

Il 2 dicembre del '76 l'Arnaud invia la lettera, diciamo così, ufficiale (1): "Je viens vous parler d'un art que vous aimez, que vous cultivez et que vous éclairez", egli incomincia, e riferendosi a una frase del Martini nella quale si augurava che per il bene della musica italiana tornasse al mondo un riformatore, egli seguitava: "Un allemand est venu, qui après avoir profondément réfléchi sur le véritable objet du melodrame, a renoncé à sa première manière jusqu'alors absolument italienne, et a déployé dans son *Orphée*, son *Iphigénie* et son *Alceste* un ensemble de grands effets qui n'avoit encor existé dans aucun ouvrage de musique dramatique."

Dopo aver toccato della lingua e della metrica italiana in confronto con la lingua e con la metrica francese, dell'importanza del recitativo, così trascurato dagli italiani e pur così importante per lo svolgimento dell'azione scenica, l'Arnaud invita il dotto maestro ad osservare nelle partiture Gluckiste come il recitativo venga sempre a legarsi con naturalezza al canto misurato e come questo si fondi e penetri in quello, quale importanza v'abbian preso il coro, l'armonia, la *ouverture* e finisce per domandargli come mai possano esservi persone di coltura e d'ingegno che neghino a Gluck la virtù del canto e pretendano che egli in Italia sia ritenuto un compositore di second'ordine.

"Je vous supplie", egli termina, "mon révérend Père, de me faire parvenir votre opinion sur ce point, ainsi que sur tous ceux qui sont contenus dans ma lettre et de joindre à votre autorité celle des compositeurs et des connoisseurs que vous jugez vraiment digne d'être regardés comme tels. Dans les circonstances actuelles vous rendrez un grand service à notre opéra, vous le préserverez de la manière froide, mesquine,

(1) È riportata per intero nelle *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Naples (Paris), Bailly, 1781.

“bizarre et gothique qu'on se propose d'y introduire, et en mon particulier je vous en aurai une obligation infinie.”

Prima di inviare la risposta, il Martini studiò e meditò a lungo (1) la lettera dell'Arnaud. In calce ad essa trovo infatti numerose postille, richiami, osservazioni (2), che mostrano tutta la sua coscienza e onestà di dottrina.

Ma egli era ben lungi dal pensare che codesta sua risposta — resa poi in parte dall'Arnaud pubblica dalla stampa — avrebbe dovuto servire come mezzo di offesa contro la musica nazionale e contro quella del povero Piccinni in ispecie.

Molto meno poi dovette supporre che per lui stesso potesse di tanto male essere *matre*, questa sua ponderata ed onesta espressione del proprio sentimento.

Ho detto che questa risposta fu solo più tardi data alle stampe dall'abate francese e in modo frammentario; nella sola parte cioè in cui si facevano lodi al Gluck. Molto più interessante per noi sarebbe stato conoscerla per intero, ma nei documenti che ho fra mani io non ritrovo che il titolo dei vari paragrafi dei quali essa si componeva e che qui fedelmente trascrivo:

La musica Francese contrasta il pregio primitivo all'Italiana.

Da Pipino, da Carlo Magno vengono ricercati Maestri di Canto di Roma per istruire i Francesi.

Merito dei Poeti Provenzali, stati i primi a introdurre il contrappunto. Franccone e Marchetto da Padova parlano della differenza tra la musica Italiana e la Francese.

Da 40 anni i Francesi hanno introdotta la musica Italiana.

Pregi del Cav. Gluck nelli suoi tre drammi.

Pregi della musica Italiana che sono la *Melodia*, l'*Armonia* e la *Modulazione*. Händel e il Sassone hanno appreso il gusto della musica Italiana in Italia. *Melodia*: suoi pregi.

Armonia: di lei proprietà.

Musica francese: quale sia.

Musica drammatica francese poco gradita agli Italiani.

Francesi superiori nel ritmo agli Italiani.

(1) Nello Zibaldone Martiniano, oltre l'originale dell'Arnaud, vi sono della lettera una traduzione latina e una italiana.

(2) Per esempio, di contro alla frase dell'Arnaud: “Un Allemand est venu, ecc.” da noi sopra riferita, il Martini annota: “Proposizione molto avanzata e che non può verificarsi ogni qualvolta non siansi esaminati tutti li drammi antecedenti.”

Overtures de' Francesi superiori agli Italiani.

Cori da qualche tempo banditi dalla musica Italiana. Sono eccellenti i Francesi nei Cori.

Nella musica Italiana e Francese vi sono dei pregi e dei difetti.

Gusto della musica, se sia più perfetto negli Italiani o nei Francesi.

Detto antico sopra la musica delle principali Nazioni Europee.

Difficile il stabilire qual sia il buon gusto nella musica.

Uso moderato delle dissonanze introdotto oggi giorno nella musica e qual giudizio se ne debba formare.

* *

Era allora a Parigi, ambasciatore di re Ferdinando IV di Napoli, il marchese Caracciolo, uomo di bello spirito, ricco di censo, amante del fasto e d'indole un po' spagnolesca.

Ammiratore del teatro musicale italiano, esplicava questa sua passione in mezzo alla società nella quale viveva con una vivacità tutta meridionale, non risparmiando altezzosamente i suoi frizzi arguti in confronto ai gusti degli stranieri ai suoi opposti. Diceva, ad esempio, che le orecchie degli italiani, in fatto di musica, erano fatte di semplice cartilagine, mentre quelle dei francesi erano foderate di marocchino.

Da buon napoletano e patriota portava grande amore al proprio paese, ne decantava le bellezze della natura e del cielo in confronto di altre terre: “Il sole d'Inghilterra — egli soleva ripetere — assomiglia alla luna di Napoli e a Londra per mangiar frutta matura bisogna cuocerla.” Uomo di spirito in sostanza e di mondo, simpatico a quanti l'avvicinavano, per quanto non poco *blagueur*.

Si comprende facilmente come nella lotta accesi in quegli anni a Parigi, il Caracciolo diventasse uno dei più ferventi partigiani del Piccinni e come nell'ambito della società nella quale si trovava si mettesse a capo dei reiterati assalti contro l'invadente voga della musica Gluckista.

Non era del resto in cattiva compagnia col suo collega conte di Creutz, ambasciatore di Svezia, col Marmontel e con La Harpe.

In tempo di guerra — si sa bene — si cerca combattere con armi non inferiori a quelle che l'avversario adopera: e fu così che al Caracciolo venne in mente di rivolgersi, proprio come l'Arnaud, al Martini e al famoso sinedrio musicale di Bologna

per avere un "parere", che potesse servirgli quale valido argomento di difesa e di offesa da opporre in confronto ai denigratori del suo maestro protetto.

Non si trattava per lui soltanto di rafforzare le proprie convinzioni, si trattava di difendere la gloria secolare della musica italiana e il buon nome del suo paese.

Il 10 di marzo del '77 il buon marchese (doveva certo essere di umor più cattivo del solito per la gazzarra che gli turbinava intorno) prende tutto il suo coraggio e scrive due lettere. Una diretta al P. Martini, che sol di fama gli era noto, e l'altra al suo amico bolognese il conte Marulli, affinchè le richieste che egli faceva al dotto maestro e all'Accademia da lui presieduta, avessero vicino un sollecitatore autorevole e un patrocinatore fedele.

10 marzo 1777.

Padre molto reverendo,

478:22
dovrà V. R. far le meraviglie nel vedersi turbare nel ritiro del Chiostro il riposo da persona sconosciuta; tuttavia la celebrità del suo nome, essendo stimato da tutti il Padre dell'Armonia, deve essere ben noto agli Amatori delle belle arti, onde ne deve derivare che a lei si richiama o quando occorre qualche impegno, o sciogliere qualche difficoltà.

Ora fanno qui guerra alla musica del teatro, la sola che possiede l'Italia senza contesa fra i liberali, e questi barbari la sfidano a morte con una cavillosa ridicola distinzione di musica drammatica e musica di concerto e lasciando la musica che si fa in Italia per i concerti, decretano per le composizioni drammatiche la musica di Gluk (1), la qual cosa si riduce a dire, poichè non esistono due musiche, siccome non esistono due Geometrie, due Aritmetiche etc., che si deve bandire da unire al coturno la musica di Jommelli, Buranello, Piccinni, Bertoni, Sacchini etc. e sostituirvi il duro ferreo spinoso stile di Gluk, e con ciò togliere il canto al Teatro, e lasciarvi una musica senza canto, vale a dire una musica senza musica, essendo la melodia appunto la principale mancanza delle composizioni teatrali di Gluk. Lascio da parte che Gluk è anche barbaro qualche volta nell'armonia, mai nell'*Orfeo*, ma sovente nell'*Alceste* e nell'*Iphigenia*, le quali due ultime sono molto più Tudesche e da non comparare all'*Orfeo*, che certo è la migliore produzione del detto Autore. Non ostante qui vogliono che Gluk è stato in ogni tempo lo stupore d'Italia; e quantunque si possa dimostrare che le sue com-

(1) V. nota a pag. 646.

posizioni sono già povere di canto, poverissime d'idee, senza unità, con accompagnamenti strani, si sostiene in Parigi da' suoi fautori, che in Napoli, in Roma, Firenze, Milano, Parma e costà in Bologna col suo *Trionfo di Camilla* (1) ha trionfato di tutti i maestri Italiani. Infine concludono che la musica di Jommelli, Piccinni, Sacchini viene già a nausea a tutti gl'Italiani e che gli uomini di buon gusto e di buon senso vorrebbero imitata nei nostri teatri Italiani la musica del Gluk. Egli è vero piacque in Italia l'*Orfeo*, siccome le altre opere di Gluk non sono piaciute in niun luogo, però fu accolto l'*Orfeo* favorevolmente nei nostri Teatri per la sua novità, per una certa gentilezza, i cori frameschiati col ballo ecc., non fu lo stile di Gluk nè la sua musica, che fece il buon successo, ma il concorso di varie cose sostennero e favorirono la musica e lo stile. Di fatti in tutta l'Italia ed anche in Londra si è cantato l'*Orfeo* con la giunta di Ariette d'altro autore. Non è già che non sieno da abrogarsi dalle opere italiane arie di bravura, gorgogliate, passaggi, cadenze ecc. il musico deve cantare, ma non trasformarsi in uccello: vi vuole espressione dicono qui li Glukisti, e dicono bene, però l'espressione, di cui è suscettibile la musica, voglio dire, bisogna esprimere la verità cantando, cioè con l'aiuto della musica e non lasciar di cantare nel supposto di dar maggiore espressione a quel che si dice.

Può ben essere ch'io vada ingannato, perciò prego V. P. di illuminarmi su l'assunto, e dipenderà molto dall'oracolo suo il destino della musica Italiana in Francia.

La prego rivolgere uno sguardo alla povera Italia spogliata nuda dagli oltramontani, i quali ora vogliono anche toglierle d'indosso questo solo cencio rimastole della musica teatrale.

Scusi il fastidio e V. P. mi comandi se vaglio a servirla in queste parti, rassegnandomi con i più vivi sentimenti di perfettissima stima

Dev^{mo} e Obb^{mo} Servitore

Il marchese CARACCIOLLO.

P. S. — Il sig. Piccinni bacia la mano al P. Martini: ritrovasi ora occupato a scrivere l'opera in lingua francese.

Al molto Reverendo Padre Martini.

A voler essere un po' maligni, quel baciamento del Piccinni, espresso nel poscritto della lettera, può far credere che nella compilazione di essa il maestro napolitano avesse messo lo zampino.

(1) Evidente errore, poichè a Bologna fu rappresentato il *Trionfo di Clelia*.

Ma tiriamo avanti e non fermiamoci a discutere le affermazioni estetiche del marchese. Esplichiamo invece alcune frasi di lui, che saranno poi contenute anche nella seguente lettera diretta al Marulli.

Il Caracciolo nota la distinzione che allora in Francia si faceva fra musica di concerto e musica teatrale.

Bisogna sapere che poco tempo dopo che il Piccinni arrivò a Parigi, nella fine del '76, ancor confuso della gloria che i successi della sua *Cecchina* gli avevano procurato, un'aura di ostilità cominciò a circolargli intorno. Ne furono cagione, almeno apparente, le osservazioni che egli si era permesso fare agli interpreti di quest'opera sua che per la prima volta doveva rappresentarsi allora nella capitale francese.

Tuttavia un concerto di sua musica eseguito nella grande sala dell'*Hôtel de Soubise* ottenne tale clamoroso successo (1) da opporre subito un argine potentissimo alle maligne invenzioni che su di lui si andavano propalando.

Ma non per questo i seguaci di Gluck, a lui nemici, si diedero per vinti.

Nessuno — essi dichiaravano — nega che il maestro di Napoli trovi il suo incontrastato dominio nella musica di concerto. E tutta la musica italiana non è se non musica di concerto, quanto si voglia elegante, allettatrice, piena di melodia, assolutamente mancante però di qualsiasi drammaticità. Si tenga pago dunque il Piccinni della sua partita, ma lasci signoreggiare il Gluck nella musica teatrale.

Queste asserzioni naturalmente addimostravano la perfetta ignoranza di quei signori riguardo la storia dell'opera italiana e della base estetica onde essa aveva preso principio. Sotto specie di lode poi miravano a sbarazzare senz'altro dall'agone il terribile avversario.

Leggiamo ora la seconda delle lettere dal marchese Caracciolo diretta al Marulli di Bologna.

(1) Nel "Journal de Paris", del 7 gennaio 1777 si raccontava che "la salle enthousiasmée menaça de crouler sous les applaudissements. L'auteur était présent, il n'eut pas demandé mieux de s'esquiver; mais, entraîné jusqu'à la balustrade de l'orchestre, il perdit terre, soulevé, porté par ceux qui l'entouraient et ne put lutter davantage contre cette furie bien française".

Parigi, 10 marzo 1777.

Amico e Prone Riveritiss^{mo},

dopo tanto tempo vengo a ricordarvi la mia ossequiosa servitù, memore sempre de' tanti favori ricevuti nel mio passaggio per codesta città; però inoltre vengo a domandare e pregarvi dell'opera vostra, della vostra autorevole protezione per una cosa, che deve farvi ridere; tuttavia essendo impegno nazionale basterà questa idea a scusare la mia importunità. Ecco il fatto. È venuto in Parigi il sig. Piccini a comporre nel gran teatro dell'opera; il partito della musica francese, assurda boracea, ha dovuto cedere; non ostante questi ed alcuni entusiasti di Gluck spargono con infinita insolenza due falsità.

La prima che Piccini sia un autore Buffo poco atto a riuscire nelle opere serie, l'altra che Gluck ha fatto sempre lo stupore d'Italia, e poi concludono con una massima fondamentale che questo nuovo metodo di scrivere la musica del Gluck nell'*Orfeo* e nell'*Alceste*, due opere fatte a Vienna, conosciute in Italia è il stile solo vero drammatico del Teatro, essendo la musica Italiana solamente per il concerto, e non già per il Teatro e molto meno per il Coturno. E dicono, che anche in Italia gli uomini di buon gusto e di buon senso, gridano per fare adottare la musica di Gluck, cioè l'imitazione del nuovo stile dell'*Orfeo* in Italia. Ma si risponde, nella musica di Gluck ritrovasi poco Canto, poca melodia, non vi è disegno, non vi sono idee, cioè motivi seguiti, non vi è unità: un'armonia aspra spinosa e gli accompagnamenti senza grazia, infine la musica di Gluck, è musica scarsissima di musica e per far piacere a Gluck vogliono privarci di tutte le ricchezze della musica e togliere questi barbari l'unica cosa rimasta all'Italia? Vi prego dunque, caro Amico, d'ottenere una lettera del Segretario dell'Accademia degli Armonici e soprattutto una lettera del P. Martini, a cui scrivo a parte, e vi prego di ottenere risposta. Vorrei, che si desse Anathema ad una tale eresia, e nell'istesso tempo testificassero che Gluck non ha mai piaciuto in Italia e Piccini è uomo stimatissimo ugualmente nel buffo e nel serio.

L'*Orfeo* è la cosa migliore perchè l'*Alceste* è cosa molto più tedesca. L'*Orfeo* è vero ha piaciuto in Italia, ma è stato sempre dato con la giunta d'arie forestiere per arricchirlo un poco: del resto se la novità dell'*Orfeo*, la mescolanza dei cori e balli ed una certa gentilezza lo hanno fatto accogliere con applauso, non è lo stile di Gluck la base dell'incontro, ma piuttosto molte cose le quali hanno concorso al buon successo, hanno sostenuto lo stile cattivo del maestro, ed il suo nuovo metodo di dare opere in musica senza canto. Non è già che non siano da abrogarsi dalle opere italiane quelle tali ariette di bravura gargogliate passaggi etc.

L 117. 109

13

Il musico deve cantare, ma non trasformarsi in uccello: ci vuole l'espressione dicono qui i Gluckisti, dicono bene in questo, però l'espressione della musica, non già a spese della musica, voglio dire quell'espressione conveniente con la musica essendo d'uopo ricordarsi quando si canta che deve esser musica, altrimenti basterebbe nel Teatro le rappresentazioni solite delle tragedie recitate con la sola declamazione. Caro amico perdonate questa seccatura. Vi prego di abboccarvi col P. Martini e dargli la mia lettera, e leggerli ancora questa, raccomandandogli l'onore degl'Italiani, e che non ci faccia subire anche nelle belle arti la dura catena di questi barbari.

Vi prego del mio ossequio alla sig^{ra} Contessa Marulli ed alla Sig. Contessa Lignani, rassegnandomi di vero cuore e con i più vivi sentimenti di sincera amicizia ed infinito rispetto

vostro dev^{to} e Ob^{mo} ser.

Il marchese CARACCIOLLO.

Come si vede, la lettera non è di molto dissimile dalla prima, anzi talvolta sonovi le istesse parole. È tuttavia notevole come il Caracciolo sempre insista, soprattutto per tirar dalla sua parte il Martini, nell'argomento sentimentale dell'italianità offesa e vilipesa.

Egli aspettò la risposta due lunghi mesi inutilmente e doveva non poco preoccuparlo l'indugio, chè a Parigi si moltiplicavano le *cabales* e i fautori di Gluck prendevano sopravvento.

Se dopo le prime rappresentazioni dell'*Alceste* nella nuova veste francese c'erano state incertezze e dubbii da parte del pubblico (non certo da parte degli amici del tedesco. Quando all'ab. Arnaud fu detto che l'*Alceste* era caduta, egli gridò: « Si: ma caduta dal cielo! », e di lì a poco pubblicò la sua inneggiante *Soirée perdue*), se d'altra parte si era riusciti a far stracciare le pagine che Gluck aveva già vergato sul *Roland* del Quinault, che Piccinni andava musicando sulla riduzione del suo amico Marmontel, si era in procinto d'iniziare le prove dell'*Armide*, l'opera in cui il temuto rivale aveva messo tutto il suo studio e distillato tutto il fiore dell'arte sua, con la quale si proponeva accaparrarsi una vittoria strepitosa sul suo fastidioso avversario italiano.

Il Caracciolo d'altronde doveva ben aver compreso come una delle ragioni (se non l'unica) di questo silenzio doveva essere da parte del Martini, e quindi dell'Accademia bolognese, una na-

turale riluttanza a entrare in odiose personalità e in delicati confronti.

Ebbene — egli dovette pensare — se tutto questo è il male, è possibile un rimedio.

« Perchè non rimanghino compromessi a nulla, nè un sì no-
bile consesso, nè la degnissima persona del P. maestro », egli scriveva nuovamente in data 19 maggio di quell'anno all'amico conte Marulli, « io per mezzo vostro vado a far loro due quesiti, ai quali urbanamente non mi possono negare adesso una chiara ed ostensibile risposta.

« Io domando, se si può dire Musica senza canto, cioè a dire, musica senza melodia, perchè stimo l'accompagnamento una giunta al canto esteriore, che sostiene, aumenta la bellezza del canto, però non forma l'essenza della melodia.

« Domando in secondo luogo che cosa sia Canto, cioè a dire, se si può chiamar canto, se si può chiamar Aria di musica, un cromatico senza motivo, senza disegno, senza periodo, un aggregato di note, che non formano frasi di canto e non fanno unità nella composizione.

« Se non vogliono entrare a parlare della musica di Gluck non importa, mi basta la risposta ai due suddetti miei quesiti. Vero è che non intendo qual sia il ritegno di dire la propria opinione ad Italiani in difesa della musica nata in Italia, e la quale è una pianta che forse porta cattivo frutto amaro e selvaggio fuori del suo natio terreno. Qui i fautori di Gluck non amano, l'*Orfeo* perchè vi è troppo canto, troppa musica, dicono essi, le altre due sono le favorite, l'*Alceste* e l'*Ifigenia*, in cui si ascolta sempre un cattivo recitativo o sia una declamazione sopra le note, sostenuta da continui accompagnamenti e da molta orchestra, molte grida dei cantanti e sovente rumore grande d'Istrumenti ad assordare orecchi di bronzo. Gluck, dicono, è il primo che ha trovato il vero stile drammatico, *musica senza canto*; e scrive Gluck in una lettera ad uno dei suoi amici, che si è veduta stampata sopra la « Gazzetta », « ho fatto l'*Armida* e vi ho posto il meno di musica che sia possibile », sarebbe a dire, ho fatta la musica dell'*Armida* con il meno di musica possibile, siccome dicesse un Poeta: ho fatto dei versi, una canzone, un sonetto, con il meno di poesia che sia possibile.

“ Sono queste cose che hanno il senso comune? „

Ma si trattava di ben altro! Pochi giorni appresso questa lettera, pervenne all'orecchio del Caracciolo la voce dell'esistenza della lettera del P. Martini all'Arnaud, nella quale non si lesinavano lodi al Gluck.

Si diceva in essa: “ Il sig. Cav. Gluck nelli suoi tre drammi accennatimi ha cercato di dare alle parole tutta la più viva e forte espressione, con la mozione degli affetti, ed ha procurato più tosto che la musica serva alle parole, che queste alla musica. E in occasione ch'egli fece l'opera per l'apertura del nuovo Teatro in Bologna, essendosi degnato di una sua visita, mi rallegrai seco, ch'egli avesse saputo unire tutte le più belle parti della musica Italiana, con alcune della Francese, così pure il bello della musica strumentale dei Te-deschi „ (1).

Si capiva troppo bene ora il perchè a Bologna, non ostante i reiterati appelli, fossero tutti muti come pesci!

Al Caracciolo la cosa sembrò enorme e senza indugiare più oltre, scrisse ancora all'amico.

Amico e Prone Riveritiss°,

Ho veramente rossore di esservi tanto importuno a motivo di questa contesa insorta qui sopra la musica, per cui non potete, caro amico, immaginare con quanta mala fede i partigiani di Gluck vogliono sostenere l'impegno preso d'innalzare il detto tedesco per il solo corifeo ed il di lui stile per il vero ed il solo da doversi adoperare nel teatro lirico. Ma di più vogliono qui persuadere al pubblico che i maestri Italiani e la loro musica, non solamente è cattiva e impropria ad esprimere le passioni, ma inoltre è venuta a nausea eziandio a tutti gli uomini di buon senso in Italia. Piccini ha composto un'opera francese di *Quinault*, denominata l'*Orlando*, ed ha fatto la più superba musica possibile, piena di espressione e di verità, però ornata di eleganti forme di canto e di nobilissimi accompagnamenti, ed ha avuto molta attenzione ad evitare i passaggi e li lunghi ritornelli etc. perciò spero che dovrà avere gran successo. Tuttavia quest'opera si darà nel mese di novembre (2) perchè

(1) È questo l'unico frammento importante della lettera del Martini ch'io trovo pubblicato. Volutamente fu in Francia nascosto quanto il dotto uomo aveva creduto dire e contro la musica francese e in favore della musica italiana.

(2) La prima rappresentazione ebbe invece luogo nel gennaio del 1778.

attualmente la stagione chiama la corte e la nobiltà a godere della campagna; intanto è stata fatta una dissertazione su l'assunto, la quale troverete ingiunta, e vi prego presentarla in nome mio all'Accademia dei Filarmonici. Se il P. Maestro ne desidera una copia e se voi ne volete una copia, ve la manderò senza ritardo (1). Io sono solo qui a sostenere l'onore dell'Italia, e mi pare vergogna di codesta accademia e del P. Maestro Martini, stimato da noi per il nostro Apollo, di lasciarmi esposto a dover cedere il campo di battaglia ad un barbaro tedesco, senza volermi dare soccorso alcuno, anzi ne anche risposta; tanto più che i protettori di Gluck fanno gloria d'una lettera del P. M. Martini, da cui si rileva, che egli abbia più grande idea di Gluck e della sua musica che dei compositori più celebri dell'Italia: Sacchini, Jommelli, Galluppi, Piccini, etc.

Nell'acclusa dissertazione si esamina la questione, se nel Teatro Lirico si debba adottare una musica melodiosa, o pure una musica parlante priva di canto, ma l'autore non decide, però appella dal decreto dei Gluckisti, all'esperienza dice di attendere la musica di Piccini; e questa è quell'esperienza che temono i detti amici di Gluck, e vorrebbero prevenire con molte seduzioni e calunnie: in fine vorrebbero che si evitasse come Ulisse, il canto delle Sirene.

Io spero che mi farà una risposta il P. Maestro Martini, almeno per urbanità e spero anche una lettera dal segretario dell'accademia, a cui non ho scritto perchè ignoro il nome e la forma per indirizzarsi ad un così nobile consesso.

Io domando queste due questioni, se con la musica de' nostri compositori italiani si possono esprimere con verità e con naturalezza le passioni più forti ed in secondo luogo, se di fatti esistono in Italia una quantità di recitativi con arte de' sopradetti compositori d'una grande espressione ed insieme fondati sopra un canto di bellissimi disegni e di forme sublimi e piene di melodia?

Amico, fatemi dare una risposta, procurate d'ottenerla. Questo silenzio dell'Accademia e del P. Maestro Martini è un tradimento sfacciato alla comune patria, ed anche un disprezzo per la mia Persona che non credo di meritarlo da codesti Signori.

Intanto, caro amico, scusate questa gravezza ed onoratemi de' vostri comandi nell'esecuzione de' quali potrò dimostrare che sono con tutto l'ossequio

di V. E.

devotiss° ed obblig^{mo} Servidore

Il marchese CARACCILO.

Parigi, 2 Giugno 1777.

(1) Si tratta dell'opuscolo del MARMONTEL, *Essai sur les révolutions de la musique en France*. Paris, 1777.

*
**

Le risposte tanto richieste e tanto attese finalmente giunsero poco dopo. Ne dà notizia lo stesso Caracciolo all'amico Marulli in una lettera in data del 23 giugno, in cui gli porge grazie vivissime per i buoni uffici apprestatigli in questa faccenda.

Ma quanta delusione apportarono esse all'appassionato marchese Piccinnista. E quanti sudori e preoccupazioni dovettero costare ai loro estensori!

Ho davanti a me tre malecopie o abbozzi della risposta stilata dal Martini e riporto qui di queste malecopie quella che suppongo sia stata scelta ed inviata al Caracciolo (1) unitamente al circospetto parere dell'Accademia bolognese.

(Risposta del P. G. B. Martini).

Prima di rispondere al gentilissimo foglio di V. Eccell^{za} fa d'uopo di stabilire alcuni principii sopra i quali, a fine di procedere con tutta la possibile chiarezza, si fonda la mia risposta qualunque siasi. Il fine per il quale furono di nuovo introdotti i spettacoli drammatici, dopo la decadenza de' Greci e degli Antichi Romani non fu altro se non che per dilettere e sollevar l'animo de' spettatori. È noto universalmente che fra i drammi ritrovasi il tragico, il comico e in mezzo a questi due ritrovasi il Pastorale, il quale ha per principio fondamentale la semplicità, la naturalezza che producono e accompagnano l'amore nascente nell'età giovanile dell'uomo. Il tragico è quello che è pieno di accidenti funesti d'insidie di tradimenti di battaglie di morbi e di altri consimili tratti. Il comico tratta degli affari domestici e delle persone di vita privata, mettendo in vista i loro buoni costumi e deridendo i loro difetti.

L'esperienza c'insegna che ognuno de' compositori, per quanto siano versati in tutte le parti della loro arte, hanno però una particolar special disposizione ad una qualche particolar parte della musica. Che sia vero vediamo che il cav. Gluck è più disposto al tragico, al fiero che al dolce, al delicato: al contrario il Piccini si distingue più nel comico che nel serio; perchè nel comico è pieno di una musica ornata di vezzi e piena di graziose espressioni, e sopra tutto, di una naturalezza e chiarezza tale che tutti apprendono e cantano per le strade le di lui arie.

Serva di prova a quanto io dico, i drammi di questi due celebri Professori, cioè l'*Orfeo* di Gluck e *La buona figliuola* del Piccini.

L'*Orfeo* prima è stato rappresentato in varie città d'Italia e fuori

(1) Ho creduto però opportuno pubblicare in appendice anche gli altri due abbozzi per certi interessanti particolari che contengono.

d'Italia, ma in poche città di nuovo rappresentato e abbenchè con felice incontro fosse rappresentato in Londra per la prima volta, col intramezzarvi delle Arie di diversi autori Italiani, la seconda volta non ebbe applauso alcuno. *La buona figliuola* di Piccini non solo fu cantata e replicata con grandissimo applauso in quasi tutte le città d'Italia, ma specialmente in Londra dove si è cantata e seguitamente replicata per il corso di nove anni.

E qui prima d'inoltrarmi, fa d'uopo ch'io metta sotto gli occhi quanto dice Cicerone nell'arte oratoria, cioè che tre sono i stili: l'uno sublime, l'altro mediocre, e il terzo infimo in cadauno dei quali tre stili, dice lo stesso, che l'oratore può giungere alla perfezione. Così ne' stili di musica, che sono il tragico, pastorale e comico, nomineremo il primo sublime, il secondo mediocre e il terzo infimo.

Si è reso perfetto nel primo il cav. Gluck e nel terzo il Piccini. Possiamo però dire che tanto il Gluck, che il Piccini non si siano distinti negli altri due stili. E questo certamente non lo possiamo dire in verità, perchè vediamo nell'*Alceste* e nel *Trionfo di Clelia* alcune arie in qualche modo graziose del cav. Gluck, così pure nei drammi serii del Piccini egli ha fatto sentire delle arie d'uno stile sublime e grandioso. Ma non si può negare che l'applauso avuto dal Gluck nel tragico non sia senza misura minore dell'applauso ricevuto dal Piccini nel comico e che quanto si sostiene in Parigi da fautori del Gluck, in Napoli, in Roma, Firenze, Milano, Parma e qui in Bologna col suo *Trionfo di Clelia* abbia trionfato di tutti i maestri Italiani (1).

Io ben mi ricordo che nella rappresentazione del *Trionfo di Clelia* e nell'*Orfeo* era diviso il sentimento degli uditori, piacendo ad alcuni e dispiacendo ad altri il di lui stile. Ma lascio questo al giudizio del pubblico bastando a me di stimare sì l'uno che l'altro in ciò che mi pare meriti di essere stimato e sono persuaso che l'approvazione universale del pubblico per Piccini sia di molto più favorevole al suddetto.

Resto poi sorpreso in sentire che si deve bandire da unire al coturno la musica di Jomelli, Buranello, Piccini, Bertoni, Sacchini, etc. e che la lor musica viene già a nausea a tutti gli Italiani e che gli uomini di buon gusto e di buon senso vorrebbero imitata nei nostri Teatri italiani e sostituirvi la musica e lo stile di Gluck. Quanto sia stata e sia presentemente stimata dal pubblico la musica del Jommelli ella è cosa per sé troppo nota, così quella del Piccini, del Sacchini. Del Bertoni poi che essendosi azzardato comporre una nuova musica dell'*Orfeo*, ha avuto un felicissimo incontro in Venezia, tal che ha dovuto replicarsi.

(1) Asserzione non rispondente del tutto alla verità dei fatti, perchè quest'opera a Bologna piacque poco.

Il fatto è quello che fa scoprire quanto sia lontana dalla verità una tale asserzione, continuamente nelle opere chiamate Centoni si sentano poste le arie del Jommelli, del Buranelli, Piccini, Bertoni, Sacchini e di altri Italiani, ma non ho mai sentito dire che sian poste le arie del Gluck. La conseguenza viene da sè.

Ora io penso d'aver risposto (se non di troppo) abbastanza, quanto mi sopperisce il mio corto intendimento, a ciò che si è degnato di ricercarmi V. Ecc^{za} nella sua gentilissima lettera scritta a Monsieur l'Ab. d'Arnaud che unisco a questa mia.

(Risposta dell'Accademia Filarmonica.)

Commissionato questo Sig. Conte D. Giacomo Marulli con lettera pervenutagli da Parigi di richiedere il parere della nostra Accademia dei Filarmonici sopra una disputa nata nella prefata Metropoli della Francia, se sia più da stimarsi e attenersi nelle Rappresentazioni Drammatiche allo stile di musica adottato nell'*Orfeo* dal Sig^r Gluck ovvero a quello del Sig^r Piccini uniforme al gusto degli altri Compositori Italiani, l'Accademia per aderire alle premure del predetto Cavaliere risponde brevemente:

Essere indubitato, che i soprannomati Maestri ambedue di molto valore si sono fatti distinguere ciascuno rispettivamente coll'essersi reso l'*Orfeo* e l'*Alceste* del Sig^r Gluck degni di grande ammirazione e coll'aver la musica del Sig. Piccini dilettao moltissimo tanto nelle opere serie, quanto nelle comiche, omettendosi qui il principale esame competente alla nostra Accademia sulla rigorosa osservanza delle regole di contrappunto, le quali non sono l'oggetto primario della musica Drammatica.

Se sia poi da preferirsi l'uno all'altro stile nelle azioni drammatiche, siccome non può ciò decidersi fondatamente dal solo applauso che i due prelodati Maestri hanno riportato nel loro rispettivo genere di composizione senza neppure lo sperimento di un contemporaneo confronto seguito in due Teatri aperti nello stesso luogo, con pari circostanze di attori e decorazioni, e pari merito di Poesia, perciò giova riportarsi al giudizio di quasi tutte le nazioni di Europa, che si dilettao più di ogni altro, come gl'Italiani, della parte del canto. E nello stile del Sig^r Gluck nell'*Orfeo* e nell'*Alceste*, dicono i nostri cantanti, che non hanno campo nè arbitrio alcuno di poter fare risaltare la loro abilità, ma restare anzi legati e costretti ad eseguire letteralmente una tal sorte di musica.

Ecco ciò che crede di poter dire la nostra Accademia, riportandosi per ciò che riguarda il di più al savio e illuminato sentimento del Molto Rdo Pre Maestro Martini, nostro Definitore perpetuo il quale, incombenzato particolarmente di scrivere su tale quesito, lo farà più diffusamente.

Quante circonlocuzioni e involuzioni in questi due pareri! E — dovette esclamare il Caracciolo — erano proprio necessarie tante lodi al Gluck? Che pensare poi di quell'accademico segretario che non arriva a concludere nulla e “omettendosi il “ principale esame competente alla nostra Accademia nella rigorosa osservanza delle regole di contrappunto „ viene a confessare la propria incompetenza?

Dio, come erano intelligenti gli accademici di quei tempi! — dico io. —

Ma si comprende troppo bene che il Caracciolo, proprio quando riteneva (dopo aver messo in opera tutte le sue arti diplomatiche e dopo aver sollecitato con frasi patriottiche e con divagazioni estetiche queste due risposte) di aver in mano forti argomenti da opporre ai suoi avversari, dovette convincersi che non rimaneva a sua disposizione che un'arma spuntata e pressochè inoffensiva.

C'erano sì molte lodi al suo Piccini, ma non erano minori quelle per Gluck. E però cortesemente lamentandosene e ribattendo garbatamente le affermazioni del vecchio maestro bolognese, cercò ancora d'ottenere qualcosa: l'approvazione almeno della lettera del Marmontel ch'era tutta in favore della musica italiana.

Parigi, 23 Giugno 1777.

Molto Reverendo Padre,

Ricevo la pregiatissima sua con quel piacere che sogliono recare le più preziose e desiderate cose, ed ho veduto parimente con molta attenzione le belle sue riflessioni sopra la musica, delle quali gliene attesto il più sincero ed ossequioso gradimento che immaginar si possa. In oltre Le rendo grazie della copia della lettera mandata all'abate Arnaud, il quale vuol sostenersi qui, *iratis Diis et hominibus*, nel grado di Dittatore della musica, mercè del suffragio del P. Maestro Martini dato al merito delle composizioni di Gluck. Veramente non posso celarle la mia sorpresa quanto è stata grande leggendo nell'articolo 7 della divisata sua lettera scritta al medesimo, il complimento fatto da lei al detto Sig^{or} Gluck con cui dice ella di rallegrarsi seco, che abbia saputo unire tutte le più belle parti della musica Italiana con alcune della Francese, ed il bello della musica istromentale dei Tedeschi.

Dunque bisogna confessare che il maestro Gluck è il primo uomo, il quale, dopo il ritrovamento di questa bella arte, ha fornito la Natura per

H 78. 32

umiliare il resto dell'umanità giacchè di niuno de' nostri gran maestri lodatissimi dal P. Maestro Martini, Scarlatti, Vinci, Porpora, Galuppi, Jommelli, antichi e moderni, possono meritare un tale elogio. Dio immortale! Qual'è il bel canto delle composizioni di Gluck? Quale la sua melodia, da poter dire ch'egli ha il più bello della musica Italiana? Quali sono le sue modulazioni da porlo in confronto con gl' Italiani? Quali sono i suoi accompagnamenti, per lodarlo di aver la sua musica il bello della musica istromentale dei tedeschi? Oltre che la medesima è stimabile per le sinfonie e per le sonate, ma non sono mai da paragonarsi i Tedeschi per l'accompagnamento delle arie al gusto, vivacità, espressione di Sacchini e Piccini.

Gli accompagnamenti di Gluck sono veramente da tedesco, difficili, spinosi, confusi, barbari e difatti disfido ad ogni musico di solfeggiare un accompagnamento di Gluck. E pure ho inteso da gran maestri che una composizione di musica per esser buona, devono tutte le parti cantar bene, oltre alla parte cantante, il violino, la viola, il basso. La onde mi giova pensare che il P. Maestro Martini ha voluto veramente fare un complimento al Gluck con quel elogio indicato nell'articolo 7° di quella lettera scritta all'abate Arnaud: imperocchè secondo il significato stretto delle parole sarebbe l'elogio sudetto in contradizione con il resto della sua lettera, e con la lettera ch'ella ha fatto l'onore di scrivere a me, dove nell'una e nell'altra fa l'enumerazione di quante cose mancano alle composizioni moderne, ed il maestro Gluck è appunto uno dei moderni: e veramente è da notarsi che essendo così sublime la musica di Gluck, non vi sia niuno dopo tanti anni che è uscito alla luce l'*Orfeo*, che voglia in Italia e fuori imitarla! Non ostante l'abate Arnaud fa gloria con ragione della lettera del P. Maestro Martini e declama per ogni cantone e fa stampare nelle gazzette la sua piena vittoria mercè l'elogio sudetto.

La risposta dell'Accademia Filarmonica sembra inclinare a favore del canto, e per conseguenza degli Italiani, ma misura tanto le parole e le pesa con la bilancia dell'orafo, facendo parlare i musici per condannare il canto delle composizioni di Gluck, ed attribuisce l'Accademia, come fa ella ancora, al cattivo gusto dei musici, ed alla loro impertinza, il rifiuto dei nostri cantanti della divina musica. La qual cosa in parte è vera, ma in gran parte ancora è vero che i musici Italiani non la vogliono cantare la musica di Gluck, perchè non è cantabile, perchè non ha grazia, non ha melodia, non ha gusto, non ha periodo. Insomma si dice il nostro canto *figurato* per la diversità del canto della Chiesa, ed il canto di Gluck non ha figura, non ha disegno, non ha motivo continuato etc.

Queste cose all'articolo del Canto, l'Accademia doveva dirle, essendo

molto ingiusto di attribuire il rifiuto dei nostri cantanti della musica di Gluck al solo loro desiderio di comparire, alla solo loro vanità, alla loro impertinza.

Io credo che ella averà veduto la picciola dissertazione stampata in forma di lettera sopra la musica composta dal celebre Monsieur Marmontel, la quale io ho mandato all'Accademia Filarmonica per mezzo del signor Conte Marulli, se fosse possibile di ottenere l'approvazione dell'Accademia e la sua, io l'averei a grado e a grazia. Per pietà facciasi qualche cosa per l'onore dell'Italia! Dovrebbe l'Accademia ricordarsi, che gli oltramontani sempre ritengono la cattiva volontà di deprimere e umiliare l'Italia e gl'Italiani, e di arrogarsi quanto possono le invenzioni nate sotto il nostro bel cielo. Ora vogliono di più servirsi delle istesse nostre armi, come fanno dell'elogio di Gluck del P. Maestro Martini per degradare la musica Italiana. Questo è troppo crudele e barbaro.

La detta desiderata approvazione farebbe molto bene alla nostra causa: io gliela domando con tutte le forze dell'animo e dello spirito; così verrebbe a temperarsi l'amarezza, che mi è stato d'uopo bere a lunghi sorsi, scorgendo nell'Accademia tanta diffidenza di parlare di cose di sua ragione e nel P. Maestro Martini tanta parzialità per la barbara musica degli oltramontani.

Scusi Ella, Padre Maestro riveritissimo, tanta gravezza che le porgo, e mi onori de' suoi stimatissimi comandi, nell'esecuzione dei quali potrò dimostrare che sono con tutto l'ossequio

devotissimo e obbligato Servidore

Il Marchese CARACCILO.

Purtroppo il Martini nemmeno questa volta si commosse e per porre termine (almeno lo sperava) all'incresciosa vertenza rispose la seguente letterina:

Rispondo al gentilissimo foglio di V. Eccel^{za} in data 23 scorso col dirle che, ritrovandomi per una parte pieno d'anni e di gravi incomodi di salute, e per l'altra parte occupato in proseguire la *Storia della Musica* della quale sono già stampati due Tomi, e attualmente si sta stampando il terzo Tomo, poco tempo mi resta di attendere a cose aliene dal mio principale oggetto, per il quale mi sono occupato tutto il corso della mia vita. Inoltre ho l'onore di dire a V. Eccel^{za} che per natura e per debito dello stato di religioso e di sacerdote, aborrisco la critica mordace e satirica e per prova evidente di questo si osservino i miei due Tomi della *Storia* e gli altri due dell'*Arte del Contrap^o* e si vedrà quanto io sia alieno dalla critica mordace e satirica, essendo intimamente persuaso non volermi esaltare a forza di opprimere gli altri, avendo piacere

bensi a lodare ed esaltare, non già mai deprimere qual si sia specialmente di musica.

Onde da tutto ciò non deve recarle ammirazione se nella lettera al Sig. Ab. Arnaud io abbia lodato e posto in vista quanto si è a mio giudizio di bello nelle sue (1) composizioni.

E dopo aver scritto ed inviato questa lettera, piace a me immaginare, il buon vecchio frate che si dà una fregatina di mani e, alzando lo sguardo riconoscente al cielo, ringrazia il buon Dio d'avergli ispirato una risposta degna del suo grado e conforme ai sentimenti della sua coscienza.

Veramente il buon marchese Caracciolo non ne doveva esser rimasto del tutto contento, ma il Martini bene intuiva di aver salvato la riputazione del suo nome e di essere rimasto così sulla strada della giustizia.

Sono entrambe così brave persone — egli dovette pensare — tanto quel rude e rubicondo Gluck quanto quel modesto e timido omarino del Piccinni, che non ci si sa davvero capacitare perchè delle persone lassù a Parigi vogliano tanto accanirsi per esaltare l'uno a detrimento dell'altro!

D'altronde il Caracciolo non era rimasto tranquillo. Tutto il partito che gli era stato possibile trarre dalla pur così guardinga e circospetta risposta Martiniana, in favore del suo protetto, egli l'aveva tratta e aveva reso a sua volta di dominio pubblico gli apprezzamenti di lui.

Fu esca al fuoco: le due lettere del Martini dovevano necessariamente subire un confronto. Di più accade precisamente in quest'epoca l'accoglienza dapprima assai tiepida dell'*Armide* dell'uno e il successo trionfale del *Rolland* dell'altro, la disputa e i paragoni fra gl'incassi ottenuti con quest'opera in confronto di quelli che aveva dato la prima *Ifigenia* di Gluck, l'ira furibonda (2) di costui contro i suoi avversari, tutto il petulante grillare dei pettegolezzi della piccola società mondana e dei circoli degli *amateurs*.

(1) Intendi di Gluck.

(2) Un esempio tipico trovo in una lettera di Gluck all'Arnaud in data del 15 luglio '78 dove fra altro si legge: " Je vous ajouterai que l'autre jour, étant chez le prince de Kannitz, l'envoyé de Naples m'a prié de lui

Tuttavia di tutto questo rumore neppure una fioca eco giungeva ancora a Bologna dove il P. Martini riteneva, bene o male, l'affare compiutamente esaurito.

Immagini quindi il lettore il doloroso stupore e il dispetto che dovette provare questo buon vecchio quando, più di un anno dopo che aveva risposto al Caracciolo il quale l'accusava a sua volta d'aver troppo ceduto alle lusinghiere brame dell'ab. Arnaud, si vide indirizzare proprio da questi la seguente lettera di amaro rimprovero.

Mon reverend Père,

en seroit il de votre nation et de vous même comme de ces maris qui veulent bien battre leurs femmes, mais qui trouveroient mauvais que les autres leur disent des injures? Il a paru dans un de nos papiers publics une lettre qu'on dit être de vous et qui ne s'accorde ni avec ce que vous m'aviez fait l'honneur de m'écrire ni avec les ouvrages que vous avez publiés: je ne vois qu'une manière d'expliquer cette étonnante contradiction. M. l'ambassadeur de Naples à la cour de France ayant appris que vous mettiez le Mr. Gluck au dessus de tous les compositeurs d'Italie, vous a fait sans doute envisager ce procédé comme un crime de lese-patrie et pour calmer son excellence vous avez cru devoir chanter la palinodie.

Mon reverend père, personne ne respect plus que moi la naissance, le rang et les lumières de M. l'ambassadeur de Naples, mais permettez-moi de vous dire qu'il vaut encore mieux faire la cour à la Vérité qu'à tous les ambassadeurs du monde. Je ne suis point allemand, et quand j'ai entendue la musique de Mr. Gluck, ni mon zèle pour la gloire de mon pays, ni mon respect pour la mémoire de Rameau, dont j'étois l'admirateur et l'ami, ne m'ont empêché de dire tout haut que le Mr. Gluck étoit le premier musicien dramatique qui est encore paru depuis la renaissance de l'art. J'ai vu depuis avec plaisir que les amateurs les plus éclairés de l'Italie partageoient mon opinion. Pour sentir la différence qu'il y a entre l'*art* et le *metier* de la musique, il suffit de comparer les partitions de l'*Orphée*, de l'*Alceste*, de l'*Iphigénie* et de l'*Armide* de

faire venir tous les opéras que j'ai faits en France, on les lui demande à Naples où ils veulent avoir tout ce que j'ai fait. Voilà une anecdote qui ne plaira pas trop à M^r l'ambassadeur que le bon Dieu bénisse. L'*ambassadeur* era naturalmente il Caracciolo (J.-G. Prod'homme, *Écrits de Musiciens*. Paris, 1912).

Mr. Gluck avec celle du *Roland* de Mr. Piccini: aussi s'est en vu obligé de rétirer ce dernier opera à la vingtième representation, quand les opéras du Mr. Gluck toujours remis par la scène sont toujours revues, je ne dis pas avec un nouveau plaisir, mais avec des nouveaux trasports.

Permettez-moi de vous dire à ce sujet que je n'ai pas été médiocrement étonné en apprenant que dans l'opera *l'Alceste* recemment donné à Bologne, on avait mêlé à l'or de cette musique le *clinquant* des ariettes, j'aimerais autant qu'on introduisit Arlequin avec ses *lazzis* au milieu d'une tragédie.

Le goût n'a donc ni protecteurs ni vengeurs dans votre patrie! Daignez jeter un coup d'œil sur la profession de foi en musique que j'adressai l'automne dernier à un de mes confrères, homme d'esprit et bon écrivain, mais qui a la manie de dogmatiser sur un art dont il avoue lui même qu'il n'a pas les premiers élémens, examinez les propositions que j'avance et s'il en est une seule qui vous paraisse erronée rendez moi la service de la combattre.

Vous vous plaînez dans votre dernière lettre, mon reverend Père, du trop fréquent usage que le Mr. Gluck fait des dissonances; mais voyez ou et comment il les employe. Dans les Champs Elises d'*Orphée*, dans le cinquième acte d'*Armide*, dans tout le rôle d'*Iphigénie*, en un mot lorsqu'il n'a à peindre que des images ou des passions douces, le Mr. Gluck se regarde de prodiguer les dissonances: mais sans ce moyen et l'admirable emploi qu'il en fait serait il jamais parvenu à exprimer, avec autant de véhémence et de vérité qu'il la fait, les mouvemens desordonnés, les passions violents, et toutes les grands agitations de l'âme? Je me propose de vous écrire plus au long sur cet objet et de vous envoyer en même temps quelques observations sur les deux volumes de votre histoire de la musique.

Cette lettre vous sera remise par M. D'Agincourt, gentilhomme français, homme d'esprit et de goût, ami des arts et particulièrement versé dans ceux du dessin.

Je vous supplie, mon reverend Père, de faire tout ce qui dependra de vous pour lui rendre toute à la fois utile et agréable le séjour qu'il se propose de faire à Bologne. Oh! si vos musiciens composaient comme les Carraches peignoient!

J'ai l'honneur d'être avec l'estime la plus profonde et la plus respectueuse,

Mon très reverend Père,

votre très humble et très obeissant serviteur

ARNAUD.

à Paris le 18 8^{bre} 1778.

La lettera, che non esito a qualificare dispettosa e amara, dovette a buon diritto far uscir dai gangheri il tranquillo vecchio francescano che dignitosamente seppe così ribattere le poco cortesi espressioni dell'ab. Arnaud:

Monsieur,

Non posso esprimere qual sorpresa abbia fatta nell'animo mio la lettera ricevuta pochi giorni sono in data del 18 ottobre che V. S. mi ha fatto consegnare per mezzo di M^r d'Agincourt, gentiluomo francese.

Prima di rispondere alla sua lettera devo dire a V. S. e in faccia a tutto il mondo, che il mestiere di critico mordace e disprezzante non mi piace, anzi con tutto l'orrore l'aborisco, perchè è troppo contrario al mio naturale e allo stato di religioso da me abbracciato sono già 57 anni.

Ciò presupposto, dico come dopo qualche tempo che io avevo scritto a V. S. sopra il merito del Sig. Cav. Gluck, fui ricercato di scrivere sopra il valore del Sig^r Piccini. Scrissi non v'ha dubbio tanto in lode dell'uno che dell'altro, e siccome il carattere e lo stile dell'uno era diverso da quello dell'altro, perciò ebbi tutto il campo di lodarli ambidue, senza dar taccia e pregiudicare nè all'uno nè all'altro.

Presentemente non so con qual fondamento V. S. mi condanni con termini non poco risentiti e che offendono la mia onoratezza. Se Ella si fosse prima informata della mia condotta in questo affare, certamente non mi avrebbe condannato. Doveva prima fare esatta ricerca come e con quali termini avevo scritto a favore del Sig. Piccini, e se in essa lettera eravi una minima parola contro del Sig. Gluck, e allora condannarmi.

Sig. Abbate stimatissimo, dove ritrovasi alcuna legge che condanni un uomo onesto e religioso che lodi due uomini di merito, ma in diverso genere e senza dir male nè dell'uno nè dell'altro?

Sempre più mi persuado che lo spirito di partito trasporta fuori del giusto.

Il partito del Sig. Piccini reclamò con lettere, pretendendo che io mi dichiarassi tutto a favore del Sig. Piccini e contro del Sig. Cav. Gluck. ed ora Ella vorrebbe che mi dichiarassi tutto per il Sig. Gluck e contro del Sig. Piccini.

Questo è quello che non farò mai, perchè è fuori del giusto e contro l'equità, e in questa controversia voglio fare quello che ho sempre fatto (e come Ella mi consiglia) la *corte alla verità*, che a qualunque persona al mondo.

Nell'ultima mia lettera, se Ella ben rifletterà, non mi sono lagnato dell'uso troppo frequente delle dissonanze in particolare del Sig. Gluck, ma unicamente, per modo di quesito, ho richiesto in generale il senti-

mento di V. S. sopra dell'uso delle Dissonanze, e giacchè non mi trovo favorito di quanto l'ho ricercata, tralascio di più parlarne.

Ed affinchè Ella possa sincerarsi di quanto scrissi a favore del Sig. Piccini, le trascrivo fedelmente la lettera da me scritta, accioche, se mai fosse stata adulterata tal mia lettera nel stamparla, Ella possa assicurarsi della mia sincerità ed onoratezza, di cui faccio più conto, che di qualunque altra cosa del mondo. Spero con questa mia lettera che resterà persuasa V. S. della mia condotta, sincerità e onoratezza e che per parte mia penso di por fine a questa controversia.

Non mancarò però in qualunque circostanza di farmi conoscere quale con tutto il rispetto, stima e venerazione ho l'onore di dichiararmi

devotiss^{mo} e obb^{mo} Servidore

GB. MARTINI.

Certo il povero Martini dovette melanconicamente riflettere sull'inutilità di seguire le vie di mezzo, che se per l'aristotelica sentenza si ritengono quelle della virtù, all'atto pratico si rivelano apportatrici di tante noie e di tanti fastidi.

Egli che aveva voluto seguirle e distribuire lodi in equa porzione agli uni e agli altri, aveva finito per ritrovarsi *a Dio spiacente ed ai nemici sui!*

* * *

Il giudizio dato dal Martini sulla questione appare a noi quasi dettato da un senso di timoroso ritegno e da uno spirito poco schietto di commoda conciliazione: è il giudizio di chi — come suol dirsi — dà un colpo al cerchio e un altro alla botte.

A traverso le righe delle sue lettere e dei suoi scritti sull'argomento riesce troppo manifesto scorgere che le insistenti domande a lui rivolte dagli opposti campi avversari (i quali aspettavano ansiosi la sua parola, se non come quella di un arbitro indiscutibile, almeno come quella che doveva avere un grande peso nella bilancia dell'opinione pubblica) erano lungi dal dargli soddisfazione o essergli ragione di orgoglio. Lo annoiavano piuttosto: Sono un povero vecchio frate — egli ripeteva — non voglio nè devo parteggiare per l'uno o per l'altro, esaltare l'uno per schiacciare l'altro.

Ma se, all'infuori di questa impressione, ponderiamo le sue opinioni, dobbiamo convincerci che questo suo desiderio di te-

nersi lungi dagli eccessi della lode e del biasimo lo conduce d'altronde per una via che risponde a giustizia e ad equità. E non è piccolo merito codesto.

A due secoli di distanza ci troviamo indubbiamente in condizioni ben più favorevoli di ponderare l'importanza di questo movimento i cui termini nel furore fervente della lotta non era agevole tanto chiaramente distinguere.

Certo è che la rivoluzione operata da Gluck nel teatro musicale ha così grande importanza che la figura del rivale maestro italiano ne riceve un'ombra fitta e troppo oscurante. Ma che per questo fatto, naturalmente spiegabile, si giunga al disconoscimento assoluto o quasi dei meriti del Piccini è ingiusto e errato.

Anche ultimamente mi è occorso leggere che il compositore napoletano era un *debole mestierante*.

Asserire questo significa non conoscere o disconoscere il talento dell'autore della *Cecchina*, ignorare o fingere d'ignorare le pagine altamente espressive e suggestive del *Roland* e della *Didon*, non ricordare infine o non voler ricordare l'omaggio che il suo grande avversario esplicitamente tributava in una lettera del 1776 pubblicata nell'*Année littéraire*, al merito di lui "qui est assurément très-grand". E Parigi stessa senza distinzione di partito non plaudì forse entusiasticamente l'opera sua e le sue musiche?

La lotta fu impari ancora per la grande differenza di forza di carattere che passava fra i due rivali.

Si sa che al naturale orgoglioso, dispotico, brutale, imperioso del Gluck mal rispondeva l'indole delicata, timida, direi, feminea del Piccini. Ma errerebbe chi credesse che i due uomini s'odiasero... quanto i loro rispettivi sostenitori.

In ogni caso il Piccini quando andò a Parigi aveva tutt'altri intendimenti che di divenire — come poi suo malgrado divenne — l'avversario del compositore tedesco.

Il quale seppe senza contestazione con maggiore astuzia e capacità sfruttare a suo beneficio la lotta ingaggiata sul suo nome e non sempre con intendimenti purissimi di arte.

Egli stesso, si racconta, incontratosi col Piccini gli disse: "Amico mio, non confondetevi troppo. Qui in Francia occorre "pensare ad una cosa sola: a far quattrini."

Qualche storico, nel riferire l'aneddoto, sdegnava prestarvi fede, si scandalizza e chiama questa frase una autocalunnia. Oh perchè? Buon per lui se, fatti i quattrini (e ne fece certo di molti), se li seppe godere; ralleghiamoci noi ch'egli, pur accumulando danaro, sia riuscito per conforto e gioia del nostro spirito a lasciarci pagine musicali di non peritura bellezza.

E anche su codesta riforma Gluckista conviene intendersi.

Che il melodramma-cantata italiano, soprattutto improntato ai canoni della scuola di Napoli post-Scarlattiana, esigesse un rinnovamento per lo meno, onde toglierli di dosso tutte quelle superfetazioni che l'albagia e mania canora avevano alterato e reso grottesco, era tutt'altro che un pensiero nuovo.

Già qualche decennio prima, come ha dimostrato il Rolland (1), Metastasio (le cui idee sul teatro musicale sono state ritenute, a torto e troppo leggermente, opposte a quelle di Gluck e del Calzabigi) aveva manifestato propositi saviissimi al riguardo. Sol che il poeta cesareo amava piuttosto evolvere che sovvertire, " *était* „ come ha ben detto il dotto musicologo francese " *un homme du monde qui respectait les usages établis* „, voleva in sostanza giungere a una riforma del melodramma senza rinunciare agli allettamenti del bel canto italiano, laddove il temperamento del compositore tedesco audace e ruvido tirava innanzi per la sua strada senza complimenti e poco curando l'opinione altrui e il gusto del pubblico.

Oltre a ciò è innegabile che la riforma Gluckista operata in Francia trova le sue più lontane radici nell'estetica Lullista.

Gli storici riferiscono alcune opinioni espresse dal compositore tedesco in tal proposito. Egli lodava in Lulli la semplicità e la naturalezza della espressione drammatica e confessava che lo studio che aveva fatto delle partiture del Lulli gli aveva mostrato chiaramente quello che l'opera dovesse essere. Egli intendeva precisamente sulle orme di lui portare a perfezione la vera tragedia lirica (2).

(1) V. *Métastase précurseur de Gluck* in " S. I. M. „, 1912.

(2) Il conte d'Eschery narra in certe sue memorie precisamente e diffusamente questo colloquio ch'ebbe luogo a Vienna nel 1767 durante un convito dato da un musicista parigino, il Sevelinge, in onore di Gluck.

Infine occorre ricordare come un italiano, contemporaneo di Gluck, Niccolò Jommelli, pur attirandosi le incomposte ire dei suoi poco illuminati connazionali, avesse cercato mettere in pratica le idee metastasiane, tentando di temprare questi suoi intendimenti e propositi di novità con la classica tradizione dell'opera nazionale.

La scarsa sua audacia fu forse la cagione precipua del suo insuccesso.

Il préfère les Muses aux Syrènes, fu scritto sotto il ritratto di Cristoforo Gluck (1): ma questo apoteigma, come avviene in tutti i giudizi perentorii che nella lor sobrietà epigrammatica vorrebbero essere assoluti, non mostra che una parte soltanto della verità.

Oltre che — si potrebbe rispondere — dopo tutto le belle e agili forme delle mitiche abitatrici del mar Jonio possono ben valere le austere e severe fronti delle figlie d'Apollo, converrebbe dimostrare che nella musica italiana melodrammatica del settecento tutto fosse lustra vana, molle gioco sonoro, fosforescente balenio di trilli e di melisme, fosse sempre e senza eccezione insomma tutto degno di quel epiteto di cui più tardi Riccardo Wagner la gratificò.

La dimostrazione, penso, non sarebbe agevole.

Anche allora, i nostri buoni nonni, uscendo dal teatro o dal tempio, avevano il cuore riboccante di sorrisi e di sogni e gli occhi ripieni di lacrime!

FRANCESCO VATELLI.

(1) La frase è attribuita al Wieland.

Abbozzi del P. G. B. Martini

per la risposta alla lettera del M^{se} Caracciolo.

N. 1. — La distinzione di musica drammatica e di musica di Concerto.

Nel secolo passato v'era oltre la distinzione di musica drammatica e di concerto altre distinzioni, come io ho accennato nel 2° Tomo dell'Esemplare di Contrap^{to} alla pag. . . . Presentemente però vuolsi indicare, come insegna Mons. J. J. Rousseau, una assemblea di musicisti che eseguiscano pezzi di musica vocale e strumentale. In Italia però, come osserva il citato autore, significa generalmente una sinfonia, o un concerto per istrumenti.

Quel tal sorta di musica di concerto preso o in un senso, o nell'altro praticasi non v'ha dubbio in Italia, ma rispettivamente viene più praticata fuori che in Italia. Intorno alla musica drammatica mi rimetto a quanto ho scritto nell'annessa lettera verso la fine al numero 5.

N. 2. — Decretano per le composizioni drammatiche che la musica di Gluck...

Egli è certo che questo Professore, come ho esposto al num. 7, ha un distinto merito nella musica Drammatica, ma siccome questa si divide in più sorta, a tenore della varietà degli affetti espressi dalle parole, che sono musica seria, melanconica, severa, furibonda, forte, tenera, galante e dolce, etc. bisogna confessare avere un genio e disposizione singolarmente più per la musica forte, seria, severa che per la galante, tenera e dolce. Di qui ne viene che egli siasi reso singolare nei tre suoi drammi, ma sopra tutto nell'*Orfeo*, pieno di accidenti funesti e tetri, leggendosi ne' suoi occhi un animo tutto pieno di foco; il che rilevasi particolarmente dal frequente uso di tutte le dissonanze, sopra di che mi rimetto a quanto ho scritto al num. 18.

N. 3. — Non è possibile cancellare dalla memoria degli uomini il valore, il concetto che vive del Jommelli, del Buranello, di Piccini, Bertoni, Sacchini etc. e che sia vero vediamo ne' drammi de' nostri giorni, chiamati centoni, come vengono introdotte dai cantanti, arie di diversi autori e questi per lo più sogliono esser degli autori nominati. È tanto viva la memoria de' vari drammi seri e comici, ma sopra tutti di quello intitolato *La buona figliuola* del Sig. Piccini, che oltre l'esser stato cantato più volte nelle principali città d'Italia, e anche ai nostri giorni cantasi, è stato con piacere e applauso ascoltato fuori d'Italia.

Quanti drammi di Jommelli, Buranello, Sacchini, Paisiello, Anfossi, Sarti ed altri che hanno avuto grande incontro e replicatamente in Italia e fuori.

L'applauso fatto all'*Orfeo* di Bertoni rappresentato l'anno passato in Venezia e con grande istanza replicato, fa vedere esser falso quando dicono che la musica dei notati maestri venga a nausea a tutti gli Italiani.

È molto lodevole l'accortezza del cav. Gluck che ha saputo scegliere per porli in musica drammi i quali essendo pieni di avvenimenti tragici, di decorazioni sorprendenti, ha saputo adattarvi una musica uniforme al suo genio.

Gli Italiani però, di genio diverso, non vanno al teatro se non che per dilettarsi e sollevarsi l'animo al piacere, amando essi piuttosto di sentire una dolce e delicata musica, che una seria e forte, e soprattutto che i cantanti facciano a gara spiegare tutta la perfezione della loro arte.

Essendosi degnata V. Ecc^{za} con la gentiliss^{ma} sua dei 10 marzo consegnatami da sua Ecc^{za} il Sig. Co: Marulli di ricercare a parte il mio sentimento intorno alla controversia costì nata qual sia più preggievole ai giorni nostri o la musica drammatica del Sig. Cav. Gluck o pure quella del Piccini non posso a meno di non far riflettere a V. Ecc^{za} quanto sia grave e azzardoso un tale impegno, tanto più che essendo stato ricercato tempo fa dal Sig. Abbate d'Arnaud del mio sentimento sopra tale controversia ho già con mia lettera in data dei 28 Feb^{io} dell'anno corrente scritto quanto ho creduto opportuno ed ha saputo suggerirmi il mio debole e corto intendimento e per non esser obbligato presentemente a replicare quanto di già ho esposto nella sud^a lettera ne spedisco copia a V^a Eccel^{za} accio sia informata quale sia il mio sentimento in tale controversia.

È noto universalmente come gli uomini che si sono resi celebri in qualunque facoltà sono stati dotati dalla natura di qualche singolare eccellenza sopra tutto in una delle parti della sua Professione. Così vediamo ne' compositori di musica de' nostri giorni accennati nella lettera di V. Eccel^{za} come ognuno di essi oltre l'essere versatissimo in tutte le parti ha però una dote particolare in una singolar parte ove spicca sopra le altre.

Vediamo nel Sig. Cav. Gluck, il quale doppo d'esser stato molti anni della sua gioventù in Italia, singolarmente in Milano, si è imbevuto del gusto della musica Italiana nella quale ha fatto tali progressi che quasi

tutte le sue opere hanno avuto felice incontro. Egli però si è reso distinto nel tragico, nell'espressione delle passioni veementi e violente, come rilevasi nella sua musica dell'*Orfeo*, la quale cantata in vari teatri e fuori e entro l'Italia, ha avuto un non mediocre incontro. Ciò non ostante cantato in Londra, nazione amantissima della musica italiana, la prima volta con l'introdurvi però arie di compositori Italiani, fu ascoltata con applauso; non così la seconda volta in cui non ebbe alcun gradimento.

Il ✦ Tannhäuser ✦

nella vita e nell'arte di Riccardo Wagner.

Correva la primavera dell'anno 1842.

Riccardo Wagner, che nel lungo soggiorno di Parigi aveva conosciuto ore di fiera lotta, ansie e tormenti morali inenarrabili, a cui da ultimo si aggiunse il terribile spettro della miseria, vedeva finalmente — col ritorno in patria — schiudersi l'avvenire nella insperata realizzazione del suo sogno. "Per la prima volta" così termina egli quei concisi *Schizzi autobiografici* che più tardi riprenderà nella vasta ma forse meno sentita e sincera opera *La mia vita*, "per la prima volta vidi il Reno" e, gonfi gli occhi di lagrime giubilanti, giurai, povero artista "sperduto, eterna fedeltà alla mia Patria..." (1).

Il *Rienzi* e l'*Olandese volante*, che gli avevano strappato lunghe insonni notti di lavoro nel vertiginoso sogno di gloria già maturo nella giovane mente, avevano incontrato ovunque sorda ostilità o malanimo palese; la vita a Parigi, fra le crescenti angustie famigliari, si era fatta impossibile; la chimerica visione dell'Artista conscio già di sé era naufragata, forse per sempre.

Ma ora, tornava. E a petto del ritorno, tutte le ansie, i timori, le amarezze vissute non gli erano che poca cosa: altre idee, più vaste visioni turbinavano nella mente del giovane

(1) R. WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig, 1912, Bd. I.