

## C) CRITICA PARTICOLARE

---

### 1° GENERE PROFANO

#### Il Trovatore del Verdi.

Prima di dar cominciamento a questo esame è mestieri far noto, che allorquando si afferma che la Musica determina la passione, non si vuole intendere che ciò le venga fatto in modo compiuto, ma solo nel modo vago di cui essa è capace. E che dicendo aver la Musica espresso questo o quel sentimento, a ciò non si vuol dare un valore *interamente* assoluto, ma *in parte* si vuole designare quel che lo scrittore col suo sentimento individuale seppe leggere ne' vari canti. Egli è perciò che questa parte del nostro libro potrebbe definirsi: *la rivelazione di alcuni sentimenti destati dal Trovatore.*

Il Trovatore di Giuseppe Verdi è Musica in cui si rinvengono grandi pregi e qualche difetto, e ciò andremo



dimostrando prima in generale e poi in particolare. Per giudicare adeguatamente il Verdi bisogna collocarsi nel suo punto di vista, cioè sapere il modo con cui e' concepisce e scrive la Musica. Lo scopo della Musica del Verdi è di *determinare fortemente* l'azione, i caratteri, la situazione che la parola gli somministra. Deriva da ciò che quando al Verdi è presentato un Dramma con caratteri e situazioni alte e definite, egli crea canti che scolpiscono il carattere e la situazione; ma quando la Poesia non determina, neanche le sue note possono determinare. Il **Nabucco** è un Dramma che ha caratteri definiti, e la Musica del Verdi concretizza l'orgoglio e l'ambizione di chi si eleva nientemeno che al pensiero di porre se a Dio dei Popoli, e poi la miseria in cui decade; scolpisce il carattere fiero e terribile d'una schiava che da umile stato si erge sino al soglio; manifesta il grave pensiero e la serenità del Sacerdote e del Popolo confidenti nel loro Dio. E sempre sparso nell'Opera, ci empie di ammirazione, il sentimento della presenza di un Dio punitore, sotto al cui sguardo si svolge la tela dell'avvenimento.

Il **Rigoletto** ha situazioni vigorose, caratteri belli, ed ivi il Verdi ha potuto far mostra del suo ingegno colorendoli efficacemente. Di fatti se si esamina nel **Rigoletto** soltanto



il quartetto del quarto atto, già si scorgono le varie passioni che muovono i personaggi. La leggiera, briosa e sprezzante canzone del Duca vi fa noto ch'egli è un giovane volubile, il quale ama le donne per sollazzarsene, e quando gli son venute a noja le abbandona. E ci accorgiamo della sua perizia nell' ingannarle, allorchè dopo la spontanea ballata si pone con un canto passionato ed insieme derisorio a sedurre *la bella figlia dell'amore*. La Gilda con quelle note piene d' amore e malinconia ne dice che il suo candore fu turbato dal soffio di quello impuro, il quale ora la lascia deserta e piena dell'amore di lui. Lo spasimo di una tenera giovinetta che si riconosce tradita ed abbandonata, è dipinto in modo nuovo in quel pianto disperato della povera Gilda. Rigoletto non ha in questo pezzo un canto che ce lo possa designare bene e tutto innanzi, ma riconosciamo pure in quelle note con cui accompagna la Gilda, l'uomo che aveva un solo conforto alla sua deformità, e che questo gli è venuto a mezzo scemato. E mentre quest'anima medita la morte del Duca, ama con amore più pietoso la sua figliuola, quella creatura colpevole e pure sventurata. Non tralascio di notare che la donna, con cui il tenore tenta le prove, sia dalla Musica rappresentata in tutta l' impudicizia sua. Quel beffardo



o scherzoso riso mostra appieno, ch' ella già consumata ai colloqui d'amore deride le espressioni affettuose e menzognere degli uomini. Onde il palcoscenico diviso da un muricciuolo che si protende d' innanzi, e che ha da un canto una bettola ove il galante Duca amoreggia colla donna, la quale lo beffa col suo riso sfrontato, e dall'altra una piazza ove Gilda piange col padre accanto, forma una scena che io tengo per una delle più belle creazioni del Verdi. Il mirabile dell' arte sua in questo pezzo è l'avere in una sola frase ritratto il ridere ed il baccano che si fa da un lato, ed il pianto disperato che s' innalza da quella misera dall' altro: si piange e si ride insieme e su di una stessa frase; onde chi non sapesse già la situazione che ivi si determina, l'indovinerebbe quasi alla Musica, tanto questa la esprime.

Io tengo che nel quartetto il Verdi abbia toccato la eccezzionalità del suo stile, perchè ivi la Musica determina maravigliosamente, per quanto a lei è dato, l'avvenimento. Nè solo il quartetto definisce i caratteri. Il Duca sin dalla festa di ballo con cui comincia l'Opera ci si fa innanzi con una ballata spensierata, briosa, vivace che lo definisce giovane sempre volto a darsi bel tempo delle donne. Egli nel second' atto mentre tiene ragunata



la gente per rapire Gilda, penetra di furto nella casa di lei, e sotto le vesti di studente e di semplicione le dice: *Il sol dell'anima, la vita è amore*, canto ove l'amore si effonde con purità e tenerezza. Gran segno della serenità e dell'arte che avea in serbo per ingannare.

I canti di Gilda sono sempre la rivelazione di una anima ingenua che si abbandona e riposa nell'amore fervido d'un giovane bello, avvenente, povero, che la seguiva sempre, e da cui per la prima volta ascoltò parole d'amore. Basterebbe a dipingerla, se non altro, quella sua stupenda romanza, *Caro nome, ecc.*, tessuta con tanta grazia e malinconia che fuori di una tenerissima giovinetta, nessuna potrebbe venirvi espressa: basterebbe l'ingenuo racconto che fa al padre nel terzo atto, quando ella movendo sola e furtiva fu presa dall'amore di un giovane d'umile stato che le teneva dietro.

Così il deforme Rigoletto ha canti nel primo atto che svelano lo scherzoso ed insolente buffone, ed insieme l'anima capace di sentire il peso della bestemmia di un padre infortunato. Nel secondo atto Rigoletto è tra le pareti del suo povero abituro, scorda della corte, si stringe al seno della figlia, ed ama e piange con canto doloroso la perdita della consorte, di quella donna che



fra il dileggio universale sola osò amarlo. Una cabaletta in cui raccomanda ad una governante di vegliare su di Gilda, mostra già che a questo padre se macchiassero e involassero la Gilda, gli rapirebbero la vita. Povero deformè, non sapea che la bestemmia del canuto padre dovea cadere terribile sul suo capo! E nel terzo atto quando egli ha l'anima oppressa dalla sua sciagura lo veggiamo inoltrare ballando tra i cortigiani che gli rapirono la figlia: egli saltella su di una cadenza che ci mostra come il misero vecchio vuol celare il dispetto che l'ingombra sotto il colore dell'allegria. Ma ritrovata la figlia, e' rivede il vecchio come un fantasma, ne intende allora il dolore, e prorompe in una cabaletta ove il fuoco e lo slancio ne dicono che un terribile pensiero di vendetta l'invade e trascina. Adunque in Rigoletto il Verdi ci dipinge l'uomo, che sebbene abbia dalla natura sortito un corpo deformè e che per guadagnarsi la vita sia costretto ad essere il passatempo dei cortigiani, nondimeno serba un'anima capace d'amor puro e dolcissimo; e che quest'uomo nato alla vergogna, allorchè si vuol disonorare la sua figliuola, sa perseguire con furore e tenacia il pensiero della vendetta. E qui se io volessi parlare di altre bellezze di quest'Opera ed in ispecie della



scena della tempesta, mi dilungherei d' assai e accrescerei la colpa di aver molto parlato di una Musica estranea al soggetto che ci occupa; ma la descrizione delle bellezze del Rigoletto, agevola ad intendere la parte viziosa del Trovatore. Nè io ho inteso parlare distesamente del Rigoletto, ma solo della parte che riguarda i caratteri.

Il Dramma scritto da Salvatore Cammarano col nome il Trovatore non ha caratteri designati, scolpiti e tratteggiati bene. Se si eccettua il quarto atto in cui le passioni si trovano d' incontro a tali situazioni, che le costringono a svilupparsi, se si eccettua al secondo atto il racconto della Zingana, in cui questa rivela l' anima vendicativa e fosca, il Dramma in generale non ha caratteri forniti di singolare individualità. Mai più nelle parole della Zingana si scorge la donna capace di meditare lungo tempo la strana vendetta di condurre un fratello ad uccidere l' altro fratello; troppo amorose e tenere sono le parole che usa nel seguito del Dramma, e per quanto ella voglia infingersi, il Poeta mi deve pur mostrare la donna che matura una vendetta atroce; altrimenti chi ama e chi fa mostra di amare non si differenziano punto. Le sue parole del terzetto al terzo atto, e quelle nel duettino al quarto atto sono tanto piene di



affetto materno, che se io non sapessi di qual ferocia ella è capace, ne sarei preso di pietà ed amore. Eppure un giovane sin dalla culla involato alla nobile casa paterna, allevato da abbieta Zingana, vissuto in mezzo ad un popolo barbaro e truce, e che nondimeno serba intatta la bellezza e nobiltà dell'animo, cresce al valore sino a divenire l'amato di una donna di alto affare e quasi il capo di una fazione, era carattere degno di essere individualizzato. Leonora, donna regale, che spregia gli amori del Conte di Luna per uno sconosciuto cavaliere, e che è capace d'affrontar la morte per lui, era pure degna d'assumere migliore e più determinata forma. Il Conte di Luna, condotto da un fato nemico ed occulto in un amore che lo menerà ad essere l'inconscio uccisore di suo fratello, era anch'esso un bel carattere. Ed in fine questa segreta fatalità che trascina due fratelli ad amare un'istessa donna, ed a fare che l'uno spegna l'altro, è acconcia a creare un bel Dramma. Malgrado di ciò, il Cammarano, nella orditura del racconto piena di falsità e d'impossibili legami, e nell'azione sempre povera e lenta ne' primi tre atti, e nella mancanza di belle situazioni, e nell'indeterminato dei caratteri, ha offerto all'ingegno del Verdi un libretto cattivo. Il solo pregio di questa



Poesia è forse quello che men cale al Maestro di Musica, cioè i bei versi.

Adunque il Verdi che ha per costume di seguire fedelmente e colorire l'azione ed i caratteri della Poesia, ha su questo libretto composta una Musica, la quale ne' tre primi atti è indeterminata come i caratteri ivi rappresentati, salvo nei racconti di Ferrando e della Zingana, e poi nel quarto atto diventa di tale bellezza, che induce a piangere, fremere e compassionare appresso a quella rappresentazione, che ti par vera e più bella, e ideale della realtà. E questo difetto della Poesia rende i tre primi atti deboli a confronto del quarto, che è fortissimo. Ma da un altro canto debbo osservare, che il Verdi anche quelle cantilene indeterminate le potea, e altrove ben le seppe, creare più belle e più nuove. Nei Lombardi, benchè il Poeta non gli avesse presentato caratteri singolari e definiti, nondimeno egli colorisce l'amore di Giselda ed Oronte in modo divino. Che spesso avviene al Maestro di Musica, per l'ignoranza de' poetastri, di dover creare alcuni canti belli non come espressione determinata d'una passione forte e scolpita, ma come facili e soavi melodie. In questo il Verdi non poggia nel Trovatore a grande altezza. Alcuna volta io m'imbatto in canti o monotonì o ballabili o antichi



ed imitati: Forse egli si è tanto accostumato ad inspirarsi sul Dramma, che quando questo gli vien meno, l' inspirazione puranche non torna felice; nondimeno questo ingegno maraviglioso colla maestria nello strumentare e condurre un canto, col gusto gentilissimo supplisce a quei rari momenti in cui l' inspirazione gli manca.

Abbiam detto nel Trovatore non essere i caratteri sempre definiti: difetto importante, e che proviene in gran parte dalla Poesia. Un altro difetto non lieve è che il concetto unico dell' Opera non si diffonde in tutte le parti. Nella Tragedia per Musica, come la concepisce il Verdi, in ogni canto si deve svelare in pari tempo il carattere ed il concetto generale: questo manca qualche volta nel Trovatore, il che rende tale Opera non interamente perfetta. Una ferale vendetta persegue due creature amorose, due anime amanti sono circondate da un nembo fosco, che a mano a mano le avvolge ed infine le uccide: ecco il concetto principale del Trovatore, al quale conveniva un colorito sempre mesto, sempre cupo e nero; ed il Verdi di fatti ha dato alla sua Musica questo colorito, ma qua e là se ne dimentica alquanto. Non vi dev' esser momento nella Musica il quale non accenni a questa segreta fatalità che s' insinua in quell' avvenimento, e crea una terribile



**catastrofe: e ciò la Musica se non può fare sempre con mezzi diretti, lo può con mezzi indiretti, cioè se non può individualizzare quel concetto, può risvegliarlo nella mente dell' ascoltante.** Per esempio: se un canto amoroso si leva mentre avversi destini si preparano, lo strumentale con tocchi mesti e sinistri, forse non determinerà interamente quella procella, ma la mente non potrà fare a meno di sospettare che qualche caso spaventevole dovrà avvenire: questo manca alcune volte nel Trovatore, e lo dimostreremo. Io credo che la poca determinazione di caratteri e l'unità rotta alcuna volta nell' Opera rendano il Trovatore non sempre uguale a se stesso.

**ATTO I.** Adesso ci tocca parlare del modo con cui il Verdi ha rappresentato in Musica il Trovatore. Lungo sarebbe enumerare tutt' i pregi di quest' Opera, ma noi ci soffermeremo a' principali, non trasandando mostrare qua e là i difetti a cui s'intrecciano; ed a fare ciò anche lunga opera si richiede.

Poche e meste note di preludio annunziano che un fatto doloroso si andrà spiegando nel Dramma. Alzata la tela sopraggiunge Ferrando, il quale per tener desti alcuni familiari del Conte di Luna fa il racconto della morte a cui fu tratta una Zingana che porse il veleno ad un bambino,



fratello minore del Conte, il quale bambino venne involato dalla figliuola della Zingana. La Musica posta su' primi quattro versi di questo racconto è tessuta in modo, che in ciascun verso si scorgono due sentimenti: la nota rotta e vibrata con cui Ferrando dice *abbieta Zingana*, mostra il dispetto che gl' ingombra l'animo; ed il modo come varia l'accento su di *fosca vegliarda*, svela il mistero di cui si cinge. A misura che il racconto procede e la scena si fa terribile, il motivo si rinfoca ed accelera, e con orrore sempre dispettoso son coloriti i due seguenti versi. L'accorrere de' servi, lo scompiglio ingenerato nella casa, è dipinto da un crescente che mano mano va gonfiando; sin che presa la Zingana e tra percosse scacciata, Ferrando lascia il sentimento dell'orrore e del mistero, e solo dispettoso racconta. Adunque la Musica qui rivela in tutto il dispetto, ora accompagnato dal mistero, ora dall'orrore, ora dallo strepito. E questo sentimento dominante del dispetto e dello sprezzo ha dato al Verdi l'agio di far ripetere il medesimo motivo su di altre parole, le quali, benchè diverse, sono dettate dall'istesso moto iroso dell'animo di Ferrando. Il recitativo che precede e divide a mezzo il racconto, è accompagnato dal solo fagotto, che conserva al racconto il carattere tenebroso. Terminato il racconto, Ferrando



asserisce che per comune opinione si crede, non esser soggiaciuta la Zingana al supplizio, e allorchè dice, che essa quando il Cielo è nero in varie forme si va mostrando; quel nero di cui si vela il Cielo, quel mistero e quell' orrore da cui rimangono compresi gli animi, sono espressi nello strumentale da un suono cupo che scorre per l'orchestra, e pare che attorno di quei guerrieri si diffonda, e gli avvolga nel suo manto oscuro, e li percuota di spavento. È un suono che muove terribile e sinistro, e a guisa di onda avanza e rende muti quei guerrieri. La Zingana allora in tutte le sue spaventose larve e trasformazioni si fa dinanzi alla loro immaginazione, ed essi rammentano come una volta apparve in forma di gufo ad un servo, che morì dalla paura. La stranezza dell' avventura, il terrore onde quegli animi sono oppressi, lo spavento per la ricordanza dello sguardo lucente e fiero della Zingana, tutto è dal Verdi rappresentato in un coro sommesso e sospettoso. La Musica qui ritrae con note basse e, direi, paurose, lo spavento ed il terrore di quei guerrieri. A mezzo della notte dicono che la Zingana apparì, e uditosi in quel mentrè lo squillo della mezzanotte, essi colpiti da quell' ora funesta, levano un grido di orrore e spariscono; e spariscono accompagnati da quelle note con



cui esprimevano il terrore pel gufo, il che ne dice ch' essi si disperdoni tremanti. Meraviglioso è pure questo racconto, perchè col suo colorito prepara ed introduce l'animo in un campo spaventoso, e annunzia così il concetto mesto dell' Opera intera.

Niente nel primo atto è pari a questo pezzo, pieno di carattere e di espressione. Segue l' aria del soprano. Il largo è condotto coll' Arte mirabile del Verdi. Di fatti il tacito principio del largo esprime il silenzio della notte; l' ansia d' un cuore che in quella quiete ode la voce del suo amante è rivelata da alcune note affannose e sollecite, ed infine il contento di quell' anima si appalesa in una frase divina e sempre ascensiva. La cabaletta alquanto monotona e leggiera che segue, ha il difetto di esser poco acconcia alla nobile donna che la dice. Ed il concetto dell' Opera, quel velo tristo che si va stendendo sugli amori d' una tenera giovanetta, il Verdi fa mostra di volerlo esprimere nel largo collo strumentale, ma non lo determina bene, e nella cabaletta non gli bada punto.

Una malinconica ed affettuosa romanza leva il Trovatore dentro le scene. Leonora che ne ascolta la voce scende da' suoi veroni, e per l' oscurità della notte credendolo il Trovatore, volge al Conte di Luna, che ivi si ritrova,



parole di amore. All' apparire del Trovatore ella intende l' errore, e lo strumentale rivela l' affanno ed il giubilo di lei nel rivedere quella cara persona; e qui note ansanti ci avvertono della commozione che serve in quegli animi e che scoppierà terribile. Onde il concetto dell' Opera, mancato alquanto, viene ivi ricordato. Termina il primo atto con un terzetto, il quale tiene i pregi che i pezzi concertati del Verdi sempre racchiudono. Ivi da un lato sono due anime che si amano e si confondono, dall' altro un uomo invido di quell' amore e geloso, ed il Verdi di fatti dà al Conte un canto isolato e pieno di carattere, ed a' due amanti un istesso motivo. E questo del 1° atto.

**ATTO II.** Il secondo atto incomincia con un coro di Zingari. Qui la Musica del Verdi è una fievole rappresentazione di questo popolo feroce. Bello è il canto trovato dal Verdi, bene istruimentata la scena, ma senza carattere, e quella canzone ogni sorta di lavoratori potrebbe alzarla; nè tal coro può poi rivelare il concetto profondo dell' Opera.

Segue la ballata di Azucena ed il duetto con Manrico; e qui c' incontriamo nel secondo gran pezzo del Trovatore come avvertimmo innanzi. In questa ballata si legge la fierezza di colei che la canta, le grida del popolo ed il lutto della scena che si descrive. Le note messe su' primi



due versi rivelano il raccapriccio, la rabbia e l'inacquietato pensiero di vendetta di un'anima feroce, che rammenta della madre tratta al rogo con violenza: nei due seguenti, sopra *Urli di gioja e cinta di sgherri*, sono note che esprimono lo schiamazzo del popolo, ed insieme l'ira di chi lo narra: sul quinto verso ritorna l'istesso sentimento de' primi due, epperò le istesse note: sinchè nell'ultimo, in una nota ascensiva e tenuta, vien quasi dipinto l'alzarsi della fiamma al cielo. In tutto il canto serpeggia poi sempre un'aura trista, fosca, luttuosa, un sentimento sinistro e ferale. Voi vi accorgete che colei che descrive a quel modo la morte della madre, nutre un cuore su cui quella scena stampò un'orma foriera di gravi sciagure. Dopo la ballata un breve recitativo su note basse e cupe ne dice, che da una funesta storia l'Azucena trae l'argomento della sua canzone; e le parole, *mi vendica*, ripetute su lugubre suono, ne avvertono dell'arcano pensiero ch'ella persegue, e che le lasciò in retaggio la genitrice morendo. Ecco una ballata ove il carattere non può venire meglio definito. Ed appresso a questa vieppiù risalta il difetto di quella semplice, amena e leggiera canzone, ripetendo la quale il popolo scende alle valli.

Alla ballata tien dietro il racconto che Azucena fa a



**Manrico** , ove l' arte del Verdi e la sua inspirazione ci fanno meravigliare , e tanto più , che resero varia e bellissima una lunga narrazione. Il sentimento che abbiamo veduto dominare l'animo di **Azucena** è la fierezza , ch'ella invano tenta celare. Quando incomincia il racconto a **Manrico** due sentimenti si manifestano in lei : il dolore della madre condotta a morire , ed il fiero dispetto contro chi ve la menava. Questo si rinviene più nelle sue note accenate , ed il dolore d'altra parte nel piangere e nel gemere sommesso e costante che fa l' orchestra coi violini. Canto ed orchestra armonizzano e ci danno intero l'animo di **Azucena**. Che se qui si volesse esaminare per minuto , a ciascun verso si troverebbe carattere nella **Musica**. Al secondo verso la **Musica** come il sentimento è temperata e piangente , al terzo più vibrata ; al quarto si addolcisce , e vi domina più il dolore della Zingana che la madre non sia pervenuta a benedirla ; al quinto e sesto v' è di nuovo ira e dispetto. E si noti che qui lo strumentale come è costume del Verdi si bipartisce : una parte piange ed un'altra muove un suono luttuoso. Al settimo un grido innalza la **Musica** , ch'è quello della vendetta , ed all'ottavo le note basse mostrano come **Azucena** si posa nel continuo pensiero della vendetta , e che vana non sarà la preghiera



della morta genitrice. Interrotta dalle premurose domande di Manrico, ella dice con note piene di fuoco, che rapì il figlio del Conte e lo trascinò sin dove ardeano pronte le fiamme; ma nell'avvicinarsi al rogo, il pianto del fanciullo la intenerì; e questo pianto odi nell'orchestra; mentre il canto tenerissimo mostra che la pietà purificava quell'abietta. Poscia appare alla sua commossa mente la madre sospinta al rogo, e questa visione viene espressa dall'istesso motivo della ballata susurrato dall'orchestra, perchè quella scena, che ivi narrò la Zingana, le si fa dinanzi. L'orchestra sempre più mossa rivela il sentimento ferale che di nuovo invade quell'anima, nel rammentare degli sgherri e del supplizio, e nell'ascoltare come vivo e presente il grido, *mi vendica*. Il sesto e settimo verso sono da lei detti con canto forte e declamato, ed avvolti nel fragore sempre crescente nell'orchestra; e ne' versi seguenti in cui si consuma il delitto, le grida di Azucena si confondono collo strumentale, e formano un tutto terribile che fortemente scuote l'animo. Ma infine quando ella si accorge che invece del figliuolo del Conte lanciò nelle fiamme il proprio figliuolo, grida desperate innalza e ripete ella, grida di orrore e raccapriccio solleva Manrico, e lo strumentale li avvolge entrambi nel suo fragore



solenne. Le note che cupamente basse seguono e si vanno perdendo, mostrano che ad Azucena va mancando la parola per l'orrore e il dolore che le opprimono l'animo, e fanno sì che le chiome le si drizzino sul capo. È vano dire quanto il racconto di Azucena armonizzi col concetto dell'Opera: la Zingana è uno di que' caratteri dalla cui esatta dipintura scaturisce direttamente il concetto generale, ed in questo pezzo e nella ballata bene si determina il terribile dell'Opera. E di fatti il Verdi sceglie le note della ballata, e ripetendole in appresso ci desta questo sentimento predominante.

Pieno di dignità il largo che segue, ha del resto il difetto di non armonizzare con la scena ferale a cui si innesta, e però col concetto dell'Opera. Il Verdi ha pensato in questo punto di menare innanzi un canto qualunque ed isolato. Ma bellissime sono le note con cui ripiglia la Zingana, perchè accentate ed aspre mostrano la fierezza con cui quella perfida sprona Manrico alla vendetta. Indegna dell'Arte e dell'ingegno del Verdi è la ballabile e leggiera cabaletta in termine del duetto, la quale, per se poca cosa, è poi pessima conclusione di duetto sì grande e sì pieno di carattere.

L'aria del basso, per errore del Poeta, viene ad arrestare l'azione, eppero ad infastidire. È ben da ridere che chi



si appresti ad un rapimento abbia l'animo di porsi per sì lungo tempo ad aspirare amorosamente. Nondimeno il Verdi usa dell'arte sua nel largo. Le note d'amore che vi ponre sopra sono cupe come l'animo di chi le dice, e lo strumentale ne dipinge il mistero della scena. E qui si osservi come il Verdi in questo largo ne significa il carattere di quell'altero, e non l'isola dalla scena e dalla situazione generale. Così, parmi, doveva fare nel largo del tenore di cui abbiamo parlato or ora. Altri Maestri, a noi ben noti, forse avrebbero dato al Conte il canto di un giovinetto che rompa ne' primi lai amorosi, e tessuto uno strumentale giulivo e saltellante. Il largo però pecca di monotonia e quella frase espansiva ch'è la più bella, *Ah! l'amore ond' ardo*, avrebbe recato maggior effetto se veniva collocata a suo posto: di fatti se il Verdi ha concepito che quelle parole voleano una frase espansiva, perchè incontrarsi una volta in esse, e non porvela su, ma invece farle ripetere con una frase somigliante alla precedente? Egli come si desta quel sentimento, avrebbe dovuto destare quella frase libera e sciolta: così nel largo sarebbe stata verità e varietà. Una cabaletta piena di fuoco e di furore spunta dal coro sommesso de' guerrieri, e termina perdendosi nel silenzio ch'essi s'impongono a vicenda; ma



un'aria inutile all'azione non può ascoltarsi con rassegnazione nella Musica del Verdi, ove tutto concorre alla viva dipintura drammatica. •

Le pecche del Cammarano in questa Poesia sono innumerevoli: egli presenta al Maestro, al finale del secondo atto, una situazione quasi pari a quella con cui termina il primo atto. Sono due rivali che s'incontrano per avventura presso la donna amata. Ed il Verdi fa il poter suo per creare un vario e bel finale, e consegue lo scopo. Io amo nel finale del secondo atto il modo con cui s'introduce: v'è in qualche maniera nel canto della donna il palpito di chi rivede una creatura amata che teneva spenta; ed è pure dominante e bellissima la frase nelle parole

Se' tu dal ciel disceso  
O in ciel son io con te?

Bene intrecciate sono le frasi del Conte e di Manrico, e bene adattate le frasi di quello, e l'insieme del finale bellissimo. Onde il secondo atto sì per la determinazione de' caratteri che per l'espressione del concetto generale, è superiore al primo ed anche al terzo come vedremo.

ATTO III. Il terzo atto incomincia con un coro di guerrieri, il quale, bene istrumentato, ha poco calore, e poco



esprime il soldato che anela di mischiarsi nella pugna. A  
zucena che s'aggirava d'attorno al campo ove stava ad oste  
il Conte di Luna, fu presa e condotta innanzi a lui. E nella  
scena fra questi due personaggi il Verdi ha saputo con mi-  
rabile strumentatura farci obliare la lunghezza di un no-  
joso recitativo dal Poeta ivi collocato. In generale l'aria  
della Zingana è qui senza concetto e senza novità: di fatti  
il suo largo non spira il carattere di quella fiera donna che  
movea in traccia di Manrico non per amor di lui, ma per  
serbarlo ad un fratricidio. E qui forse il Poeta colle sue  
affettuose e gentili parole non poco danno arrecò al Mae-  
stro. Quelle note dolci, tenere e soavi male a proposito  
sono dettate da una donna sinistra. Anche nella cabaletta  
non v'è il cruccio e il dolore di chi scoverta, incatenata  
e condannata alla pira, vede che non potrà compire quella  
vendetta che la madre morendo le impose; e incatenata  
da quell'uomo ch'ella più d'ogni altro avea in odio !

Il breve terzo atto termina coll'aria di Manrico com-  
posta di un bellissimo largo pieno di varietà e di senti-  
mento: sono tre strofe ognuna delle quali ha la sua Musica,  
se non novissima, almeno corrispondente al sentimento  
che vogliono esprimere e formante unità: è la stess' ani-  
ma combattuta da vari affetti. Conchiude una cabaletta



assai mossa ed in cui sta il fuoco e la deliberazione di un'anima ardita che vola a salvar la madre trascinata a morte. Bellissimo è il passaggio dalle prime note piene di slancio a quelle con cui Manrico si volge teneramente a Leonora: cangia il sentimento e si addolcisce la Musica. Questa cabaletta, quantunque bella, non è poi cosa da farne gran rumore, chè altri pezzi, altri coloriti formano il grande Artista e non una scorrevole cabaletta. La quale se qui ha sufficiente forza e calore, scende nondimeno un poco ad inopportuna leggerezza; onde se dal cantante non si fa ogni potere per accentuarla, degenera facilmente in motivo ballabile. Il terzo atto in generale non determina adunque come gli altri i caratteri, e non rivela manifestamente il concetto dell'Opera.

Si noti che se io nel largo del tenore ho tacciato il Verdi di poca novità, non ho inteso già di farlo secondo il costume volgare. Quando una grande tradizione precede, è impossibile evitare l'imitazione negli accidenti di un'Opera; ma chi sa creare il carattere di un'Opera, chi sa creare il colorito alle situazioni principali e il carattere dei personaggi, non monta che faccia sua in qualche accidente una frase altrui: egli è grande. E tale io stimo il Verdi, e però nel parlare alcuna volta delle sue pecche io



fo, per dir così, a fidanza con lui, sapendo che ai grandi ingegni torna accetta la Critica che condanna, quando però questa è leale, costumata e ragionata, e non venderuccia, villana e dommatica come quella che, salvo poche e nobili eccezioni, predomina nel giornalismo d'oggidì.

**ATTO IV.** Uno scrittore per valente ch'ei fosse non potrebbe ritrarre il quarto atto di quest' Opera neanche debolmente. Il sentimento che vi è sparso, la profondità che vi domina, e l'arte con cui tutto è condotto, rendono la Musica del quarto atto sovrumana cosa. Dopo un cupo suono dell'orchestra si leva la tela, e la scena rappresenta l'esterno di antico castello, in una prigione del quale vivono sepolti Manrico ed Azucena. Leonora giunge, e vagando attorno il carcere di Manrico solleva un amoroso canto, con cui raccomanda a' suoi dolenti sospiri di muovere, trasportati dall'aura, a lenire le pene del misero prigioniero. L'amore, l'affanno, il pianto, la pietà stanno in quel canto che dolce e sommesso sembra che davvero sel rechi il vento sulle ali. Misera Leonora, ella non sapea intero il destino del suo Manrico ! Dopo quella canzone rimasta di sasso e muta, un rintocco di campana funeraria la scuote fortemente: ella protende le orecchie ed ascolta, come da lungi, il Miserere, che rivestito dal Verdi di note gravi,



solenni, monotone, e la monotonia qui è bella, prega per l'anima di Manrico presso alla partita. Questo Miserere s'innalza al cielo con quiete e maestà degne in vero di un canto sacro. Leonora intende il vero, e con affannoso pianto parla della morte che scende sul capo del suo infortunato amante: ella dice che quel suono, quelle preci solenni riempiono l'aria di cupo terrore, e qui il suo canto maestoso ed insieme degno di chi meraviglia che già la morte stenda le sue ali sul prigioniero, è accompagnato da uno strumentale che con suono lacerante rappresenta lo strazio dell'anima di Leonora, l'orrore di cui la scena tutta si circonda, e la morte che vaga per quell' aura. Alla meraviglia succede in Leonora disperato dolore, che la conduce a piangere, ed il Verdi fa singhiozzare il canto e lo strumentale. Singhiozzando ode una voce che si leva dal fondo della torre: è la voce di Manrico che invoca la morte e lascia un addio alla sua Leonora: romanza divina che ci rappresenta un'anima stanca dalle sofferenze, che nel pensiero della morte s'acqueta, e mostra che solo della donna amata le cale, e solo a lei pensa morendo. Leonora sente mancarsi, il suo dolore deve crescere, e condurla a disperata deliberazione; ed i nuovi e continui tocchi della campana a morte ed il Miserere che prosegue lento e solenne tornano



ancora a far rompere quest' anima nell' affanno. E qui mentre piange Leonora, un'altra volta ascolta la voce di Manrico che le parla del suo amore, e dandole un ultimo addio le raccomanda non scordarsi di lui. Placide, rassegnate e pur dolenti sono le note che il Verdi ha messo sui primi due versi della romanza: sul terzo verso la nota asconde e discende, e significa la preghiera disperata e tenera di un misero, il quale altro bene non chiede fuori della ricordanza di chi tanto amò: sul quarto verso la nota sommessa, poi alta, e di nuovo sommessa, indica lo stato di quell' anima che or geme, or si dispera di dover abbandonare la sua Leonora; a cui ella risponde ripetutamente da fuori, *Di te scordarmi*, con note tali, che dicono: e' fia possibile? I canti fin ora isolati s' intrecciano, ed i rintocchi della campana, il Miserere che s'erge al cielo, Manrico che esclama, *Non ti scordar di me*, ed ella che risponde *Di te, di te scordarmi*, formano un assieme che conduce gli spettatori a piangere sulla sorte infelice di quelle anime belle ed amorose. Un inno dovremmo levare noi spettatori a quel Maestro, da genio divino inspirato, che con tanta verità, profondità, semplicità e calore seppe ritrarre una scena compassionevole e terribile. In questi pezzi e non ne' canti da strada il Verdi rivela la sua grandezza.



Terminato il gran pezzo, Leonora ancora con le parole di Manrico nella mente rompe in una tenerissima cabaletta. La pacatezza sparsa in questo canto, messa d'incontro alla catastrofe che si prepara, mostra mirabilmente la deliberazione ferma e la rassegnazione con cui Leonora morrà pel suo amante. E la cabaletta, come il suo concetto, spunta dal pezzo concertato, senza che sieno in mezzo altre vane note che la suspendano. Segue il duetto tra il Conte di Luna e Leonora, la quale osa chiedergli la vita di Manrico, e gli si getta ai piedi e lo scongiura con disperata preghiera. Le si volge il Conte, e nel suo canto accentato vedi la rabbia di chi scorge prostrata a' suoi piedi la donna che lo spregiò, e che ora chiede la vita del suo rivale. E mentre il Conte infierisce contro il Trovatore, il Verdi fa da Leonora ripetere sempre ed obbligatamente, *lo salva*. Il canto del Conte e quello di questa misera, che non si stanca mai d'implorar grazia per l'amante, formano un bel contrapposto. Leonora fa il supremo sacrificio: rinuncia all'amore di Manrico, alla vita, per salvarlo, e promettendo al Conte di esser sua, ingoja furtivamente il veleno. Questi a tal prezzo salva da morte il rivale. E qui sempre l'arte e l'ispirazione del Verdi ci presentano nuove bellezze. Il Conte delibera e dice a Leonora, *Colui vivrà*:



allora ella prorompe in un, vivrà, in cui la Musica ci mostra che Leonora balza dallo stupore e dal giubilo; e qui è pure il principio di una cabaletta le cui variate, sollecite e crescenti note, mostrano che in lei la piena dell'affetto trabocca. Questa cabaletta che il Verdi mirabilmente fa sorgere senza porre tempo in mezzo, forse altri l'avrebbe preparata con lamenti e trilli di orchestra, ed avrebbe arrestata l'azione.

Segue il duetto nelle carceri tra Azucena e Manrico. La quiete che precede la morte, lo squallore di una tetra prigione, l'affanno che ingombra due anime presso la loro partita sono i caratteri di questo duettino. Non si muove uno strumento, non s'innalza una frase che non spiri mestizia. I tocchi dello strumentale che ad ora ad ora si fanno sentire, pare che diffondano per la scena la larva della morte; ed il recitativo che in quella dimora sommesso e piangente si leva, mostra lo strazio di quelle creature, una già fatta cadavere e l'altra che si adopera a farle coraggio. Sommesse voci, quasi perdentisi, innalzate di tratto in tratto con spasimo e malinconia, accompagnate da uno strumentale che parla il linguaggio della morte, sono i colori con cui il Verdi ci mette innanzi questa lugubre scena. E quando Azucena assalita dal timore che i carnefici la vengano a



trascinare al rogo, vede nella commossa mente la scena della madre arsa, quelle ferali note della sua ballata sono di nuovo dall'orchestra ripetute come rimembranza lontana che sbalordisce e fa fremere. Esse in quel momento destano terrore in tutti gli spettatori, essendo viva rappresentazione di quell'avventura che fu principio di siffatta catastrofe, e dipigendo il sentimento che domina tutta l'Opera. Manrico acquieta la turbata fantasia della Zingana e l'adagia presso la coltre, scongiurandola obbliare nel sonno i terrori dell'anima. Azucena con un canto che infiacchisce anche l'ascoltatore, dice a Manrico, ch' ella oppressa omai dalla stanchezza si abbandona al sonno. L'idea della morte ha tanto compresa l'anima della Zingana, ch' ella deposta pure la sua fierezza, scioglie un mesto e dolce canto. Manrico prega il cielo che alcun fantasma non venga a conturbare l'ultimo sonno della madre; e la soavità della preghiera è rotta da un crescente dello strumentale, ove tu vedi l'orrore che desterebbe l'apparizione di quei fantasmi. Termina il mestissimo duettino in una cara canzone, ove Azucena dice a Manrico ch' essi ritorneranno ai monti loro, mormorando la quale ella si va addormentando sempre accompagnata da' conforti taciti di Manrico. Il sonno che scende sulle stanche palpebre di Azucena, il



sopore che le si diffonde per la vita e che a poco a poco l'addormenta, è ritratto in questo punto: a misura che ella chiude gli occhi al sonno, il suo canto e quello di Manrico vanno diradando, sfumano, e dinotano l'addormentarsi.

Ed ella dorme.

Ma pel giovane sfortunato si preparano novelli affanni. La prigione si schiude; appare Leonora, e Manrico corre ad abbracciarla. La Musica in questo momento con note caldissime ritrae il contento del prigioniero, che nel punto più amaro di sua vita rivede la creatura che l'amò. Qui l'anima è combattuta dal terrore e dal piacere, ma questo rompe ogni varco, e Manrico scorda la morte istessa, per lanciarsi nelle braccia di Leonora. Ma sono segnati e brevi gl'istanti del piacere per quel giovane che il fato fe' segno delle sue persecuzioni. La salvezza che gli reca Leonora non può venirgli che ad infame prezzo, la virtù di Leonora è inconcepibile da un morente, e Manrico con terribili imprecazioni ne fa spregio. È mirabile l'arte con cui il Verdi ha intrecciata quest'ultima scena. Mentre Manrico compreso di sdegno ripete le parole:

Ha questa infame l'amor venduto,  
Venduto un core che mio giurò



ella esclama con note che esprimono il dolore di chi avea  
a guiderdone del suo sacrificio la bestemmia dell'amante:

Ahi come l'ira ti rende cieco,  
Ahi quanto ingiusto crudel sei meco!

E quando Manrico posa da que' rimproveri, ella con note  
ansanti lo scongiura di scampare alla morte. E dice:

Ti arrendi, fuggi, o sei perduto,

Manrico disperato grida, *infame*, ed ella seguita :

O il ciel salvarti soltanto può,

e Manrico disdegna una vita che gli viene dal rivale,  
da una donna che non potè in quell'istante pregare ap-  
pieno, rompe di nuovo nelle imprecazioni di sopra. Ed è  
bellissimo che mentre furioso ripete i due versi accennati,  
ella l'interrompe a mezzo, dicendo quasi senza respiro,  
*io vo' salvarti*.

In questo mentre s'ode la voce della Zingana che in  
sogno ricorda i monti ed il liuto, e ripete la canzone con  
cui s'addormentò: questa voce soave e quasi godente, forma  
un bellissimo contrapposto col piangere e col bestemmiare  
che in modo terribile si fa da un'altra parte. Manrico a



non turbar la quiete della madre , con voce più bassa , ma sempre disdegnosa, continua a fare strazio di Leonora , e poscia a misura che la misera lo sospinge a fuggire , egli con grido disperato ed acutissimo esclama :

Venduto un core che mio giurò ,

sinchè trasportato da cieco furore la maledice. E Leonora già consunta dal veleno ed oppressa dal dolore grida , *Manrico!* e cade boccone per terra. È impossibile esporre i colori che il Verdi ha saputo dare alla morte di questa misera. Giace per terra abbracciata al suo *Manrico* , il quale ha intesa la virtù di questa sublime donna : ella stretta all'amante e col veleno che le divora le viscere parla l'estrema sua parola. Chi suggerì al Maestro frase cotanto piena di passione ? Leonora dice :

Prima che di altri vivere  
Io voglio tua morir ,

ed una frase ascensiva mostra l'aspirazione di quest'anima , e com'ella raccolga ogni possa per manifestare a *Manrico* il suo sagrifizio ; e la frase nel suo punto culminante è rotta a mezzo ad esprimere il veleno che tronca la parola , e qui i violini dell'orchestra con indescrivibile arte



ne fanno sentire il serpeggiare della morte in quel corpo imbiancato e pallido. Scende dalla sua altezza la frase e sulle parole, *Io voglio tua morir*, rallenta in modo, che n'esprime lo spossamento che succede al supremo sforzo, e il dolore della infelice nell'abbandonare Manrico. Il quale ripiglia, rivolgendo contro di se la maledizione scagliata sull'innocente Leonora, ed una frase che manifesta la disperazione e il dolore di quel giovane trovò il Verdi. Ma questo spettacolo di due anime che muojono amandosi non era intero se il Conte di Luna non avesse provato il rimorso di vedere che per un'anima celeste gli sponsali della morte sieno più belli di quelli d'un uomo feroce. Il Conte sopraggiunge. Leonora si torce negli ultimi aneliti della vita, ed invoca la grazia del Cielo: il Conte non osa levarc la sua voce, e fra se esclama:

Ah volle me deludere  
E per costui morir,

con cui ligano di nuovo Leonora e Manrico il pianto di sopra; il quale crescendo sempre ed essendo accompagnato da strumentale bellissimo, dinota che quelle due anime non vorrebbero giammai dividersi, provando in quell'istante fatale tutta la disperazione della morte. Sinchè Leonora



col nome di **Manrico** sulle labbra cade, ed a lui abbracciata muore. **Manrico** è tratto al ceppo, e volgendo alla madre un addio doloroso scompare: **Azucena** si desta, intende il caso, svela al **Conte** che **Manrico** era suo fratello, e questi rimane colpito di orrore. Con tale scena termina il quarto atto, miracolo dell' Arte e dell' inspirazione.

Io credo esser vano dimostrare l' unità del quarto atto, il sentimento generale che v' è sparso, e la determinazione che tengono i caratteri, scorgendosi dall' analisi che abbiamo fatta de' vari pezzi tutte queste leggi della Musica drammatica propriamente detta. Il Verdi stende sull'avvenimento dell' atto quarto un velo tenebroso, ed i canti teneri, amorosi e disperati de' due amanti, i canti squallidi di **Azucena**, e quelli, starei per dire, rabbiosi del **Conte** gli avvolge in un manto sempre tetro ed oscuro, immagine dell' infausta catastrofe che trascinerà quelle creature. Oltre di ciò il quarto atto sta molto innanzi agli altri tre, anche per la invenzione e la bellezza de' canti; ed è lavoro perfetto e grandissimo. Dal momento in cui si leva la tela sino al termine della rappresentazione si piange e si raccapriccia per compassione e per orrore, segno che il Verdi in questo atto mirabilmente espresse l' amore infelice ed il regno delle tenebre che l' uccide nella sua notte.



## 2º G E N E R E S A C R O

### Il Miserere del Mercadante.

Avendo io a ragionare qualche cosa del Miserere del Mercadante, mi è paruto cominciare il discorso coll' esame del Salmo di David e delle ragioni che lo resero accorto alla Musica, per dire in secondo luogo del modo con cui nelle presenti condizioni della Musica vada scritto il Miserere, e così dimostrare infine che il Mercadante intese maravigliosamente il senso poetico del testo, e vi appose la forma che addimanda la moderna Musica.

a) **IL SALMO DI DAVID.** L'amoroso David avendo peccato nella carne ed offeso il suo Dio, scioglie un malinconico canto, in cui con efficacissimo desiderio chiama il divino perdono. I sentimenti racchiusi in questo canto, ancorchè sieno molti, e in molte e varie guise manifestati, nondimeno si possono a largo modo in due parti dividere.



Ed in vero troviamo muoversi in esso e sentimenti teneri, e gravi, entrambi non solo capacissimi di essere posti in Musica, ma formanti piuttosto il vero fondo della Musica in generale, e massime della sacra. Di fatti i sentimenti teneri del Salmo sono generati dall'amore infinito che l'inspirato cantore porta al suo Dio, e dalla miseria che la colpa gli propone di continuo innanzi alla mente, la qual miseria induce dolore nell'animo. Ora l'amore come intima soddisfazione dell'animo è l'affetto che meglio conviene alla Musica ideale, potendovi questa infondere la più bella parte di se, l'effluvio cioè di una soave e quasi soprumana melodia. L'amore colorito dal Poeta nella sua luce ideale, è possesso compiuto dell'oggetto amato, onde dalla sua presenza l'anima riporta pace e serenità infinita, e solo a un tale amore può disposarsi una vera melodia, la cui bellezza è noto consistere sopra ogni altra cosa nella calma, e nel procedere senza contrasto di sorta. E facciamo pure che l'amore di due anime gentili venga circondato da un mondo che si oppone al suo conseguimento, come quello che avvolgea le due anime di Giulietta e Romeo, esso non sarà per esser poetico e atto alla Musica, se prima non ne significhi la pace nel mezzo il turbine delle passioni, voglio dire le due creature è



mestieri scordino del mondo circostante, di ogni molestia e dolore dell' animo, non badino punto a pericoli, e vivano amando, e amando solamente. E ciò interviene ai fervidi amanti, stimolati come sono dal desiderio di quella beatitudine, che per difetto di pensiero si reputano essere per conseguire; e la loro mente, non mai riposando sul pensiero che quella felicità possa venire a mancare, segue che il turbamento non perviene nè anco a sfiorarli. La prima ragione dell'arrendevolezza del salmo cinquantesimo alla Musica, è in questo amore sereno che trovasi serpeggiare in esso. Ma mi si dirà che l'animo di David, travagliato dal dolore e dalla vecmenza del desiderio di Dio, è sfornito di questa calma, condizione della soave melodia. In verità David è dolente come nessuna creatura al mondo, ma il suo è dolore in verun modo agitato, come di un peccatore, il quale conosce per certo che il Dio a cui visse lunga pezza fedele è toccò da grande pietà dell'umano pentimento, e perdonà sin coloro che l'ebbero nel maggiore abominio che fosse mai, solo che essi si riducano ad amarlo; di sorta che nel dolore David si promette un accrescimento grandissimo di bene, e non manca di sperare che ciò gli debba succedere senza fallo. Oltre di questo il dolore proveniente dall'intimo pentimento dell'animo va dileguando a seconda rinvigorisce,



perchè il peccatore e quanto più si accora, e tanto più sentesi l'animo ricreato ed eretto, e rintegrata in lui la gloria divina, ed egli è, come a dire, successivamente indirizzato alla virtù e redento. A similitudine di colui che piange di una cara persona che perdè o offese, il quale a misura che piange prova un senso arcano di contento, quasi che colle lagrime venisse medesimamente a fondersi l'affanno. La disperazione si conviene a chi domanda cosa della quale va quasi sicuro di non esser soddisfatto, e che sa per niun rimedio poter campare dalla sventura; ma dal Signore non v'è alcuno che disperi ottener misericordia, pure che con cuore umiliato l'addimandi. Per siffatte ragioni il dolore si acqueta, sposasi all'amore, e l'uno prendendo carattere sereno, e l'altro malinconico, nasce dal loro connubio un canto amorosamente mesto. Ma egli è a far differenza tra i teneri sentimenti de' canti sacri, e quelli delle scene profane. L'amore ed il dolore della vita ordinaria inchiudono sempre qualche cosa di molle e, sto per dire, di sensuale, che ti allaccia l'animo alla terra, dove che l'amore ed il dolor divino sono purissimi, ed accompagnati da sublime gravità. Cotesta gravità o dignità, che vogliam dirla; incontriamo nel Salmo, il che nasce bene anche da che il peccatore non si prostra mai tanto innanzi a Dio, che non



si rilevi altrettanto per la medesima via dignitosamente, perchè solo innanzi a Dio si può inchinare condecentemente la fronte. Dalla virtù del qual sentimento di dignità principalmente procede quella modificazione del dolore, consimile alla trasformazione operata nell'amore mediante il dolore, e dalla fusione di questi svariati sentimenti vien fuori e maggioreggia un amore gravemente malinconico. Ora la Musica possiede i mezzi di colorire questi sentimenti congiungendo la melodia di frasi ampie e larghe alle masse musicali, le quali coi loro bassi ci destano l'idea della gravità. Un'ultima ragione dell'attitudine di quel Salmo ad esser messo in Musica trovasi nella forma semplice, breve e perplessa che prendono i sentimenti vari ed armonici del Poeta; di sorta che in quel modo che ciascun lettore può circondare il canto di David di alcuni sensi conformi alla disposizione dell'animo suo, parimente la Musica trova un fondo da poter svolgere e sviluppare a suo piacimento. Facciamo caso che il Salmo, in luogo di essere per avventura breve e semplice, fosse stato prolioso e sviluppato insino a determinare con grandissima precisione qualunque sentimento per lieve che fosse. A questo modo la parola avrebbe senza fallo esaurita la manifestazione de' sentimenti, e alla Musica sarebbe tornato non che difficile,



impossibile, di muoversi per un campo libero e spazioso. Ma per contrario il Canto di David, come si conviene a Lirica sacra, è espansione rotta e laconica de' sentimenti che ondeggianno nell'animo, e però la Musica può, appoggiandosi al fondo poetico, svilupparlo e porgergli più forme, cioè quei coloriti che stima migliori. Per questa qualità del Salmo predetto, e pel disvelare ch'esso fa di sentimenti ordinari a tutti i Popoli, è seguito che i grandi Maestri furono indotti a recarlo in Musica, e che il nostro Mercadante si è sentito anche fortemente mosso a dare opera alla creazione di un novello Miserere, e di arrecare così anche la sua pietra colossale alla storia di questo Salmo. Ma il Salmo di David è un fondo poetico che può vestire tante forme musicali quanti sono Maestri, e variare a proporzione che i tempi cangiano. Ora è da studiare quale debba essere oggidì la forma musicale del Miserere, per indagare se il Mercadante seppe intenderla e trovar modo di effettuarla.

**b) IL MISERERE MODERNO.** Egli è omai di ragione universale che a questi dì la Musica non si sviluppi indipendentemente dal Dramma, per modo che essa formi un componimento ove si trovino alcuni canti per nulla



rispondenti alle parole su di cui si adagiano, ove il Maestro si abbandoni volentieri a' liberi voli della sua immaginazione, e, dimentico del soggetto, si compiaccia deviare e muoversi in variazioni, gorgheggi, ed altro, spesso esprimendo meglio le proprie velleità che gli affetti del Dramma. In contrario oggidì il totale rivolgiamento della Società ha prodotto l'ultimo esito di questo fare antico, ed ora la Musica è venuta a fondersi col fondo poetico, il quale quantunque sia un bozzo ch'ella prende a colorire, pure il colorisce adoperandosi a non discostarsi punto dal senso intimo dei vari canti, dalle situazioni diverse, e dall'unità del Dramma, il che equivale a dire che la Musica fa opera a determinar l'affetto colla maggior precisione ch'è in lei. Venuta adunque a mancare in progresso di tempo l'antica forma musicale, era mestieri che il Miserere medesimo provasse alcuna mutazione, e ne venisse fuori uno, ove la Musica intendesse a rendere il significato di ciascun versetto, e stesse in consorzio stretto co' sentimenti del testo. Questa sembrami stata l'opera del Mercadante. E discorrendo nel seguito del modo con cui egli distese il suo lavoro, faremo notare sopra tutto l'accordo della forma musicale col fondo poetico. Or quando è vero, com'è verissimo, che pel Salmo è



diffuso un amore gravemente malinconico, e se è vero che la moderna **Musica** è indirizzata a determinare la parola del testo, di necessità segue che il **Miserere** del **Mercadante** per esser bello e degno davvero de' nostri tempi, deve racchiudere e temperare più diversamente che per l' addietro i caratteri dell' amore, della mestizia e della gravità. Or che questi caratteri racchiuda il verremo dimostrando con l'esporre quelle sensazioni che tal lavoro ci ha destati inalterabilmente, e della cui verità ci siamo renduti chiara coscienza. Facciamo solamente notare che teniamo essere stoltizia grande il chiedere nel **Miserere** di belli e scorrevoli canti da teatro, poichè ivi è di ragione unicamente la solennità, e di tanto in tanto la melodia brevissima e larga, sì per la natura intima del testo, come anche per esser questo vestito con forma prosastica, e mancante del ritmo poetico, e per conseguente non di altro capace che di note affettuose. Della qual cosa ho voluto far parola, perchè sonvi alcuni che andando ad ascoltare un nuovo **Miserere** si apparecchiano a sentire di belle e graziose cantilene, e rimanendo delusi nella loro aspettazione, vanno via brontolando e maledicendo il **Maestro**, in vece di confessare la propria ignoranza. Ma veniamo al **Mercadante**.



c) **IL MISERERE DEL MERCADANTE.** Il Mercadante è tra' Maestri della nuova Scuola italiana per fermo quello che ha inteso fortemente come la Musica non debba più rimanersi alle soavi cantilene indipendenti dalla Poesia, ma porsi in armonia col Dramma, e creando a questo modo alcuni capi lavori spianò la via al Verdi, che parmi si educò in ispecie sulle sue Musiche e su di quelle del Donizzetti. Per tanto il Mercadante era oltre modo atto a fornire un Miserere quale a noi si confaceva, voglio dire un Miserere in cui fosse la fusione della Musica colla Poesia, in forma che le note si adagiassero quasi in sui poetici sentimenti. Stabilito questo principio generale del Miserere, è necessario vedere come il Mercadante abbia saputo recarlo ad effetto. Ed in prima, detto che la musica del Miserere doveva rispondere alle parole ed a' sentimenti del Cantico, e che le parole inchiudono un lirico volo, s'inferisce che il Mercadante ha benissimo operato adottando la forma composta del Miserere, cioè scegliendo nel Salmo alcuni sentimenti che a lui son paruti maggiormente lirici, e su questi adagiando un canto isolato e melodico, in guisa che ne segue il mescersi del canto a coro con quello a solo. Conseguire il suo scopo prescegliendo una sola frase, e quella



svolgendo in varie guise, non pareva al Mercadante di potere, massime avuto riguardo all'essere la varietà e l'alternare delle masse e dei canti isolati, un mezzo valevolissimo a render meglio le inflessioni del fondo poetico. E tengo niuna cosa poter maggiormente giovare a rendere il lirico sentimento del dolore come questa voce isolata, la quale amorosamente piange accompagnata dal suono flebile dell'istruimento. Di fatti io vedo oramai per certo, niun provvedimento condurre i cori a render bene gli affetti gentili, impediti come sono dalla mancanza di quell'unità affettuosa del canto isolato; perchè quando bene eglino avessero un sentimento squisito dell'Arte, quella moltitudine d'individui, ciascuno dei quali modifica la frase musicale secondo la natura del proprio animo, sarà per parere capace di produrre un accordo armonico d'assai, ma non accorta, come un'anima sola, a dare al canto unità di espressione. E quella voce unica elevando un canto ch'è in corrispondenza col carattere generale del Miserere, non si divide dal Popolo, ma ne è, come dire, la rappresentanza. Ma facciamo di esaminar la quistione più addentro, e vedere come tra i vari mezzi per produrre un moderno Miserere è medesimamente uno, che consiste nell'innesto del canto isolato con quello a coro.



Il sentimento prende una forma nel Popolo, ed un'altra affatto diversa nell'animo elevato di un nobile Individuo. Appresso il Popolo signoreggia quella maniera di sentimenti che si può addimandare primitiva, cioè spontanea, semplice, irriflessa e rozza alcuna volta. Per lo contrario allorquando il sentimento s'innalza a sfere più alte, allorquando è riflesso, gentile e profondo, si allaccia necessariamente ad un'anima sola, la quale sortì di natura il dono singolare di commoversi ai sentimenti sopra modo spirituali: talchè rinveniamo una Lirica popolare ed un'altra individuale, e quella troviamo essere semplicissima, e muovere terra terra, e questa profondissima, analitica, e che spicca insieme i voli più alti e sintetici. Questi Individui, lirici Poeti di una Età, vanno congiunti al Popolo con indissolvibile ed intimo modo, ne son l'eco, ma eco depurata, perchè il Popolo si mantiene alienato dall'acume e dall'eccellenza di alcuni sentimenti. Il simile dico del Miserere, il quale inchiude sentimenti popolari, come quando nel termine si promette a Dio di collocare in su gli altari vitelli e diverse maniere di vittime; e sentimenti per la loro altezza convenienti esclusivamente a David, cioè ad un animo singolare per profondità di sentire, come quando si è dolente di aver demeritata l'infinita grazia,



che disvelava un giorno al Re penitente gli abissi della divina Sapienza. Cotesta Sapienza ad un uomo solo poteva appieno manifestarsi, e al Popolo non era lecito l'aggirarsi pe'santuari di Dio; imperocchè è indispensabile una mente eccellente ed un cuore purissimo, per raggiungere i penetrati della Verità e della Scienza, e sentire veramente il dolore di essersene renduto indegno e di venirne bandito. Onde l'unione del canto isolato col coro, non che fosse disconveniente al Miserere, anzi vi si adagia sopra modo, e sembrami sia da lodare il Mercadante che ha prescelto pel Miserere questa forma che, meglio di qualunque delle passate, si conveniva all'odierno sentire. Resta se il Mercadante abbia saputo scegliere con intendimento i versetti su cui collocare il canto isolato, il che sembrami soggetto di quistione diversa, e quasi letteraria. Parimente non ho in animo di dilungarmi a dimostrare se era bene l'innestare su di una istessa strofa il canto a solo con quello a coro. Forse l'intreccio dei due elementi può esser reputato un progresso nella forma musicale del Miserere, perchè a questo modo si fa chiara testimonianza che l'Individuo è congiunto al Popolo, e ne è in pari tempo più pura espressione. Infine cotesta melodia interponendosi fra le masse musicali ovvia alla monotonia, alla uguaglianza, ed è



come un riposo per l'ascoltante medesimo. Ed ancora al Mercadante pareva che un canto mollemente affettuoso fosse per essere troppo più leggiero che a Musica sacra non si convenisse, onde l'amore ed il dolore temperò con sublime gravità; e però i canti isolati da lui creati si sciolgono gravemente.

Che nel Mercadante fosse l'attitudine a coniare pel Miserere una foggia conveniente, non accade ora ripetere, per esser ciò non che noto, certissimo. L'autore del *Giuramento* aveva bene la facoltà di creare canti amorosi e malinconici, e l'Autore degli *Orazi* e della *Vestale* canti larghi e maestosi; onde nel Mercadante era la capacità a fondere questi elementi e generare un Miserere non meno amoroso che grave. E a parer mio nel suo Miserere è ricchezza grande d'ispirazione, e mirabile avvicendarsi di soavi a gravi sensi, che rivestono in generale forma semplice, non trascurando il Mercadante l'intima vitalità per badare di troppo agli effetti armonici, e forma varia a seconda dell'ideale ossatura della Poesia. Ed il Mercadante ha dato al Miserere la misura che potesse ovviare alla monotonia; di sorta che pel beneficio della brevità non mai accade alla frase d'ingenerare la noja. Qualche volta i versetti biblici son ripetuti due volte, il che potrebbe parere ad alcuno che



ridondi in vano allungamento della frase musicale, essendo inverosimile nel moderno **Miserere** la ripetizione de' versetti così, come nel **Dramma** quella delle cabalette. Ma è mestieri rimuoversi di questo pensiero, per la ragione che segue. Nel pregare che si fa a Dio, e questo fatto ci torna agevole osservare ponendo mente alle altrui preghiere, avviene di frequente che il peccatore trova di alcune parole, le quali, sia chiedendo a Dio il perdono e sia implorando una grazia qualunque, ripete reiterate volte, e non se ne divide mai tanto, che non vi ritorni sopra novellamente, come se elleno fossero la formola del suo dolore, e la preghiera meglio di qualunque altra eloquente; onde conchiudiamo che l'uomo da natura è condotto a ripetere la preghiera, la quale ripetizione par che dia forza, e dica come e con qual calore si domandi una cosa. Per queste cagioni parmi che il **Mercadante** abbia operato bene adottando la ripetizione, e ancora non ripetendo così le frasi, che pervenissero a produrre lo smisurato. È questo in generale quel che io penso del **Miserere** del **Mercadante**; dal quale esame s'infersce che nel **Miserere** sarebbe stata molto minor varietà e magnificenza che non vi si rinviene al presente, se il **Mercadante** l'avesse scritto nel modo dell' antica **Scuola**, e non avesse prescelta in quella vece



la forma ricca, ove s'intreccia il canto isolato e lirico in sommo grado al canto del coro. E porgere alla Musica sacra la grazia della varietà non è chi non stimi esser cosa difficilissima. Riguardo poi alle particolari bellezze io farò di porre in rilievo quelle che a me sembrano più notabili.

Ad una introduzione, la quale colle sue gravi tinte è volta a dare il colorito generale e l'andar maestoso e dolente al **Miserere**, segue il primo verso ch'è sopra modo bello, e tra le migliori cose del lavoro. Oltre la frase gravissima ed ampia che il sorregge, è mirabile il crescer mano mano, e l'intrecciarsi delle voci, elevando poi unite la lode della divina misericordia. Nè questo concerto di voci è da tenere come cosa puramente formale, ovvero come un lusso di armonia, dacchè piuttosto ne significa quasi il convenire che fa il Popolo a drappelli nel luogo in cui raccolto solleverà pentito il canto del perdono; onde il succedere delle voci può dinotare il sopravvenire di una schiera all'altra, e l'intrecciarsi può dinotare il congiungersi tutte in un solo pensiero, e l'unanime chiamare al Signore misericordia. E non è meno intimo e di ragione lo scorrere della medesima nota dai bassi più profondi insino agli acuti più acuminati, dappoichè il Mercadante con ciò ha voluto certamente significare, che un medesimo motto



vien ripetuto dalle varie schiere, ognuna delle quali si differenzia dalle altre a cagione della maggiore o minore età, voglio dire l' una è di vecchi, l' altra di uomini maturi, poi l' altra di giovani, e l' ultima infine di ragazzi; di maniera che la voce di grave si assottiglia a proporzione che l' una schiera è meno attempata dell' altra, e più si avvicina al fiore gentile dell' infanzia. E però troviamo nel detto verso le voci di bassi profondi, baritoni, tenori e contraltini. La nota pervenuta alla sua maggiore altezza ascensiva per effetto dell' intreccio di queste voci, discende di poi e si dilegua a grado a grado, il qual termine fioco addimostra la prostrazione di cuore che tien dietro all' affanno, e la preghiera sconsolata e sommessa. Di un altro espediente bellissimo giovossi il Mercadante in questo verso, dico di quelle voci or basse or acute, che ripetono interrottamente e sillabando la parola *Miserere*, ma, forse a cagione dell' esecuzione, venne impedito di renderlo e svilupparlo nella sua verità. Quella forma musicale io credo involgesse il gemere e il singhiozzare affannoso che fa il Popolo implorando misericordia, ma una sillaba avrebbe voluto essere divisa dall' altra con un taglio meno netto e più sfumato ne' passaggi, a fine di riuscire ad efficace effetto, ovvero per acquistare maggiormente il carattere



dell'affanno, il quale svanisce quasi all'udire quella specie di colpi ripetuti. Io porto fede che una migliore esecuzione farebbe intendere meglio il bel pensiero del Maestro, e migliore diverrebbe l'esecuzione se quelle note venissero pronunziate con maggiore affanno e gradazione; e credo ancora che sarebbe di ragione l'astenersi dal ripeterle troppo, perchè un pensiero musicale, per quanto sia bello, ingenera, non dico altro, monotonia col presentarsi a brevi intervalli e di sovente. Dal detto s'inferisce che il primo verso del Miserere può aversi come una stupenda creazione artistica, così per altri rispetti, come per esser ripieno di quella solennità e di quel vasto ondeggiare della religiosa gravità, che maravigliosamente convengono al soggetto.

Quanti e quali sentimenti vengano destati dal secondo verso, l'*amplius lava*, sarebbe impossibile a raccontare. Su di questo versetto siede una sì pellegrina e dolorosa malinconia, che io credo non vi sia anima gentile che non palpiti all'udire tanta e sì semplice melodia. E il canto è accompagnato con molto intendimento dall'arpa, la quale è costante, come davidico istruimento, e dal corno inglese, che col suo gemere rimesso forma quasi un' eco lontana della voce dolente. Cotesto istruimento è adoperato



maestrevolmente, perchè esso non si separa dal canto e muove intrecciando vuote variazioni, ma il lascia signoreggiare, lo sorregge, e viene a compierlo opportunamente. Di fatti il suo mestissimo suono divien solo, e vedesi sollevare di più, dopo le due espressioni del versetto che racchiudono maggiore sconforto, cioè *iniquitate mea* e *peccato meo*. In ultimo sul *munda me*, evvi una nota acuta, in cui sembrami di leggere il forte sollecitare la propria purificazione, come interviene dopo il fastidio e l'orrore de' patimenti. In generale il canto è sì modesto che la preghiera da Dio non converte in quella del mondo. Ora l' istruimento, colla varietà de' suoi suoni, è uno de' ricchi colori con cui l' artefice pone in vista di tutti le pellegrine creazioni del suo ingegno, onde io non so perchè si debba bandire dalla Musica sacra, e tacciare il Mercadante di avervelo introdotto. Ma io credo che il perchè non sel sappiano gli avversari medesimi.

Il Mercadante con accorgimento grande ha saputo cogliere il senso intimo del terzo versetto, e vedere come l' idea predominante fosse la vittoria che Dio riporterà quando gli uomini il chiameranno a giudizio, ed infatti terribile e fragorosa diviene la Musica sul *judicaris*, e ne presenta una viva similitudine di quell' epica scena.



Sul quarto versetto, ovvero il canto del basso, la melodia trovata dal Mercadante abbandona la dolcezza della precedente, e divien più seria. Ed in vero le parole non sono sì tenere come quelle con cui il peccatore chiede al Dio che ama e che ha offeso, la grazia di esser mondo del suo peccato. Da ciò segue ancora che il Mercadante ha benissimo adoperata per l'*Amplius* la dolce voce del soprano, e per l'*Ecce enim* quella grave del basso. Inoltre il Mercadante ha fatto accompagnare questo canto dal corno, che manda un suono sordo e affannoso, nel quale sembrami espresso un sentimento che il verso racchiude, ma che non esprime apertamente; onde sia lode al Maestro che colla sua profondità il seppe ricercare e sviluppare. Di fatti il peccatore che ricorda quanto fu generoso Iddio nel manifestargli i misteri occulti di sua Sapienza, sentesi umiliato dinanzi a tanta clemenza divina, e addolorato che peccando, ne demeritò. Il Mercadante mediante l'istruimento esprime assai bene il dolore.

Il verso che segue è anch'esso posto in Musica con profondità. La forma del tempo sollecito con cui ha principio ne significa il contento che invade l'animo del peccatore, il quale si riconduce colla mente ai lieti giorni della sua vita, e tripudia sentendo di già scendere in lui il favore



della grazia divina. E per verità i pentiti fortemente si consolano, imperocchè hanno ferma opinione che Iddio li farà riavere della loro abbiezione, e che allora eglino saranno oltremodo felici. È poi di effetto assai bello il contrapposto tra il gaudio di questo cominciamento, e il modo con cui la Musica siede sull'espressione *ossa humiliata*: Qui alcune note profondamente basse rivelano davvero l'umiliazione in cui trovasi abbassata l'anima del peccatore.

Nel sesto versetto, il canto del tenore, m'è paruto di leggere un'amorosa preghiera che manifestasi a guisa di lamento, ma l'esecuzione non essendo stata bella, e la Musica per essere intesa abbisognando di abili esecutori, io son rimasto col presentimento della bellezza del canto, ma non son pervenuto a rendermene chiara coscienza; onde posso affermare ch'è tenero e delicato molto, ma non saprei discorrerne con precisione.

Sul settimo verso vi è carattere non meno profondo di quello degli altri. Di fatti il movimento e l'andare con cui incomincia adombra la letizia che instantemente implora, e che nel tempo stesso invade di già il cantore pentito; e sul *confirma me*, la Musica posa in forma sì ripetuta e vorrei dire, martellata, che diviene lucida significazione della forza con cui il peccatore, cupido dell'infinito, chiede



s'imprima sul suo animo il suggello della grazia divina. Qui alcuno potrebbe dire, che l' allegro con cui comincia la frase del verso, sia disadatto al senso delle parole, le quali non dinotano mica la letizia, ma solo la chieggono. Ma anche qui io farò prova di difendere il Mercadante, e tengo che egli spontaneamente sia pervenuto a cogliere un senso più intimo alle parole. Di fatti parlando del testo è accaduto indicare la natura serena e piena di confidenza del dolore di David, e ciò perchè questi sa che Dio, il quale conosce quanto agevolmente l'uomo scorresse nel peccato, non sta sul rigore della vendetta. Ora il dolore, nel principio del Salmo pieno di fede e di speranza, in questo settimo o tredicesimo verso, che trovasi toccare già la fine del Canto, incomincia a dileguare, perchè il peccatore col piangere in luogo di andar rimettendo la speranza del perdono, la vede ridursi ad effetto, onde egli sente rifiorire in lui la gioja non altrimenti che la virtù, e non è più prostrato di cuore. Però nel dire al Signore *Redde mihi laetitiam*, il dolore lascia luogo alla gioja che si prova nel chieder cosa di cui si conosce l'infinito di-letto, e che si è certo di ottenere. E a fine di produrre un esempio pallido, ma reale, possiamo paragonar David ad un amante, stato diviso lunga pezza dalla sua amata,



e che nel rivederla e nel sentirsi restituita la felicità, esclami: Oh rendimi, rendimi, adorata donna, quella gioja che io aveva perduta.

Nell'ottavo versetto è bene adattata la Musica sulle parole *libera* e *exultabit*. Sul *libera* la nota una volta è sommersa ed un'altra elevata e forte, indicando con ciò che David prega Dio, da prima umilmente, e poi ferventemente e a modo di scongiuro. Quelle instantissime voci che a Dio si volgono sono in conseguenza la manifestazione di un quasi famelico desiderio del perdono, che punge e crucia il peccatore, il quale usando ingratitudine contro Dio, sentesi divenire di lieto infortunatissimo. Sull'*exultabit*, la Musica esulta davvero.

Il verso che segue aggiunge oltremodo alle bellezze del primo del *Miserere* e dell'*Amplius*, le quali cose formano per me le più inspirete e divine creazioni del Maestro. Sull'espressione *holocaustis non delectaberis* v'è una frase piena di tanto amore di Dio, e di tanto sentimento della purità della divina grandezza, che diffonde per l'animo mirabile soavità, e pone in evidenza il pensiero dominante il verso, cioè che Dio non guarda i sagrifizi di animali, e quando li guardasse non ne prenderebbe compiacimento alcuno, tanto è da natura nobile e sublime; onde



al peccatore resta di offrirgli un amore purissimo, e l'intimo pentimento dell'animo. E la certezza inconcussa che Dio tenga a vile i sagrifizi di animali, il Mercadante l'ha benanche espressa col ripetere reiterate volte il *non*, colla qual cosa termina questo verso, di cui il Mercadante può andare veramente superbo.

Il decimo verso sembrami debole d'incontro a bellezza siffatta, ed io non sono pervenuto a coglierne il concetto in mezzo all'intreccio delle voci, forse perchè un lavoro sì profondo ha d'uopo di esser sentito meglio che tre volte, a fine di essere ben compreso. Qualunque se ne sia la cagione, egli è certo che io non ho animo di parlarne.

La fuga del Miserere che riposa sulla seconda parte dell'ultimo versetto, è volta ad esprimere il contento da cui è invaso il peccatore riconciliato con Dio; ma sembrami il neo che si rinviene su' corpi bellissimi. Abbiamo detto che quelle frasi sono disadatte al Miserere, che mancano di gravità, e quest'ultima frase, a parer mio, inclina alquanto alla frase profana.

Ed ecco i molti espedienti posti in opera dal Mercadante per ridurre in atto un Miserere moderno. Da quest'analisi che abbiam fatta con quella determinazione che si poteva avendo udito poche volte un lavoro, che per



essere degnamente esposto ha duopo di venire udito e meditato lungo tempo, segue che il **Miserere** del **Mercadante**, eccetto alcune poche cose e di picciol conto che a me tornano discare, ma sulle quali non oso ancora pronunziare un giudizio definitivo, è lavoro non che bello, ma bellissimo, così in riguardo al concerto armonico, come alla religiosa purità delle melodie, ed è degno che si collochi tra le opere che onorano una Nazione ed un'Età. Ed io porto fede che questa composizione fra poca età salirà in grande rinomanza; e ad ogni modo l'ottenere al presente la lode di quelli che hanno mente e cuore, vince per se qualunque biasimo avesse avuta, o fosse per avere con isfrenatissima audacia. Nè quelle pecche lievisime recano nocumento alla gloria che il **Mercadante** deve trarre dal suo **Miserere**, non essendovi lavoro di uomo, eziandio grande, che sia infinito di bontà e di perfezione. Inoltre è da lodare fortemente il **Mercadante**, che curò con tanta diligenza il suo lavoro per cagione dell'Arte e non per utile grandissimo che venisse a ritrarne. Considerando in ultimo le armonie dobbiamo inferire che il **Mercadante** per l'uso e per la familiarità di esse è venuto in sì fatti termini, che di altezza di conoscimento, eccellenza di accordi, pochi in Europa sono a lui comparabili; onde



non è a far le meraviglie se gli abili Maestri ne restino stupefatti. Ed a questo proposito è mestieri aggiungere pel Mercadante alla lode di grande compositore, quella di concertatore del pari grande, avendo saputo condurre ad armonia parecchie masse musicali, le quali hanno benissimo corrisposto alle cure del loro Maestro.

Prima di chiudere questo discorso ho in animo di avvertire i miei lettori, poichè pare che si richieda, che vadano cauti nel giudicare una composizione che un Maestro come il Mercadante ha formato a maravigliosa eccezzione con singolare studio, perchè non prima bisogna giudicare, che si fosse versato negli studi i quali rendono instrutti della Critica musicale. In cosiffatti ragionari egli è mestieri procedere, come dicesi, co' calzari di piombo, la spensieratezza potendo esser cagione di opinioni poco meno che falsissime. Non che tornino a pregiudizio del Mercadante le sentenze spacciate a sproposito, ma dico ciò solo per amore del prossimo, e per ovviare che appresso gli stranieri, e massime gli Alemanni, studiato il lavoro del Mercadante e trovatolo classico, com'è, venga poscia deplorata ragionevolmente la nostra temerità, e rimproverato il mal vezzo, che ci conduce a disistimare sempre le glorie viventi. Non parlo di quelle voci che



accusano il Mercadante di poco riguardo verso il Zingarelli per aver osato scrivere un nuovo **Miserere**, imperocchè, se di tali ciance si potesse fare alcun caso, seguirebbe che la nostra **Musica** non dovrebbe punto differenziarsi da quella degli uomini che non avevano uso di vestimenta. Ma, in proposito de' giudizi predetti, giova l'osservare che la **Musica moderna**, e più volentieri la **Musica sacra**, non possono venire a bella prima intese appieno. Di fatti la **Musica moderna** essendo riflessa e rispondente al **Dramma**, richiede nell'ascoltante pari riflessione ed attitudine a saper studiare le connessioni tra il fondo poetico e la forma musicale; laddove nell'addietro per comprendere le facili, indeterminate ed indipendenti melodie non si richiedeva che un animo spontaneamente musicale. Questo che diciamo della **Musica profana**, vale ancor più della sacra, ove è maggior difetto di quelle melodie che allettano ed allacciano l'attenzione dell'ascoltatore. Onde l'opinione popolare, stimabilissima nelle **Musiche a canti spontanei**, poco stimabile nella **moderna Musica profana**, non ha potere nè ragione alcuna nella **moderna Musica sacra**, prima che non sia venuta in grado d'intenderla pienamente, al che si riduce dopo non breve spazio di tempo e per lunga consuetudine,



potendosi la Musica sacra rassomigliare agli aristocratici lavori che sorgono nel campo della Poesia, come la **Divina Commedia**, l'**Amleto**, il **Fausto**; i quali, benchè sieno lo specchio di un'Età, poggiano nondimeno a cime sì alte, che solo gli uomini consumati nella meditazione possono aggiungerle. Al Popolo occupa un espresso fastidio delle cose difficili; nondimeno esso perviene puranche a tenere in considerazione singolare gl'immortali lavori, ma non mai da principio e con una lettura, sibbene dopo i commenti e le fatiche che vi durarono attorno que' benemeriti, i quali, lettili e meditatili a dilungo, si volsero di poi a spiegarli, con intendimento di renderli accessibili alla coscienza popolare. Solo a questo modo il difetto di popolarità riesce agli uomini di poca levatura molto più comportabile, che non aveva fatto per lo passato. Senza di che i grandi lavori inchidono sempre, oltre all'elemento relativo all'Età in cui vengono fuori, un principio degno del futuro, il qual principio deriva dalla grandezza dell'Autore che vide di là del suo Secolo; onde un gran lavoro, per essere convenientemente stimato, ha duopo anche della generazione avvenire; il che parmi non si possa negare per sforzi che si facciano. Dico ciò perchè tutto giorno si ripete, che un lavoro bello



debba intendersi con una sola udizione, e che in fatto di Arte si debba sentire soltanto e non pensare; di sorta che i lavori in tanto sieno belli, in quanto sono creduti essere da chi li ascolta una sola volta. Coloro che asseriscono ciò s'ingannano ad ogni modo, e questo falso principio ha fatto sì, che noi Napoletani ci siamo ridotti al termine di smettere sovente le opinioni adottate nell'udire poche volte una Musica; perchè, dopo ripetute rappresentazioni, quella Musica non dico non ci riusciva così disgradevole come a principio, ma perveniva a commuoverci interamente e con profondità. Che l'errore ci sia di ammaestramento, e facciamo di esser prudenti nel giudicare la composizione di un Maestro, il quale coi suoi lavori tiene ancor vivo in Europa il nome napoletano, e conferisce alla gloria della nostra Storia artistica.

---

