Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 31 (2011)

Artikel: La prima recezione di Giuseppe Verdi a Londra : Henry Fothergill Chorley e l'Athenaeum

Autor: Zicari, Massimo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835113

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La prima recezione di Giuseppe Verdi a Londra: Henry Fothergill Chorley e l'*Athenaeum*

Massimo Zicari (Lugano)

Il primo marzo 1901, a soli due mesi dalla scomparsa di Giuseppe Verdi, Joseph Bennett, scrittore e critico musicale del *Daily Telegraph* dal 1870 al 1906, pubblicava un importante contributo sul *Musical Times* in cui affermava che, a partire dagli anni quaranta dell'Ottocento, i critici inglesi si erano espressi nei confronti del più acclamato esponente dell'opera italiana con toni dichiaratamente ostili, per mitigare i propri giudizi soltanto nei decenni a venire. Verdi era stato definito il più insignificante tra i compositori del suo tempo e le sue opere erano state giudicate «a dreary waste of barren emptiness» (un triste spreco di sterile futilità).[1]

Come è stato già in parte chiarito,[2] il forte senso drammatico, l'energia, la passione e l'esuberanza della concezione verdiana erano andati a scontrarsi con un milieu musicale che aveva impedito alla maggior parte dei critici contemporanei di riconoscere il valore e l'importanza dei suoi raggiungimenti compositivi e drammatici, nonostante il sempre crescente successo delle sue opere presso il pubblico. La musica di Verdi sembrava aver perso la caratteristica sino allora ritenuta più tipica della musica italiana, la *melodiosità*, e mostrava di aver abbracciato forme e modalità espressive che suonavano innaturali alle orecchie di coloro che si erano nutriti dell'arte melodica di Paisiello, Cimarosa e Rossini.

Questo contributo si propone di mettere in luce alcuni aspetti della prima recezione verdiana a Londra, con particolare attenzione alla figura di Henry Fothergill Chorley (1808-1872), il critico musicale ritenuto arbitro dell'opinione pubblica nell'Inghilterra vittoriana. Del ruolo di Chorley quale giornalista, critico letterario e musicale si è occupato estesamente Robert Terrell Bledsoe in un saggio del 1985 ed in una successiva biografia riccamente documentata, dal titolo *Henry Fothergill Chorley, Victorian*

---

* Tutte le traduzioni in italiano, nel corso del testo, sono dell'autore.

1 Joseph Bennett, *Giuseppe Verdi*, «The Musical Times», 01.03.1901, p. 153.

2 Cfr. Massimo Zicari, *Nothing but the commonest tunes: the early reception of Verdi's operas in London, 1845-1848*, «Dissonanz», 114, 2011, pp. 44-49.

journalist.[3] L'urgenza di questa ulteriore disamina dipende dalla necessità di chiarire le ragioni propriamente musicali che stanno alla base del giudizio negativo ripetutamente espresso dal critico inglese nei confronti del compositore italiano. Quali orientamenti estetici conducono alle formulazioni di Chorley? Quali pregiudizi si nascondono dietro le sue critiche? Di quali strumenti analitici e concettuali disponeva Chorley? Di quali terribili orrori musicali si sarebbe macchiato il compositore, tali da scatenarne le ire funeste? Da una prima valutazione della qualità degli scritti di Chorley risulta chiaro che i suoi attacchi non nascevano tanto da sentimenti di idiosincrasia e di animosità rivolti esclusivamente all'indirizzo del compositore bussetano, quanto piuttosto da un atteggiamento più estesamente conservativo che induceva il critico a definire goffo, innaturale ed effimero tutto ciò che di nuovo e innovativo andava facendo la sua apparizione in quegli anni. Contestualizzando l'atteggiamento critico di Chorley si cercherà di chiarire come egli fosse continuamente schierato a favore dei vecchi compositori e in opposizione a quelli moderni, tra i quali, per l'appunto, Giuseppe Verdi. A questo scopo l'indagine si articolerà in due momenti: il primo servirà a delineare la personalità e gli orientamenti del critico a partire dall'esame di due sue pubblicazioni, *Music and manners in France and Germany: a series of travelling sketches of art and society* (1841)[4] e *Thirty Years' musical recollections* (1862)[5]; il secondo verterà sull'analisi delle recensioni pubblicate in occasione delle rappresentazioni a Londra di *Ernani* (8 marzo 1845), *Nabucco* (3 marzo 1846) e *I Lombardi* (12 maggio 1846) e sull'accoglienza ad esse riservata dal settimanale *The Athenaeum*, di cui Chorley era critico musicale.

In epoca vittoriana erano circa 200 i periodici che, a vario titolo, contribuivano a garantire un'adeguata informazione sui fatti e sugli eventi musicali che accadevano sia in Inghilterra che sul continente, a riprova della generale trasformazione in atto nella stampa anglosassone, del concomitante innalzamento dello status dei giornalisti e del conseguente miglioramento della qualità della critica musicale.[6] Quest'ultima, da semplice cronaca mondana ambiva ora ad un approccio competente e professionale sia alla composizione della nuova musica, sia alla sua interpreta-

3 Cfr. Robert Terrell Bledsoe, *Henry Fothergill Chorley, Victorian journalist*, Aldershot, Ashgate, 1998, e id., *Henry Fothergill Chorley and the reception of Verdi's early operas in England*, «Victorian Studies», 28, 1985, pp. 631-655.

4 London, Longman, 1841. Nel 1854 Chorley pubblicò *Modern German music: recollections and criticisms* (London, Smith, Elder & Co., 1854), in due volumi, il primo dei quali rielabora le riflessioni sulla musica tedesca già apparsi nel 1841.

5 London, Hurst and Blackett, 1862.

6 Leanne Langley, *The musical press in nineteenth-century England*, «Notes», 46/3, 1990, pp. 583-592.

zione.[7] Di fatto, come già chiarito da Meirion Hughes (2002), intorno al 1850 l'*Athenaeum* era l'unico periodico in grado di offrire ai suoi lettori una rubrica interamente dedicata alla musica; ad esso si erano andati affiancando *The Musical World* nel 1836 ed il *Musical Times* nel 1844,[8] assieme a periodici di costume come *The Illustrated London News* (lanciato nel 1842), e ad un quotidiano di spicco come *The Times*.

L'*Athenaeum and Literary Chronicle*, lanciato nel 1828 da James Silk Buckingham e Henry Colburn, dominò il mercato dei periodici settimanali vittoriani e fu definito «an outstanding popular literary journal with mildly liberal principles» (un autorevole giornale letterario popolare, dai principi moderatamente liberali).[9] A partire dal gennaio del 1834 l'*Athenaeum*, dedicava uno spazio preciso alla musica nella rubrica «Music and the drama», dalla quale scagliava impietoso i suoi dardi Henry Fothergill Chorley, che era entrato a far parte del giornale nel 1833 e vi avrebbe regnato supremo fino al 1868.[10] Una breve descrizione della sua cospicua figura c'è stata lasciata dallo scrittore, uomo politico e giornalista del *Punch* Rudolph Chambers Lehmann nelle sue *Memories* (1908):

> Of Henry Fothergill Chorley I have a very distinct recollection, though he died thirty-six years ago. He was tall and thin. His eyes blinked and twinkled as he spoke; and his quaint packing gestures and high staccato voice made an impression which caused one of his friends to describe him as the missing link between the chimpanzee and the cockatoo.[11]

Insieme a James William Davison del *Times*, Chorley fu uno dei critici musicali più influenti del suo tempo, tra tutti ritenuto il più severo, conservativo ed intransigente.[12] Di lui si diceva che avversasse la musica di Schumann e favorisse quella di Mendelssohn, e che non avesse né il talento naturale né la formazione necessari per sostenere la responsabilità

7 Meirion Hughes, *The English musical renaissance and the press 1850-1914: watchmen of music*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 2-9.

8 Ivi, p. 5.

9 Theodor Fenner, *Opera in London: views of the press; 1785-1830*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994, p. 45.

10 Chorley subentrò a John Ella, critico dell'*Athenaeum* dal 1831 al 1834. Furono critici dello stesso settimanale Campbell Clarke (1868-1870), Charles L. Gruneisen (1870-1879), Ebenezer Prout (1879-1888), Henry F. Frost (1888-1898) e John S. Shedlock (1898-1916). Cfr. Hughes, *The English musical renaissance*, pp. 66-67.

11 *Memories of half a century: a record of friendships*, ed. Rudolf Chambers Lehmann, London, Smith, Elder and Co., 1908, p. 230. «Di Henry Fothergill Chorley ho un ricordo distinto, sebbene sia morto trentasei anni fa. Era alto e sottile. I suoi occhi ammiccavano e guizzavano mentre parlava, ed i suoi gesti buffi insieme alla voce stridula davano un'impressione tale da indurre i suoi amici a descriverlo come l'anello mancante tra uno scimpanzé ed un cacatua».

12 Cfr. Bledsoe, *Henry Fothergill Chorley, Victorian journalist*, p. 44.

che tale ruolo comportava, dal momento che, come Lehmann affermava, «he took the most violent likes and dislikes; an important matter, seeing that he, so to speak, made public opinion».[13]

Le notizie sulla formazione musicale di Chorley sono in buona parte caratterizzate da una forte tinta di dilettantismo.[14] La prima maturazione di quella passione per la musica che qualificherà l'impegno di tutta una vita avverrà a Liverpool negli anni trenta, non da ultimo grazie all'amicizia ed agli incoraggiamenti della scrittrice e poetessa Felicia Hemans (1793-1835), alla quale Chorley avrebbe tributato un saggio nel 1836.[15] Le lezioni impartitegli da James Z. Hermann, alias Jakob Zeugheer Hermann,[16] direttore della Liverpool Philharmonic, costituirono il suo unico apprendistato musicale mentre, come chiarito anche da Bledsoe, le frequentazioni dei concerti della città di Liverpool, insieme alla composizione di brevi brani su liriche della stessa Hemans fornirono a Chorley le credenziali e gli strumenti necessari alla successiva carriera di critico musicale. Inizialmente afflitto dall'idea di un'esistenza spesa al servizio dei commerci, Chorley seppe cogliere l'occasione della sua vita nel 1830, allorché Charles Wentworth Dilke, allora redattore dell'*Athenaeum*, gli chiese un articolo sull'apertura della linea ferroviaria che collegava Liverpool a Manchester.[17]

1. Music and manners & Thirty Years' musical recollections

Come il titolo suggerisce, *Music and manners in France and Germany* si compone di una serie di impressioni di viaggio raccolte nell'arco di sei solitarie peregrinazioni alla volta di città quali Parigi, Brunswick, Dresda, Berlino, Lipsia e Norimberga. Il lavoro tratta un'ampia varietà di argomen-

13 *Memories of half a century*, p. 228. «si faceva afferrare dalle più violente simpatie ed antipatie, questione di una certa importanza considerando che, per così dire, era arbitro dell'opinione pubblica».

14 Cfr. *Henry Fothergill Chorley: autobiography, memoir and letters*, ed. Henry Gay Hewlett, 2 voll., London, R. Bentley and Son, 1873, vol. 1, pp. 82-85.

15 Si veda Henry Fothergill Chorley, *Memorials of Mrs. Hemans: with illustrations of her literary character from her private correspondence*, New York, Sanders and Otley, 1836.

16 Violinista e compositore svizzero, Jakob Zeugheer Hermann (Zurigo, 20 luglio 1803 –Liverpool, 15 giugno 1865) fu il fondatore del *Quartett Gebrüder Herrmann*, col quale girò l'Europa centrale a partire dal 1824. Nel 1830 si stabilì definitivamente a Liverpool divenendo direttore della *Liverpool Philharmonic*. Russell Martineau, *Zeugheer, Jakob*, in *Grove music online*, 22.12.2011: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30934.

17 Bledsoe, *Henry Fothergill Chorley, Victorian journalist*, pp. 9-21.

ti, non soltanto di natura musicale, la maggior parte dei quali scaturiti intorno agli accadimenti che contrassegnarono quei viaggi ed alle personalità incontrate, fino ad includere pittoresche descrizioni dei paesaggi e delle bellezze artistiche di luoghi e città.

Dai tre volumi che compongono *Music and manners*, emerge un atteggiamento nei confronti dei compositori e degli interpreti moderni che sembra confermare ampiamente l'opinione generale espressa nei confronti dell'autore in quanto critico militante: la manifestazione di un sentimento di nostalgia nei confronti dei classici del recente passato, spesso invocati allo scopo di tracciare infelici paragoni con gli esponenti delle giovani generazioni, ricorre sovente e qualifica il pervasivo conservatorismo di Henry Fothergill Chorley. Nel suo giudizio, in opposizione alla semplicità ed all'elevazione d'idee manifestata da Mozart, Beethoven, Gluck, Rossini e Weber, compositori come Meyerbeer, Berlioz e Schumann, insieme con Gläser, Lachner e Lindpaintner, dimostravano di aver preferito quei superficiali mezzi di seduzione del pubblico dietro i quali non era possibile celare inconsistenza di pensiero musicale e assenza di genio artistico.

Nella descrizione dei raggiungimenti drammatici e musicali di Meyerbeer in *Robert le Diable*, per esempio, Chorley affermava di essersi trovato di fronte al primo esemplare di 'mistero' operistico prodotto in Francia, un mistero consistente nell'opprimente tendenza ad incorporare in ogni trama ingredienti cristiani e satanici. Secondo Chorley, questa tendenza, per quanto diffusa tra i moderni compositori d'opera francesi, non sembrava produrre risultati che potessero essere definiti genuinamente nuovi o artisticamente validi. In particolare, nell'opera di Meyerbeer Chorley lamentava un generale scollamento tra la natura del soggetto e la qualità delle soluzioni espressive adottate per realizzarlo.

But if the *Robert* has a certain mystical character, it is sensually rather than spiritually wrought out; in this respect, following the law of recent French imaginative creations. Authors, composers, nay, scene painters and pageant makers – for these all work in harmony to produce a French opera – have made it their aim to address the imagination by the most gross and tangible appeals to ear and eye possible. Though the mind is to follow the conflict of Heaven and Hell for a human soul, the gay or appalling melodrama in which the momentous story is conducted, is accompanied by melodies, rhymed, and coloured, and decked out with all the conventional attractions of the sensual school.[18]

18 Chorley, *Music and manners*, vol. 1, p. 49. «Ma se il *Robert* ha un certo carattere mistico, esso è elaborato in maniera sensuale piuttosto che spirituale, seguendo, in questo senso, la recente legge delle creazioni immaginative francesi. Autori, compositori, e ancora scenografi e realizzatori di spettacoli – poiché tutti costoro lavorano in armonia per produrre un'opera francese – hanno adesso l'obiettivo di rivolgersi all'immaginazione per mezzo dei più grossolani e tangibili mezzi di attrazione dell'orecchio e dell'occhio. Sebbene la mente debba seguire il conflitto tra Paradiso ed

Chorley era stato in grado di identificare almeno un punto nella musica, in cui Meyerbeer era riuscito ad eguagliare le altezze spirituali del soggetto trattato, il momento nel quinto atto in cui il canto sacro dei monaci nella cattedrale di Palermo induce il prodigo Roberto ad esclamare disperato: «Si je pouvais prier!».

Elsewhere the musical idea of the drama, however wrought up to a climax by the aids of a most artfully contrived instrumentation, is conventional – a thing of mode and school rather than of Nature. Another race will come who may not relish the measures, and the flourishes, and the harmonic piquancies, which are now accepted instead of musical substantialities, and seeking for the indwelling and lasting thought, will find no where.[19]

Malgrado la natura del soggetto, le soluzioni adottate da Meyerbeer erano convenzionali ed artificiose, e semmai fossero state in grado di sedurre il pubblico, certamente non sarebbero riuscite a convincere l'intenditore. Chorley si collocava tra coloro che ambivano al raggiungimento di valori artistici e musicali duraturi ed intramontabili, valori che egli riconosceva nelle opere del passato ma che faticava a rinvenire in quelle del presente. Malgrado fosse possibile riconoscere alla musica di Meyerbeer un fascino ed una compiutezza tali da giustificare la posizione preminente che il compositore occupava tra i contemporanei, la sua capacità di combinare la seducente fascinazione melodica italiana con i mezzi propri della cultura musicale tedesca – elaborazione armonica ed orchestrazione – produceva risultati qualitativamente discutibili. La sua musica, scriveva Chorley, «however corrupt when tried by the standards of the highest Truth and Beauty, has still its own proportion and laws, and fascinates, even while it defies rigorous criticism».[20] Come dire: affascina, ma non convince.

Chorley lamentava in Meyerbeer la mancanza di un'adeguata vena melodico-drammatica e la conseguente propensione all'uso (e all'abuso) di effetti basati in larga misura sullo sfruttamento dell'orchestra e della strumentazione, quasi a dover mascherare con abiti sgargianti la povertà e la banalità delle figure melodiche. Ma, Chorley affermava, «in all places

---

Inferno per l'anima di un uomo, il melodramma, ora gaio, ora raccapricciante, in cui questa grave storia è condotta, è accompagnato da melodie, è messo in versi, è colorato ed adornato con tutte le convenzionali attrazioni della scuola sensuale».

19 Ivi, pp. 50-51. «Altrove l'idea musicale del dramma, per quanto elaborata fino a raggiungere un climax grazie alla più artificiosa strumentazione che sia concepibile, è convenzionale – una questione di moda e di scuola, piuttosto che di Natura. Un'altra razza verrà, che non riuscirà ad apprezzare le melodie, gli ornamenti, e le armonie piccanti che vengono accettate oggi al posto della sostanza musicale, e che, ponendosi alla ricerca dell'intimo e duraturo pensiero, non riuscirà a trovarlo».

20 Ivi, p. 52. «per quanto corrotta, quando giudicata con i più elevati principi della Verità e del Bello, ha ancora leggi e proporzioni proprie, ed affascina, malgrado sfugga ad una critica rigorosa».

where the scene relies rather upon the thought and the singer than upon the dramatic position, orchestrally expressed, this commonplace reveals itself in a most painful degree».[21] A fronte di tutto questo, Chorley evocava con nostalgia quella naturale freschezza, quella spontaneità e quella conoscenza dei più profondi principi dell'arte che avevano reso Gluck immortale.

La tendenza ad un atteggiamento critico fortemente conservativo diventa ancor più evidente se si confrontano i giudizi espressi da Chorley su Meyerbeer con gli elogi generosamente e ripetutamente espressi all'indirizzo di Gioacchino Rossini. Il *Guillaume Tell* era uno *chef-d'œuvre*, un capolavoro destinato a durare nel tempo, l'opera «owned to be the *Maestro di Pesaro's* best claim upon posterity» (destinata ad essere la migliore pretesa del *Maestro di Pesaro* sulla posterità).[22] Il valore del *Guillaume Tell* appariva tanto più sorprendente se si considerava che la ponderosità priva di senso drammatico del suo testo poetico, insieme agli errori ed alle deficienze nella distribuzione dei ruoli femminili avrebbero paralizzato qualsiasi genio che non fosse di prima qualità.[23] Rossini si era dimostrato capace di zittire i suoi detrattori e respingere qualsiasi accusa di plagio prendendo alcune semplici melodie popolari e trasformandole in vere e proprie gemme melodiche; laddove ci saremmo potuti aspettare il solito verdetto sdegnosamente negativo, il critico espresse parole di ammirazione e rovesciò i termini della questione: «the genius of selection and appropriation becomes well nigh as admirable as the genius of creation» (il genio della selezione e dell'appropriazione diventa quasi ammirabile quanto quello della creazione).[24] In opposizione a Meyerbeer, la cui musica risultava sovraccarica di mille artifici (cambi di tonalità e di ritmo, bizzarra strumentazione), Rossini dimostrava di possedere la vera scienza della musica.

Chorley continuava il suo resoconto sulla Francia musicale con una lunga descrizione del lavoro a cui più di tutti aveva desiderato assistere, e che aveva soddisfatto pienamente le sue aspettative: *Les Huguenots* di Meyerbeer. Malgrado essa fosse presentata al lettore come «the masterpiece of French Opera», l'opera capace di «unite in itself the most striking features of the *chefs d'œuvre* of French Opera» (unire in sé le caratteristiche più straordinarie dei 'capolavori' dell'opera francese),[25] il giudizio di Chorley sui raggiungimenti musicali di Meyerbeer non risultava sostanzialmente

21 Ivi, p. 54. «in tutti i momenti in cui la scena fa affidamento sull'idea e sul cantante, piuttosto che sulla posizione drammatica, espressa con l'orchestra, questa banalità si rivela nella misura più penosa».
22 Ivi, p. 119.
23 Cfr. ivi, pp. 120-122.
24 Ivi, p. 124.
25 Ivi, p. 176.

migliorato. *Les Huguenots* era un'opera storica nazionale, conteneva un elemento mistico, come in *Robert*, includeva una buona dose di elementi cavallereschi e romanzeschi ed era arricchita da numerose spennellate di colore locale. Tuttavia, malgrado Meyerbeer avesse fatto uso sapiente dei cori allo scopo di creare effetti ammirevoli, era l'artificio a prevalere sulla vera scienza musicale.[26]

Come si può osservare, l'atteggiamento critico di Chorley si basava su categorie estetiche che avevano a fondamento tre concetti: natura, artificio e scienza. Alla naturalezza creativa delle vecchie generazioni si opponeva l'artificiosità dei compositori contemporanei. Il primo concetto si definiva in termini di ingegnosità, schiettezza e spontaneità, mentre il secondo comportava il ricorso a trucchi ed artifici, il cui uso eccessivo rivelava la mancanza di quelle capacità d'invenzione che appartenevano unicamente al vero genio. Il concetto di Vera Scienza era invocato a sostegno di quello di Natura e, ancora una volta, in opposizione a quello di Artificio. Un artista che fosse stato in possesso della vera scienza non avrebbe avuto bisogno di ricorrere a complicati artifici compositivi allo scopo di esprimere il proprio pensiero musicale. Mentre idee chiare, genuine ed efficaci sgorgavano naturalmente negli uomini nutriti di vera scienza, idee deboli o prive di consistenza dovevano essere rivestite di complicati artifici orchestrali allo scopo di nascondere la loro assoluta inconsistenza, insieme a quella del compositore che si era affannato a produrle. Queste considerazioni conducevano ad un ulteriore livello di riflessione, che vedeva la categoria dell'effimero opporsi a quella dell'eterno. Di nuovo, complessi artifici armonici e superficiali forme di seduzione potevano impressionare ed incantare il pubblico, e perfino attirare l'attenzione del critico sul grado di novità raggiunto dal lavoro in questione, ma non necessariamente si traducevano in un'opera d'arte destinata a superare la prova del tempo. Al contrario, questa sarebbe dovuta derivare da semplicità ed elevazione di idee, quale prodotto di uno sforzo d'immaginazione nobile ed austero.[27]

In *Music and manners* Chorley affrontava anche la questione della critica. Nei due capitoli intitolati *Parisian authorities* egli insisteva sulla necessità che il critico si assumesse la piena responsabilità dei propri giudizi. Il bisogno di un impegno etico e morale emergeva dal confronto tra ciò che accadeva a Parigi, dove i giornalisti rivelavano apertamente la propria identità, ed il comportamento schivo dei critici inglesi. Chorley prendeva chiaramente posizione a favore dell'esercizio di una critica musicale che fosse contraddistinta non solo da una precisa assunzione di responsabilità, ma anche da competenza nei giudizi e trasparenza negli atteggiamenti,

26 Cfr. ivi, p. 191.
27 Cfr. ivi, pp. 237-258.

condizioni negate dall'abitudine di tenere nascosta l'identità del critico. Egli mostrava anche una certa preoccupazione nei confronti della dilagante inclinazione verso una prosa eccessivamente florida, dietro la quale il critico troppo facilmente riusciva a mascherare la mancanza di più solide cognizioni.[28] Impegno etico, precise competenze e un registro stilistico appropriato erano quindi fondamentali per un critico che avesse voluto dirsi capace di esaminare un'opera d'arte e formulare un giudizio di valore rigoroso ed inequivocabile.[29]

In merito a Hector Berlioz, incontrato nel gennaio del 1840, Chorley si espresse in termini cauti, preferendo descriverne la fortuna critica per bocca dei colleghi francesi. Questi si dividevano in tre distinti orientamenti: gli intolleranti, che ritenevano la musica di Berlioz priva di un qualsiasi disegno; i moderati, pronti a darle credito per i suoi grandiosi effetti orchestrali; gli entusiasti – tra i quali George Sand – che la giudicavano troppo deliziosa perché i non iniziati potessero goderne.[30] Malgrado Chorley concludesse le sue osservazioni con un tentativo di mediazione ed affermasse che, naturalmente, la verità si trovava a metà strada tra l'abuso e l'apoteosi, la sua dichiarazione finale in merito alle ragioni del successo ed alla posizione guadagnata da Berlioz sulla scena musicale parigina rivelava una sottile nota di acrimonia: «The years of constant and persevering energy have given M. Berlioz a certain stability in Paris which it were nonsense to deny, and would be impossible to destroy».[31] Si trattava semplicemente di una questione di mera perseveranza? Non poteva darsi che Berlioz avesse dei reali meriti? Il tentativo di nascondere il proprio giudizio dietro le parole dei colleghi francesi appare ancora più sospetto se si considerano queste ulteriori osservazioni di Chorley sui progressi compositivi di Berlioz:

> Vague ideas of the grandeur of Gluck and Beethoven, – vague resolutions to start where they left off – to dispense with the forms he would never trouble himself by learning how to follow, – seem to have been his ruling principles. With all this, he made a certain progress.[32]

28 A questo riguardo, un caso esemplare era rappresentato da Madame Dudevant, alias George Sand, le cui pagine poetiche concernenti l'arte, secondo Chorley, erano basate piuttosto sull'espressione di sentimenti e sull'esercizio di una prosa letteraria dal carattere rapsodico. Cfr. ivi, vol. 2, p. 301.

29 Ancora alla fine del secolo un critico come George Bernard Shaw combatteva una simile battaglia a difesa degli stessi principi invocati da Chorley alla metà degli anni quaranta. Si veda Massimo Zicari, *The land of song*, Bern, Lang, 2008, p. 17.

30 Cfr. Chorley, *Music and manners*, vol. 3, p. 28.

31 Ibid. «Anni di costante e perseverante energia hanno dato a M. Berlioz una certa stabilità a Parigi, che sarebbe sciocco negare ed impossibile distruggere».

32 Ivi, p. 30. «Vaghe idee della grandezza di Gluck e Beethoven, – vaghi propositi di iniziare da dove questi avevano lasciato – per fare a meno delle forme che egli non si scomoderebbe mai ad usare, imparando a seguirle, – sembrano essere stati i suoi principi fondanti. Con tutto ciò, egli ha fatto un certo progresso».

I progressi di Berlioz come compositore non rappresentavano affatto un progresso: invece di assimilare la lezione dei suoi predecessori e continuare a lavorare nella direzione da questi indicata, egli sembrava essersi dedicato interamente ad idee musicali informi, stravaganti ed incomprensibili.

Ma il caso di Berlioz costituiva solo la punta dell'iceberg: nel giudizio di Chorley la Francia si trovava in uno stato di decadenza e di corruzione causato in buona parte dall'influenza negativa esercitata dalla società e dall'opinione pubblica. La svenevole esibizione di pathos da parte di interpreti come Rubini, associata alle melliflue melodie di compositori come Bellini ed alle stravaganze teorico-compositive di Berlioz contribuivano ad allontanare la giovane Francia dai nobili modelli del passato.[33] In questo contesto Franz Liszt, sebbene ungherese di nascita e parigino solo d'adozione, rappresentava la sola eccezione, unico diamante tra tanta bigiotteria, unico genio tra tanti ciarlatani.[34]

I veri meriti di Liszt non risiedevano nel suo aspetto spettrale e diabolico o nella sua tecnica trascendentale. Questi costituivano l'aspetto più superficiale dell'immagine pubblica di Liszt, quello che riusciva a sedurre ed incatenare il grande pubblico grazie alla sua frivola spettacolarità. Chorley sembrava impegnato nel tentativo di rettificare l'immagine del musicista ungherese mediante l'uso di quelle stesse categorie che Liszt aveva adottato per ricordare Niccolò Paganini su *La Gazette Musicale*. Attraverso Paganini, Liszt aveva rivelato i propri orientamenti estetici prendendo posizione nei confronti di ciò in cui egli stesso credeva profondamente.

To regard his [Paganini's] art, not as a prompt means of conduct towards selfish enjoyments and a sterile celebrity, but a sympathetic power, which brings together and unites men; to elevate his life to the high dignity of which talent is the ideal; to make artists comprehend what they could and what they ought to be; to rule opinion by the ascendancy of a noble life; to awaken and maintain in the soul *that enthusiasm for the Beautiful which is so near a passion for the Good*; – such is the task which any artist should impose upon himself who is strong enough to aspire to the heritage of Paganini.[35]

33 Cfr. ivi, p. 34.

34 Cfr. ivi, p. 36.

35 Ivi, p. 41. «Considerare la sua arte [di Paganini] non quale un sollecito mezzo di condotta verso i piaceri egoistici e la sterile celebrità, ma quale forza solidale che avvicina ed unisce gli uomini; elevare la propria vita alla alta dignità della quale il talento è l'ideale; far comprendere agli artisti cosa potrebbero e cosa dovrebbero essere; governare le opinioni grazie all'ascendenza di una nobile vita; svegliare e mantenere nell'anima *quell'entusiasmo per il Bello che è così vicino alla passione per il Bene* – questo è il compito che ogni artista che sia sufficientemente forte da aspirare all'eredità di Paganini dovrebbe imporsi».

Chorley simpatizzava profondamente con questo Liszt e sosteneva con lui che la vera missione del musicista su questa terra avrebbe dovuto aspirare a valori eterni ed intramontabili disdegnando tutto ciò fosse sterile celebrità. Malgrado Liszt appartenesse a quella scuola romantica che incoraggiava l'espressione di contrasti violenti e di emozioni eccessive, egli era capace di adoperare i suoi talenti anche per esprimere quei pensieri musicali più delicati, intimi e nobili in cui risiedeva il suo valore.

Riguardo alla situazione della musica in Germania nel 1839 il resoconto di Chorley è sovente accompagnato da un certo disagio, dovuto per lo più alla cattiva qualità degli interpreti. Rispetto ai compositori, egli sosteneva che personalità come Gläser, Lachner e Lindpaintner appartenessero ad una scuola ibrida, costantemente in cerca di un proprio stile. Particolare importanza era invece riconosciuta alla tradizione che legava Mendelssohn a Bach, caratterizzata da vigore espressivo e austerità di orientamenti, in opposizione alla eccentricità di una figura come quella di Schumann. Chorley definiva Schumann il Berlioz tedesco e descriveva la sua *Kreisleriana* in termini negativi, in quanto caratterizzata, insieme alle altre sue composizioni pianistiche, da «the very wildest strain of extravagant mysticism» (la più selvaggia specie di stravagante misticismo),[36] e dal «design of not designing any settled effect» (il disegno di non disegnare alcun effetto definito).[37] Un musicista soltanto mostrava di possedere la vera impronta nazionale tedesca, Carl Maria von Weber, di cui Chorley aveva avuto occasione di ascoltare l'*Euryanthe* nel corso della sua visita a Dresda nel 1839. *Euryanthe* aveva esercitato un fascino profondo su Chorley e, malgrado alcune stravaganze ed un libretto confuso ed incomprensibile, la musica di Weber era stata giudicata dal critico in termini assolutamente positivi: «for character, colour, melody, and the boldest rendering of the strongest emotions, whether of tenderness, wonder, pity, passion, terror, ecstasy, or vengeance, I cannot but feel the music unparagoned».[38] I cori erano di una squisita semplicità, l'impiego degli accompagnamenti affascinante, l'entrata del personaggio principale tale da sollevare il cuore dell'ascoltatore ad un raro piacere, il quartetto che chiudeva il primo atto una perla di rara vivacità.

Nel 1862 Chorley dava alle stampe un altro volume di memorie, con l'intenzione di ripercorrere trenta anni di rappresentazioni operistiche nei due principali teatri londinesi: *Thirty years' musical recollections*. Il valore di questo documento, nella prospettiva di un'analisi degli atteggiamenti

36 Ivi, p. 126.
37 Ibid.
38 Ivi, p. 146. «in quanto a carattere, colore, melodia e alla più audace espressione delle più forti emozioni, siano esse tenerezza, meraviglia, pietà, passione, terrore, estasi o vendetta, non posso che sentire la musica impareggiabile».

critici e degli orientamenti estetici di Chorley, appare evidente. Allo scopo di pubblicare i due poderosi volumi che compongono il lavoro, Chorley dichiarò di aver fatto interamente affidamento sulle sue memorie e di aver inteso redigere le cronache di questi tre decenni adottando una prospettiva quanto più possibile oggettiva, quella di uno spettatore che osservi e descriva quanto avviene *before the curtain* senza indugiare in aneddoti e pettegolezzi estranei ai fatti.[39] Chorley compì un esercizio di sintesi che mirava a restituire al lettore una testimonianza genuina ed una prospettiva attendibile di quanto accaduto durante il trentennio in questione. Da una parte egli intese tratteggiare con cura e con dovizia di particolari i pregi ed i difetti degli interpreti che in quei decenni si erano avvicendati sulle scene londinesi, svelando di ognuno peculiarità e difetti in quanto a tecnica vocale e presenza scenica; dall'altra volle mostrare al lettore la vera natura dei più recenti progressi della musica operistica. Chorley ripercorse i giudizi formulati a caldo durante tre decenni di militanza giornalistica e tratteggiò un quadro complessivo dell'evoluzione della musica operistica italiana a Londra che, sebbene con toni più pacati, riconfermava quanto egli stesso aveva già osservato: la linea sottile che legava Rossini a Verdi segnava il passaggio dagli allori del passato agli orrori del presente.

The vivacity of his [Rossini] style, the freshness of his melodies, the richness (for an Italian) of his combination, the room and verge afforded to the singers, make up a whole, in comparison with which the brightest splendours of Cimarosa, Paisiello, and Paër (to whom signor Rossini is indebted for many of his forms) are but so many faded and pale emanations from luminaries of second order. There is no such luxury of beauty in any former Italian writer.[40]

Rossini rappresentava la più alta espressione dell'arte musicale italiana, in grado di offuscare non soltanto le antiche glorie del secolo precedente ma certamente anche di quelle a venire. Tuttavia, Chorley non poteva negare come, trenta anni addietro, anche il Cigno di Pesaro fosse stato oggetto di fortissime resistenze da parte dei critici più conservativi. A fronte del grande successo riscosso presso il grande pubblico, i vecchi appassionati che si erano deliziati all'ascolto di Paisiello e Cimarosa avevano pronunciato giudizi assai negativi sul conto di Rossini, proclamando la sua arte eccessiva e di cattivo gusto.

39 Cfr. Chorley, *Thirty years' musical recollections*, vol. 1, pp. VII-XI.

40 Ivi, pp. 34-35. «La vivacità del suo stile [di Rossini], la freschezza delle sue melodie, la ricchezza (per un italiano) della sua combinazione, lo spazio ed i limiti assegnati ai cantanti, fanno un tutto in confronto al quale il più brillante splendore di Cimarosa, Paisiello e Paër (col quale il signor Rossini è indebitato rispetto a molte sue forme) non sono altro che le sbiadite e pallide emanazioni di personalità di second'ordine. Una tale abbondanza di bellezza non si trova in nessuno dei precedenti compositori italiani».

They resigned themselves, with a sort of fastidious self-pity, to the enthusiasm of the hour, – as wise men will to a passing frenzy – preferred to talk of composers and singers whom they had thoroughly delighted in when they were young, in the days when Art was Art indeed – quiet and select, however beautiful – not a delirious orgy, which could only intoxicate those feeble-brained and the hot-blooded folk who courted intoxication.[41]

Tra i testimoni ai quali Chorley si riferisce emerge la figura di Richard Edgcumbe, che nel 1827 aveva pubblicato le sue *Musical reminiscences of an old amateur chiefly respecting the Italian opera in England for fifty years, from 1773 to 1823*. Edgcumbe si era soffermato sul fenomeno Rossini descrivendo il risultato dei suoi più recenti progressi musicali in termini negativi e con particolare riferimento a due aspetti. Il primo riguardava la maniera in cui i moderni compositori avevano messo in crisi la tradizionale distinzione tra recitativo e aria e, con essa, le fondamentali categorie drammaturgico-musicali su cui il teatro italiano era fondato:

The construction of these newly invented pieces is essentially different from the old. The dialogue, which used to be carried on in recitative, and which in Metastasio's operas is often so beautiful and interesting, is now cut up (and rendered unintelligible if it were worth listening to) into *pezzi concertati*, or long singing conversations, which present a tedious succession of unconnected, ever-changing motives, having nothing to do with each other: and if a satisfactory air is for a moment introduced, which the ear would like to dwell upon, to hear modulated, varied, and again returned to, it is broken off before it is well understood or sufficiently heard, by a sudden transition into a totally different melody, time, and key, and recurs no more: so that no impression can be made, or recollection of it preserved.[42]

41 Ivi, pp. 36-37. «Essi si rassegnarono all'entusiasmo dell'ora con una sorta di fastidiosa autocommiserazione – come gli uomini saggi usano fare di fronte ad una frenesia passeggera – preferendo parlare dei compositori e dei cantanti nella cui musica avevano trovato diletto quando erano giovani, nei giorni in cui l'Arte era Arte davvero – quieta e selezionata, per quanto bella – non un'orgia delirante, che poteva soltanto intossicare quel popolo dalla mente fragile e dal sangue caldo che ricercava l'intossicazione».

42 Richard Edgcumbe, *Musical reminiscences of an old amateur chiefly respecting the Italian opera in England for fifty years, from 1773 to 1823*, London, Clarke, 1827, pp. 119-120. «La costruzione di questi brani di nuova invenzione è totalmente diversa da quelli vecchi. Il dialogo, che serviva per portare avanti l'azione nel recitativo, e che nelle opere di Metastasio è spesso così bello ed interessante, è ora tagliato (e reso inintelligibile, ammesso che sia degno di essere ascoltato) in *pezzi concertati*, o lunghe conversazioni cantanti, che presentano una noiosa successione di motivi sconnessi e sempre diversi, che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro: e se per un attimo viene introdotta un'aria che possa dirsi soddisfacente, sulla quale l'orecchio voglia indugiare, sentire modulata, variata, per poi farvi ritorno, essa è interrotta, prima che sia ben compresa o sufficientemente sentita, da una improvvisa transizione verso una melodia, un tempo, una tonalità totalmente differenti, per non fare ritorno mai più: cosicché non se ne può ricavare alcuna impressione, o preservarne il ricordo».

Il secondo era rappresentato dal difficile equilibrio tra voce ed accompagnamento orchestrale.

It is really distressing to hear the leading voice strained almost to cracking in order to be audible over a full chorus and full orchestra, strengthened often by trumpets, trombones, kettle-drums, and all the noisiest instruments. I confess that I derive little or no pleasure from these pieces, which to my ears are scarcely music, but mere noise. It is evident that in such compositions each individual singer has little room for displaying either a fine voice or good singing, and that power of lungs is more essential than either.[43]

Secondo Edgcumbe, Rossini poteva essere definito il massimo esponente di quella nuova tendenza che si qualificava per una confusa definizione dei materiali musicali assegnati a recitativi ed arie, e per l'adozione di un'orchestrazione spesso sovraccarica ed oltremodo rumorosa, ad assoluto detrimento della voce e del bel canto.[44] Nei giudizi di quei puristi che, come Edgcumbe, ad inizio secolo avevano preferito Paisiello e Cimarosa a Rossini, saremo presto in grado di riconoscere lo stesso Chorley, il quale reagì negativamente all'esplosione del primo Verdi, per guardare alle precedenti generazioni (adesso Rossini insieme con Paisiello e Cimarosa) con un sentimento di nostalgia e di rimpianto, malgrado l'ampio successo riscosso, non soltanto in Italia, presso il grande pubblico. A questo proposito Chorley sottolineava una questione cruciale, quella relativa alla distinzione tra arte ed intrattenimento ed alla conseguente differenziazione tra gradi diversi di comprensione della musica. Il giudizio formulato dai pochi veri conoscitori, gli esperti, e l'inqualificabile applauso delle moltitudini non possono essere posti allo stesso livello: i primi vanno alla ricerca di valori duraturi e profondi, mentre i secondi si lasciano compiacere dalle facili seduzioni del momento; gli intenditori preferiscono ciò che è melo-

43 Ivi, p. 124. «È veramente penoso sentire la voce principale sforzata fin quasi a rompersi, allo scopo di rendersi udibile al di sopra di un intero coro e di tutta un'orchestra, rinforzata spesso da tromba, trombone e timpani e da tutti gli altri strumenti più rumorosi. Confesso che non ricavo alcun piacere da questi brani, che alle mie orecchie non sono tanto musica, quanto piuttosto mero rumore. È evidente che in tali composizioni ogni singolo cantante ha poco spazio per l'esibizione di una bella voce o di un bel canto, e che la potenza dei polmoni è più essenziale di entrambi».

44 I giudizi espressi da Edgcumbe nei confronti di Rossini, a testimonianza della più ampia recezione critica in Inghilterra, presentano forti analogie con quanto registrato da Carlida Steffan a proposito della discussione critica in Italia a margine del fenomeno Rossini. In opposizione ai modelli di classica compostezza rappresentati da Cimarosa e Paisiello, a Rossini e alla moderna musica anche i critici italiani «rimproverano il linguaggio armonico complesso che lacera la bellezza portante del discorso musicale, ovviamente posto nella melodia. Il discorso assume toni più accesi quando si passa a verificare gli abusi rossiniani in termini di orchestrazioni rumorose ed assordanti». Cfr. *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Carlida Steffan, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p. XXII.

dioso, sobrio e distintamente classico, il popolo indugia in ciò che è privo di melodia ed eccessivamente appassionato.

Nelle sue *Recollections* Chorley descriveva gli sviluppi successivi alla fioritura rossiniana in termini che andavano dal moderatamente positivo all'assolutamente negativo. Le opere di Bellini rivelavano la mancanza di una genuina inventiva melodica ed alcuni difetti: le sue frasi e i suoi temi erano banali ed insipidi, mentre le sue melodie avevano il solo merito di fornire al cantante l'opportunità per fare sfoggio delle proprie capacità espressive. Chorley arrivava al punto di affermare che non vi era esempio migliore di quello offerto da Bellini per mostrare «on what a narrow base such decided individuality as distinguishes inventor from copyist can rest» (su quale sottilissima base si fonda l'incontestabile specificità che distingue un inventore da un copista).[45]

But it may be insisted that, in point of science, from first to last, Bellini was little more than an amateur, promising an artist. His power of construction was a mere nothing. His modulations might be pronounced awkward and hampered, had not we lived to see crudities cruder than his set forth, in the case of young German writers, as discoveries belonging to an era of emancipation. His treatment of the orchestra was violently noisy, or else uselessly feeble.[46]

Donizetti, a sua volta, era stato, secondo Chorley, un compositore essenzialmente di second'ordine, conosciuto in Inghilterra grazie allo strepitoso successo di Rubini e Persiani nella *Lucia di Lammermoor*. Dopo una breve descrizione delle sue opere di maggior successo, il critico affermava che, nonostante tutti i suoi difetti e le sue mancanze, specialmente se messo a confronto con gli esiti raggiunti da Rossini, egli mostrava meriti sufficienti da giustificare la celebrità di cui godeva. La sua migliore opera seria era *La Favorita*, malgrado una storia penosa fino all'inverosimile, *La figlia del reggimento* quella comica. Comunque, sebbene Donizetti non fosse del tutto privo di meriti, la sua musica non poteva essere paragonata né a quella di Rossini, né a quella di Bellini.

In short, it may be said that, though there be no startling beauties in the operas of Donizetti, – none of those seizing melodies which, like «Di tanti», or «Largo al factotum», or «Assisa al piè d'un salice», ring through the world, – neither such intensity of sentiment as reconciles

45 Ivi, p. 97.

46 Ivi, p. 101. «Ma si potrebbe insistere che, in fatto di scienza, dall'inizio alla fine Bellini fu poco più che un dilettante, la promessa di un artista. La sua capacità di costruzione era assolutamente priva di consistenza. Le sue modulazioni potrebbero essere dichiarate bizzarre e goffe se non fosse che abbiamo vissuto abbastanza per vedere realizzate crudezze più crude delle sue, nel caso dei giovani scrittori tedeschi, in quanto scoperte che appartengono ad un'era di emancipazione. Il suo trattamento dell'orchestra era violentemente rumoroso, o altrimenti inutilmente fiacco».

us to the very limited alphabet in which Bellini wrote, – they contain so much of what is agreeable, so many combinations and excellent opportunities for vocal display, such frequent harmony between the sounds and the situations to be portrayed, as to justify musical annalists in giving the fertile master a high place in the records of his time.[47]

Malgrado alcuni dei sintomi caratteristici della cosiddetta scuola moderna fossero già stati riconosciuti in Bellini e Donizetti, la misura in cui Verdi dimostrava di indugiare in un'armonia cruda e grossolana, in un canto che era piuttosto declamazione espressiva ed in una strumentazione che rasentava, alle orecchie più delicate, lo sconquasso più intollerabile, era tale da suscitare l'indignazione di Chorley.[48]

2. *Ernani*, *Nabucco* e *I Lombardi* all'Her Majesty's Theatre

Nel 1844 Henry Fothergill Chorley approfittò della possibilità di analizzare la partitura di *Ernani* per presentare ai suoi lettori il compositore operistico che stava creando un vero e proprio *furore* in tutta Europa. Pur non avendo ancora avuto occasione di ascoltarne la musica, il critico si sentiva obbligato a dedicare la sue attenzione a Giuseppe Verdi non in virtù dell'effettivo valore della sua musica, quanto piuttosto a causa della sua crescente popolarità e di quei recenti accadimenti che avevano richiamato anche l'attenzione del pubblico inglese sul moderno stile (o meglio non-stile) del canto italiano.[49] Chorley esordiva enunciando le proprie coordinate estetiche e definendo i criteri che avrebbero determinato il successo di ogni impresa operistica:

But first, we must remind the reader that the distinctive basis of Italian Opera, from its outset, has been melody – melody in recitative, in air, in concerted piece, and in chorus; the dramatic expression of the moment being largely left to the singer. Even in the German musical drama, though the voice has been often assigned tasks too ungracious to be ever well performed, under the notion of rendering it a mere instrument in the composer's

47 Ivi, p. 165. «In breve, si può dire che, malgrado non vi siano bellezze sbalorditive nelle opere di Donizetti, nessuna di quelle accattivanti melodie che, come 'Di tanti', o 'Largo al factotum', o 'Assisa al piè d'un salice' risuonano in tutto il mondo, né tale intensità di sentimenti da riconciliarci col limitato alfabeto col quale ha scritto Bellini – esse contengono tante gradevolezze, tante combinazioni ed eccellenti opportunità per l'esibizione vocale, tale continua armonia tra i suoni e le situazione descritte da giustificare gli annalisti musicali nel conferire al fertile maestro una posizione elevata negli annali del suo tempo».

48 Ivi, p. 286.

49 «The Athenaeum», 31.10.1844, p. 797.

hands, and the adaptation of sound to sense has been more closely studied, still melody has been indispensable to success – in the orchestra if not on the stage.[50]

Egli ribadiva il ruolo fondamentale assegnato alla melodia dai compositori del passato e, a fronte di questo canone estetico-musicale, lamentava ora la tendenza emersa un po' in tutta Europa a liberarsi proprio di ciò che era essenziale, per privilegiare quanto, invece, appariva secondario: l'espressione drammatica.[51] Le qualità che avrebbero dovuto distinguere una melodia continuavano ad essere una chiara definizione formale ed una disposizione ordinata e simmetrica dei materiali, caratteristiche care a Rossini ma gradualmente disdegnate dai suoi successori con la pretesa di «dramatizing the style». Per drammatizzazione melodica Chorley intendeva l'uso estensivo di passaggi vocali – recitativi privi di definizione formale – per lo più funzionali all'espressione delle passioni più crude, ma totalmente privi d'interesse melodico. A questa degradante condizione andava aggiunto che, sempre per amore dell'effetto drammatico, l'orchestra era resa ora intollerabilmente rumorosa dal fragore degli strumenti a fiato e dal fracasso delle percussioni. Inoltre, anche quando si sforzavano di rispettare i tradizionali canoni della composizione disponendo le frasi in maniera simmetrica, i moderni compositori fallivano il loro obiettivo, poiché non dimostravano di possedere alcuna inventiva:

Bellini's successors, less vigorous in invention, have outdone him in renouncing all firmness and ordinance of construction, producing, it is true, tunes in the canonical number of bars required by the poetic ear, but without the slightest novelty of combination or phrase. In short, Italian invention seems fast advancing towards a point at which, whether the idea be old or new it matters little, so that the singer has a *spianato* passage to bawl or to sigh out, either *solus* or in unison with his comrades, a semblance of intensity and contrivance being given by a use of the orchestra, licentious enough to make Cimarosa and Paisiello (those colourists as tender but as consummate in their art as Watteau) turn in their graves.[52]

---

50 Ibid. «Ma prima di tutto dobbiamo ricordare al lettore che l'elemento distintivo dell'opera italiana è stato sin dalle sue origini la melodia – melodia nel recitativo, nell'aria, nel pezzo concertato e nel coro; mentre l'espressione drammatica del momento era lasciata prevalentemente al cantante. Finanche nel dramma musicale tedesco, sebbene alla voce siano stati spesso assegnati compiti troppo ingrati per essere ben eseguiti, con l'idea di renderla un mero strumento nelle mani del compositore, e l'adattamento del suono al senso sia stato studiato più da vicino, tuttavia la melodia è stata indispensabile al successo – nell'orchestra se non sulla scena».

51 Nella sua denuncia Chorley includeva anche Hector Berlioz e Richard Wagner, le cui opere, egli sosteneva: «we have heard rapturously bepraised, because they contain no tunes which any one can carry away» (abbiamo sentito essere entusiasticamente apprezzate, perché non contengono alcuna melodia che uno possa portare via con sé). Ibid.

52 Ibid. «I successori di Bellini, meno vigorosi di lui nell'invenzione, lo hanno superato nel rinunciare ad ogni fermezza ed ordine nella costruzione, producendo, è vero,

Chorley procedeva quindi all'analisi di *Ernani* che, a suo dire, non smentiva la tendenza generale appena descritta: l'opera era priva di qualsiasi melodia, mentre la musica concertata colpiva per essere «as a shade worthier and more individual than his songs» (leggermente più degna e più originale delle sue arie).[53] L'analisi di singoli passaggi da *Ernani* rivela il grado di accuratezza che Chorley intendeva perseguire: «The *andante mosso* to the *gran scena*, ‹Lo vedremo› (*Ernani*) has some repetition of the same phrase, bar after bar, betrays intrinsic poverty of resource. Hence, if effect there be, it must be monotonous and *bizarre*».[54] Chorley si riferiva alla *Gran scena e aria* dell'Atto II (Es. 1), in cui Don Carlos canta i suoi sentimenti di vendetta in un *Andante mosso (declamato)* in La maggiore, nel quale due quartine di ottonari seguite da due distici di ottonari sono sostenuti da una serie di frasi regolari di 4 misure accompagnate da una insistente formula ritmica concitata dell'orchestra. La prima idea melodica è ripetuta due volte (A_4, A_4'); segue un secondo motivo (B_{2+2}) che si espande verso la dominante per ritornare al primo (A_4), procedere verso un terzo motivo (C), e concludere con una breve cadenza. In questa struttura riconosciamo una variante della *lyric form* definita da Friedrich Lippmann e successivamente esaminata da Scott L. Balthazar in funzione della continuità tra il modello rossiniano e la più rigida codifica dei decenni successivi: A A' B A'.[55] Nel riferirsi all'intrinseca povertà di risorse che l'aria in questione tradisce, Chorley coglie tuttavia una caratteristica importante della musica del Verdi del primo periodo. L'intera aria trae origine da un unico gesto musicale, un impetuoso movimento melodico ascendente sostenuto dalla figura puntata (A), declinato in una serie di varianti. La seconda idea (B) deriva chiaramente dalla prima, di cui mantiene la caratteristica anacrusi iniziale, dalla quale non si allontana in maniera significativa.

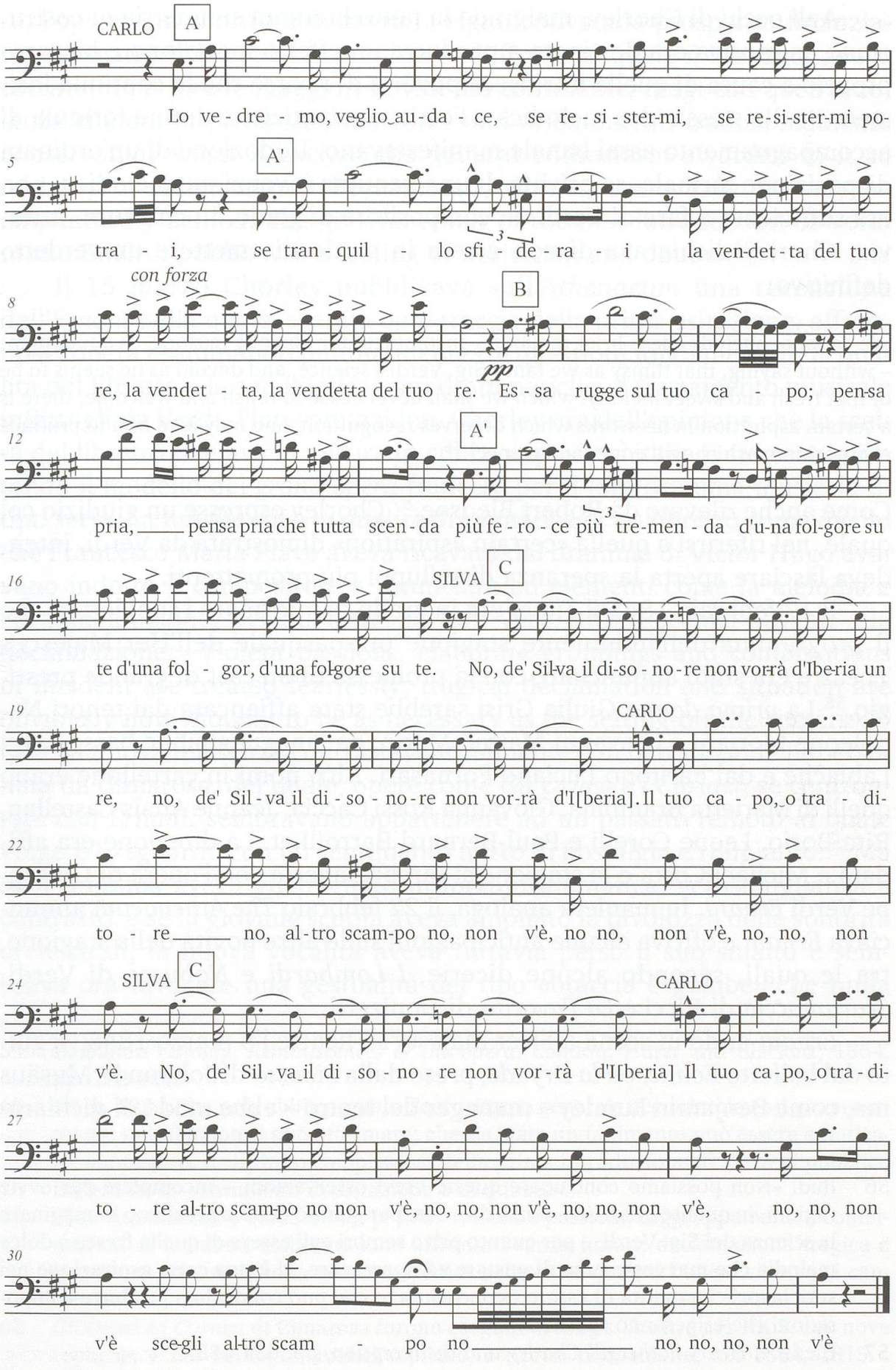
---

melodie nel canonico numero di misure richiesto dall'orecchio poetico, ma senza la benché minima novità di combinazione o di frase. In breve, l'invenzione italiana sembra avanzare rapidamente verso il punto in cui il fatto che l'idea sia vecchia o nuova poco importa, purché il cantante abbia un passaggio *spianato* da urlare o da sospirare, a *solus* o all'unisono con i suoi camerati, e che all'orchestra sia affidata una sembianza di intensità e di artificio licenziosa abbastanza da far rigirare nelle loro tombe Cimarosa e Paisiello (quei coloristi tanto teneri ma altrettanto consumati nella loro arte quanto Watteau)».

53 Ibid.

54 Ibid. «L'*andante mosso* alla *gran scena* 'Lo vedremo' (*Ernani*) ha qualche ripetizione della stessa frase, misura dopo misura tradisce un'intrinseca povertà di risorse. Quindi, se di effetto si tratta, deve essere monotono e *bizzarro*».

55 Cfr. Scott L. Balthazar, *Rossini and the development of the mid-century lyric form*, «Journal of the American Musicological Society», 41/1, 1988, pp. 102-125.



Es. 1: Giuseppe Verdi, *Ernani*, II, 9.

Agli occhi di Chorley, malgrado la tanto bramata simmetria di costruzione, la musica era destinata a produrre un effetto monotono e bizzarro proprio a causa di quella intrinseca povertà di risorse che la continua insistenza sulla stessa idea melodica e l'ostinata ripetizione di una formula di accompagnamento assai banale manifestavano. L'adozione di un'ordinata disposizione formale, se privata di una genuina invenzione melodica, non era sufficiente a fare di Verdi un compositore di genio. In chiusura, tuttavia, Chorley dichiarava di non essere in grado di emettere un verdetto definitivo:

> We cannot conclude these brief remarks – incomplete for obvious reasons, as a judgment – without saying, that flimsy as we fancy Sig. Verdi's science, and devoid as he seems to be of that fresh and sweet melody, which we shall never cease to relish and welcome, there is a certain aspiration in his works which deserves recognition, and may lead him to produce compositions which will command respect.[56]

Come anche rilevato da Robert Bledsoe,[57] Chorley espresse un giudizio col quale, nel riferirsi a quella «certain aspiration» dimostrata da Verdi, intendeva lasciare aperta la speranza di sviluppi più promettenti.

Il 17 febbraio 1845 il *Times* era in grado di informare i suoi lettori che il programma dell'imminente stagione pre-pasquale dell'Her Majesty's Theatre era stato annunciato, con la promessa di un cast di grande prestigio.[58] La *prima donna* Giulia Grisi sarebbe stata affiancata dai tenori Napoleone Moriani e Giovanni Matteo Mario, dall'ineguagliabile basso Luigi Lablache e dal baritono Luciano Fornasari. Altri nomi in cartellone erano quelli di Marietta Brambilla, Giovanna Rossi Caccia, Jeanne Anaïs Castellan, Rita Borio, Leone Corelli e Paul-Bernard Barroilhet. La direzione era affidata a Michael Costa e la stagione si sarebbe aperta con l'opera di Giuseppe Verdi *Ernani*. In maniera analoga, il 22 febbraio *The Athenaeum* annunciava *Ernani* e offriva alcune anticipazioni sulle altre novità della stagione, tra le quali, secondo alcune dicerie, *I Lombardi* e *Nabucco* di Verdi, *Scaramuccia* di Ricci e *La Favorita* di Donizetti.

Ernani andò in scena all'Her Majesty's Theatre l'8 marzo 1845, seguito dal balletto *Eoline, ou la Dryade*, preso dalla *Libussa* di Johann K. Musäus ma, come Benjamin Lumley – manager del teatro – ebbe modo di dichiara-

---

56 Ibid. «Non possiamo concludere queste brevi osservazioni – incomplete per ovvie ragioni, in quanto giudizio – senza dire che, per quanto debole possiamo immaginare la scienza del Sig. Verdi, e per quanto privo sembri egli essere di quella fresca e dolce melodia che mai cesseremo di gustare ed apprezzare, vi è una certa aspirazione nei suoi lavori che merita di essere riconosciuta, e che può condurlo a produrre composizioni che esigeranno rispetto».

57 Bledsoe, *Henry Fothergill Chorley and the reception*, pp. 631-655.

58 «The Times», 17 febbraio 1845.

re, l'opera non contribuì in maniera significativa alla prosperità finanziaria del teatro.[59] Il pubblico londinese, di fronte al quale il manager aveva cercato di portare le maggiori novità dal continente, reagì con quell'indolenza che era in piena sintonia con i suoi orientamenti tradizionalmente conservativi: «That it excited the general enthusiasm awarded to it so lavishly in Italy, cannot be asserted; that it was a failure, may be emphatically denied. The general result of the first introduction of Verdi to the English public was a feeling of hesitation and doubt».[60]

Il 15 marzo Chorley pubblicava sull'*Athenaeum* una recensione dell'*Ernani* nella quale, svanita ogni traccia della prima esitazione, affrontava l'opera esaminando puntualmente tre questioni fondamentali: la qualità del libretto e le sue implicazioni drammatiche, il trattamento musicale inflittogli da Verdi, l'interpretazione. Chorley era dell'opinione che la scelta del libretto rivelava la misura in cui i compositori italiani stessero adottando il modello del *grand opéra* francese per il loro dramma musicale di tipo serio. La lunghezza e la qualità drammatica di un libretto come quello che Francesco Maria Piave aveva ricavato dal dramma di Victor Hugo avevano indotto il compositore a rinunciare ad elementi come la melodia e l'ornamentazione, per adottare, in loro vece, effetti scenici affidati alla declamazione: «Violent passions, elaborate groupings and combinations of incident are treated fearlessly; tragical declamation and situation are obviously now thought to be as necessary as the setting-off the singers».[61] Questa nuova tendenza contrastava fortemente con la tradizione impersonata da Cimarosa, del quale, opere come *Gli Oriazi e i Curiazi*, se confrontate con *Ernani*, sembravano appartenere ad un passato remoto al quale volgere lo sguardo con un sentimento misto di nostalgia e rimpianto.[62] Ma se il dramma aveva guadagnato in forza drammatica, verosimiglianza e contrasto, e se la giovane scuola aveva ampliato la tavolozza delle sonorità orchestrali, la nuova vocalità aveva tuttavia perso il suo smalto e sembrava ora invocare una gestualità del tipo «braccia e gambe» che nulla

59 Benjamin Lumley, *Reminiscences of the opera*, London, Hurst and Blackett, 1864, pp. 103-105.

60 Ivi, p. 103. «Che essa abbia eccitato l'entusiasmo generale accordatole così generosamente in Italia non si può affermare; che sia stata un fallimento può essere enfaticamente negato. Il risultato complessivo della prima introduzione di Verdi al pubblico inglese fu un sentimento di esitazione e di dubbio».

61 «The Athenaeum», 15.03.1845, p. 275. «Violente passioni, raggruppamenti e combinazioni di incidenti elaborati sono affrontati senza timori; declamazione tragica e situazione [scenica] sono ora considerate necessarie quanto l'attenzione per i cantanti».

62 *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa furono eseguiti al King's Theatre nel 1805, con nove repliche, e nel 1806 con undici repliche, e ripresi nuovamente nel 1814, 1815 e 1829. Si veda Fenner, *Opera in London*, p. 111.

aveva più a che fare con la vera vocalizzazione melodica. In questa prospettiva, Chorley giungeva a dubitare della bontà e dell'efficacia di drammi come quelli di Victor Hugo, a fronte della semplicità delle trame di opere come *Norma* o *La Sonnambula*.

L'analisi dei raggiungimenti compositivi di Verdi non era lusinghiera: per cominciare, il critico accusava il compositore di plagio ed era in grado di evidenziare un buon numero di passaggi che giustificavano ampiamente tale accusa. Verdi mostrava tuttavia «a disposition to study new effects in the concerted music, caused possibly by the present depreciated state of Italian vocal accomplishment, and by the consequent disposition to emulate the energy and grandeur of French theatrical music of combination».[63] Il ripetuto riferimento al modello francese era precisato dal fatto che la tendenza ad imitare il *grand opéra* dipendeva, in larga misura, dalle condizioni in cui versava la musica vocale in quella che una volta era stata la terra del bel canto. I cori di Verdi erano invece briosi ed in grado di commuovere, ragione per cui un certo numero di brani era stato bissato. In fine, Chorley esprimeva parole di disappunto riguardo alla maniera in cui Verdi trattava la voce:

> Music without uncouthness of interval more ruinous to the voice than Signor Verdi's has, probably, never been produced. The *soprano* part is perpetually above the stave; – requiring, moreover, force and declamation, and not such silvery warblings as Cimarosa and the more considerate elder Italians delighted to allot to the *soprano sfogato*. To make matters worse, the orchestra is for the most part at full strength – very frequently *fortissimo*, leaving the poor *prima donna* no choice, save scream or pantomime.[64]

A fronte degli strepiti ai quali Verdi costringeva i suoi interpreti, Chorley sembrava rimpiangere quella stagione dorata durante la quale compositori come Cimarosa si erano dimostrati in grado di adagiare seducenti melodie sulla naturale estensione della voce. A ciò si aggiungeva che i continui quanto inutili tentativi di rendersi udibili al di sopra del fragore dell'orchestra lasciavano i cantanti in uno stato di sfinimento e di prostrazione assoluti. Chiudeva l'articolo una rassegna degli interpreti e l'analisi delle capa-

63 «The Athenaeum», 15.03.1845, p. 275. «una disposizione allo studio di nuovi effetti nella musica concertata, probabilmente causata dal presente, deprecabile stato della realizzazione vocale e dalla conseguente tendenza ad emulare l'energia e la grandeur della musica di combinazione francese».

64 Ibid. «Musica senza bizzarrie d'intervalli, più rovinose per la voce di quelle del Signor Verdi, probabilmente non è mai stata prodotta. La parte di *soprano* è perpetuamente sopra il rigo; – richiedendo, inoltre, forza e declamazione, e non quei gorgheggi dorati che Cimarosa ed i più assennati tra gli Italiani si deliziavano di assegnare al *soprano sfogato*. A rendere peggiori le cose, l'orchestra è per la maggior parte a piena forza – molto frequentemente *fortissimo*, non lasciando alla prima donna altra scelta se non quella di urlare o mimare».

cità vocali e drammatiche di ognuno di loro, anch'essa qualificata da una speciale attenzione alla maniera in cui la vecchia scuola del canto sembrava essere stata rimpiazzata da quello «stout and naked method of the new Italians, which is meant to do duty as grand expression» (robusto e spoglio metodo dei nuovi italiani, che è inteso fare il proprio dovere nei confronti della grande espressione).[65]

Come è possibile osservare, i giudizi di Chorley erano in linea con i timori ed i dubbi anticipati in occasione della prima analisi dell'opera. Le questioni che egli sollevava possono essere sintetizzate brevemente: Verdi, che apparteneva alla nuova scuola italiana, sembrava essere piuttosto propenso a scegliere trame crude e sanguinarie, secondo quella recente moda francese che aveva portato al successo un drammaturgo come Victor Hugo, e per la quale Chorley non mostrava alcuna simpatia; la preferenza di Verdi per la declamazione, alla quale la melodia era costantemente sacrificata, era in linea con questa propensione e si dimostrava particolarmente efficace nella misura in cui si trattava di mettere in scena situazioni drammatiche caratterizzate dall'espressione delle più forti emozioni; il trattamento della voce, adesso forzata fino all'estremo limite per amore dell'effetto drammatico, era semplicemente disastroso; il fragore dell'orchestra era tale da costringere i cantanti a gridare ed urlare tutto il tempo, anziché cantare; il modello francese sembrava prevalere sulla tradizione classica italiana.

Simili considerazioni in merito alla stagione del 1845 si possono trovare nei *Thirty Years' Musical Recollections*, pubblicati da Chorley nel 1862. Nella sua retrospettiva, *Ernani* aveva condiviso il destino delle prime opere di Bellini e Donizetti in Inghilterra ed era stato accolto con curiosità piuttosto che con interesse. Secondo Chorley, quest'opera aveva suscitato aspettative che le successive non sarebbero riuscite a gratificare, anche malgrado il loro apparente successo presso il pubblico;[66] ciò che aveva colpito in particolar modo la sensibilità del critico era stato lo stile crudo affidato al canto, ed in particolare al soprano:

> The heroine, Madame Rita Borio, was, in every sense of the word, a stout singer, with a robust voice – a lady not in the least afraid of the violent use to which the latest Italian maestro forces his heroines, but able to scream in time, and to shout with breath enough to carry through the most animated and vehement movement of those devised by him.[67]

65 Ivi, p. 276.

66 Chorley, *Thirty years' musical recollections*, vol. 1, pp. 256-257.

67 Ivi, p. 257. «L'eroina, Madame Rita Borio, era, nel vero senso della parola, una cantante vigorosa, con una voce robusta – una donna benché minimamente intimorita dall'uso violento al quale l'ultimo maestro italiano forza le sue eroine, ma capace di urlare in tempo, e strillare con abbastanza fiato da sostenere i più animati e veementi movimenti da lui escogitati».

Nel commentare le qualità ed i difetti degli altri interpreti principali – la *prima donna* Madame Castellan, Madame Rossi Caccia ed il baritono Paul Barroilhet – Chorley aggiungeva un'ulteriore nota di rammarico, a conferma dello stato di decadenza in cui versava la grande tradizione italiana del canto:

It will be seen that the French element was already beginning to take a large share in our Italian Opera House; – owing to the decadence of the great Italian art of singing, and to English unwillingness to accept vocalists who could only bawl and gesticulate, in place of real women and men who, by their singing and acting, had for a century past charmed London into a knowledge and a naturalization of Italian Opera.[68]

Chorley lamentava il fatto che i moderni cantanti italiani fossero troppo spesso costretti a strepitare e gesticolare, piuttosto che cantare e recitare, circostanza che contribuiva a spiegare come mai i colleghi francesi fossero ora sempre più spesso chiamati a rimpiazzarli.

Da quanto esaminato emerge come il giudizio espresso da Chorley non prendesse in considerazione le reazioni del grande pubblico e la maniera in cui la nuova opera era stata accolta tra gli abituali frequentatori della stagione d'opera. Malgrado egli faccia cenno al numero di bis che avevano accompagnato una data aria o un dato duetto, ed al diffuso sentimento di curiosità che, egli sosteneva, aveva accompagnato la prima rappresentazione di *Ernani* a Londra, risulta difficile comprendere dalle sue parole in che misura il giudizio delle folle divergesse da quello degli intenditori. Nel 1897, Frederick Crowest (1850-1927), autore di alcune biografie di musicisti illustri, tra le quali *Cherubini* (1890) e *Beethoven* (1903), e di saggi storici come *The great tone poets: being short memoirs of the greater musical composers* (1908) e *The story of the art of music* (1912), aveva pubblicato un importante saggio dal titolo *Verdi: man and musician his biography with especial reference to his English experiences*. In esso egli faceva alcune riflessioni in merito agli esiti della prima di *Ernani* a Londra i cui toni potrebbero indurre a sospettare che il rigore espresso da Chorley non fosse in alcuna relazione con il grado di apprezzamento mostrato dal pubblico.

The Audience, if not the critics, were delighted with the work. The characters so musically individualised, the new and attractive orchestration, the *motivi* distinguishing the singer,

68 Ivi, p. 260. «Si potrà vedere che l'elemento francese stava già cominciando ad essere largamente presente nella nostra Italian Opera House; a causa della decadenza della grande tradizione italiana del canto, e della riluttanza inglese ad accettare cantanti unicamente in grado di urlare e gesticolare, al posto di uomini e donne vere che, con il loro canto e la loro recitazione, hanno per un secolo affascinato Londra e portato a conoscere e acquisire familiarità con l'opera italiana».

the perfect *ensemble*, the well-proportioned whole opera – all these thoroughly Verdinian [sic] characteristics were seized upon and admired.[69]

Crowest riportava anche un paio di passaggi ripresi da *The Illustrated London News* del 15 marzo del 1845, dove aveva fatto la sua apparizione un giudizio assai positivo: «Encore followed encore from the rising of the curtain [...]. Solos, duets, and trios were applauded with equal fervour, but the concerted pieces created the most surprise and admiration [...]. The ensembles possess a novelty and an impassioned fervour unprecedented».[70] Malgrado l'atteggiamento scopertamente positivo dimostrato anche in seguito da un periodico come *The Illustrated London News* possa indurre a dubitare dell'obiettività del suo estensore, risulta tuttavia difficile discernere fino a che punto il grande pubblico fosse realmente indeciso. A questo proposito, Benjamin Lumley, nelle sue *Reminiscences* (1864), richiamava l'attenzione su un paio di punti di una certa importanza: Verdi, che aveva mostrato di avere il pieno controllo su passione, fuoco e forti effetti drammatici, si era confrontato con un pubblico che non sembrava essere preparato ad esprimere un verdetto sui suoi effettivi meriti. Sentimenti di resistenza e di ostilità avevano diffusamente qualificato l'accoglienza accordata pressoché alla totalità dei precedenti compositori italiani, non appena messi a confronto con i loro immediati predecessori. Rossini era stato oggetto di biasimo generale allorché paragonato a Cimarosa e Pergolesi; Bellini era stato criticato rispetto a Rossini; Donizetti era stato dichiarato un indegno imitatore dell'«ora ammirato» Bellini; era giunto anche per Verdi il momento in cui trovarsi confrontato con i suoi predecessori e soffrire le conseguenze di un così iniquo confronto. Sulla base di questa consuetudine, il grado di novità proposto dalla musica di Verdi non avrebbe potuto che scatenare le reazioni dei classicisti inglesi, la cui caratteristica più peculiare sembrava essere «a great spirit of opposition to all novelty and an assertion of excellence existing only in the past» (un grande spirito di opposizione a qualsiasi novità ed un'asserzione del fatto che l'eccellenza esiste solo nel passato).[71] Secondo Lumley *Ernani* andò in scena per

69 Frederick J. Crowest, *Verdi: man and musician, his biography with especial reference to his English experience*, London, John Milne, 1897, p. 63. «Il pubblico, se non i critici, era deliziato dal nuovo lavoro. I personaggi così ben caratterizzati, la nuova ed attraente orchestrazione, i *motivi* che distinguono il cantante, l'*ensemble* perfetto, l'intera opera così ben proporzionata – tutte queste caratteristiche decisamente verdiane erano state colte ed ammirate».

70 «The Illustrated London News», 15.03.1845, in Crowest, *Verdi*, p. 63. «Un bis dopo l'altro dal levarsi del sipario [...]. Soli, duetti e trii sono stati applauditi con eguale fervore, ma i pezzi concertati hanno creato la maggiore sorpresa ed ammirazione [...] Gli insiemi posseggono una novità ed un fervore appassionato senza precedenti».

71 Lumley, *Reminiscences of the opera*, p. 104.

diverse sere raccogliendo un successo moderato, ed anche interpreti acclamati come Moriani e Fornasari faticarono a raccogliere nuovi allori.

Il 25 Ottobre del 1845 *The Athenaeum* pubblicò un articolo sulla rubrica della corrispondenza dall'estero, in cui si richiamava l'attenzione dei lettori sul drammatico cambiamento che stava avendo luogo nei teatri d'opera italiani: una nuova generazione di chiassosi compositori si stava imponendo su quei classici tra i quali era ora possibile annoverare anche Rossini. In questo nuovo gruppo, il nome di Giuseppe Verdi emergeva incontrastato, malgrado i suoi meriti si mostrassero assai discutibili. Il corrispondente, con tutta probabilità Chorley stesso, che si trovava a Firenze nell'autunno di quell'anno,[72] dopo aver assistito ad una rappresentazione de *I Lombardi* al Teatro dei Solleciti di Firenze, lamentava la mancanza di equilibrio tra le forze vocali ed orchestrali coinvolte nella rappresentazione e lo spazio ristretto in cui entrambe erano confinate. Gli esiti raggiunti da quei nuovi compositori che adesso miravano alla grandeur drammatica delle opere francesi e cercavano di replicarle nei più piccoli teatri italiani, sosteneva il corrispondente, erano quelli di un'assurda parata. Riguardo a Verdi il verdetto era inequivocabile:

The *grand opéra* of the French must no longer be grumbled at by the Southerns as an arena where fine voices are butchered to make a Paris holiday! Signor Verdi being the most desperate tearer and taxer of his singers who has yet appeared. I think the characteristics of his music are easily mastered; amounting to a certain largeness of outline and *brio* in his slow concerted music, – a picturesque feeling for instrumentation, and a curious absence of fresh melody. Almost all his *cabaletti* proceed by the starts and stops and syncopations, which Pacini introduced so happily, and wore threadbare; since the device, – however effective it sounded in «I tuoi frequenti palpiti» [*Niobe*, 1826], and «Lungi dal caro ben» [*La sposa fedele*, 1819] – loses all piquancy, when it becomes an understood thing, that the phrase must begin on the second note of the bar, and the accents fall cross-wise. Then, in the mere filling up of *appoggiatura* and passage, Signor Verdi does not appear to have made the smallest discovery.[73]

---

72 Chorley era solito sfruttare i mesi autunnali per visitare i maggiori centri musicali del continente e raccogliere impressioni e novità di cui fare partecipi i suoi lettori in patria e si trovava a Firenze nell'autunno del 1845. Cfr. *Henry Fothergill Chorley: autobiography*, vol. 2, pp. 63-64.

73 «The Athenaeum», 25.10.1845, p. 25. «Quelli del sud non devono più lamentarsi del fatto che il *grand opéra* francese sia diventato un'arena dove macellare le belle voci per il gusto di una vacanza a Parigi! È il signor Verdi colui che più di tutti attualmente devasta le voci dei suoi cantanti. Penso che le caratteristiche della sua musica siano presto descritte, dal momento che ammontano ad un profilo di una certa ampiezza e ad un certo *brio* nella sua musica concertata lenta – un sentimento pittoresco per la strumentazione ed una curiosa assenza di genuina melodia. Quasi tutti i suoi *cabaletti* procedono per partenze, fermate e sincopi, che Pacini introdusse così felicemente e che si sono logorati con l'uso, dal momento che la soluzione, per quanto efficace suonasse in 'I tuoi frequenti palpiti', e 'Lungi dal caro ben' – perde il suo gusto piccan-

Su queste fragili basi, una carriera breve e priva di successi sarebbe stata facilmente prevedibile, a meno che egli non avesse mostrato di essere capace di comporre in maniera tale da sedurre anche l'orecchio più coltivato. Un giudizio simile fu espresso pochi mesi più tardi in un contributo uscito nelle colonne di *Music and the drama* il 17 gennaio del 1846, dal titolo *The Verdi-mania*. La pubblicazione delle *Sei Romanze* di Verdi avvenuta a Londra nel 1845 da parte dell'editore Addison & Hodson, aveva offerto al critico l'opportunità di fare qualche ulteriore riflessione riguardo ai meriti del più popolare dei compositori italiani viventi, malgrado tale compito si mostrasse una degradante concessione alla più nobile missione del critico musicale. L'antagonismo tra popolarità e valore reale era percepito come una condizione assai deprecabile nell'arte. Il verdetto sulle *Sei Romanze* era negativo – soltanto uno dei sei brani risultava accettabile – ed un tentativo finale compiuto dal critico per ribadire la propria oggettività non riusciva a dissimulare il sentimento di animosità che lo qualificava.

Let it not be thought that we have been needlessly severe, or 'breaking a butterfly on the wheel'. We too often speak in uncompromising phrases of our own young composers striving for popularity to have any excuse, did we spare those who, having obtained it, prove themselves so destitute of sustaining power as Sig. Verdi.[74]

Il 3 marzo 1846 Benjamin Lumley inaugurò la stagione d'opera dell'Her Majesty's Theatre a Londra con *Nabucco,* seguito da *I Lombardi* un paio di mesi più tardi, il 12 maggio 1846. Come chiarito da Frederick Crowest, «the object in presenting this *Nabucco* by Verdi was to afford the English public an opportunity of a further judgement upon the ear-arresting composer of *Ernani*».[75] In occasione della prima di *Nino, re d'Assyria,* come *Nabucco* era stato ribattezzato nel rispetto di quel sentimento religioso che impediva il riferimento a soggetti biblici in teatro, pubblico e critica sembravano nuovamente divisi: il primo si mostrava come sempre assetato di novità, mentre il secondo, nell'interesse del cosiddetto classicismo, tendeva a rifiutare *in toto* qualsiasi innovazione. Dal punto di vista della popola-

---

te quando diventa chiaro che la frase debba iniziare sulla seconda nota della misura, e che gli accenti cadono per traverso. Poi, nella mera farcitura di *Appoggiature* e passaggi, il signor Verdi non sembra aver fatto la benché minima scoperta».

74 Ibid. «Non si pensi che siamo stati inutilmente severi, o che abbiamo voluto 'rompere una farfalla sulla ruota'. Troppo spesso ci esprimiamo in termini intransigenti quando ci riferiamo ai nostri giovani compositori che si sforzano di raggiungere la popolarità, da avere una qualsiasi scusa per risparmiare coloro che, avendola ottenuta, dimostrano di essere così privi di adeguate capacità come il signor Verdi».

75 Crowest, *Verdi*, pp. 39-40. «la ragione per presentare questo *Nabucco* di Verdi consisteva nell'offrire al pubblico inglese l'opportunità per un ulteriore giudizio sul sorprendente compositore di *Ernani*».

rità, l'opera registrò un certo successo ed alcuni critici mostrarono segni di sincero apprezzamento, come testimoniato dall'*Illustrated London News*: «In fine, in the music of the opera the composer has shown himself possessed of all the legitimate sources of success. It bears the stamp of genius and deep thought, and its effect upon the public proved that its merits were appreciated».[76] Invece, Henry Fothergill Chorley pubblicava su *The Athenaeum* un resoconto critico estremamente negativo, in cui ribadiva le sue ragioni ed insisteva sui principali difetti della musica verdiana:

But with every sympathy in favour of a new style, and a new master, our first hearing of the *Nino* has done nothing to change our first judgment of the limited nature of Signor Verdi's resources. He has hitherto shown no power as a melodist. Neither in *Ernani* nor *I Lombardi*, nor the work introduced on Tuesday, is there a single air of which the ear will not lose hold; the most hackneyed forms of Donizetti seeming to have served as the composer's starting point of invention. But he can be very animated in the distribution of old materials: his choruses have generally motion; and when he works a unison of voices against the orchestra, he contrives to give a certain interest to the latter, by which the ear is deluded, and the utter unworthiness of the device (after it had been once accomplished) is hidden. Signor Verdi's *forte* is declamatory music of the highest passion. In this, never hesitating to force the effect, or to drive the singers to the «most hazardous passes» – he is justified for some extravagance, by an occasional burst of brilliancy, surpassing that of most modern composers. Such an one is the concerted piece at the end of the first act of the *Nino*, and the grand passage, beginning «Oh! Di qual onta» in the duet of *Nino* and *Abigaille* in the third, both of which deserved their *encore*. Their power to carry away the audience is unquestionable. It is a power, too, which would *tell* tenfold in any other than one if Signor Verdi's operas. Were the ear allowed any place of repose – were the grace of climax in ever so moderate a degree considered – the force of these movements, though depending as much upon the declamatory gifts of the artist, as on the intrinsic grandeur of the *Maestro's* idea, would be almost unparagoned. But Signor Verdi «is nothing if not noisy»; and, by perpetually putting forth his energies in one and the same direction, tempts us, out of contradiction, to long for the sweetest piece of sickliness which Paisiello put forth long ere the notion of an orchestra had reached Italy, or the singer's art was thought to mean a superhuman force of lungs.[77]

76 «The Illustrated London News», 14.03.1846, in Crowest, *Verdi*, p. 44. «In fine, nella musica dell'opera il compositore ha mostrato di essere in possesso di tutte le legittime risorse per il successo. Essa porta il marchio del genio e di un pensiero profondo, ed il suo effetto sul pubblico ha dimostrato che i suoi meriti sono stati apprezzati».

77 «The Athenaeum», 07.03.1846, p. 250. «Ma con tutta la simpatia per un nuovo stile, il nostro primo ascolto del *Nino* non ha fatto nulla per cambiare il nostro primo giudizio sulla limitata natura delle risorse del Signor Verdi. Fino ad ora non ha mostrato alcuna risorsa come melodista. Né in *Ernani*, né in *I Lombardi*, né tanto meno nel lavoro presentato martedì vi è una singola aria della quale l'orecchio non perderà la presa; le più trite forme di Donizetti sembrano essere servite al compositore quali punto di partenza per la sua invenzione. Ma egli può essere molto animato nella distribuzione di vecchi materiali: i suoi cori generalmente possiedono moto; e quando elabora un unisono di voci contro l'orchestra egli si ingegna a conferire un certo interesse a quest'ultima, dalla quale l'orecchio è illuso e la profonda indegnità dell'arti-

Chorley continuava a fare appello a quel repertorio di argomentazioni ora a noi ben noto, che si fondava sull'assenza di melodia e sulla totale mancanza di equilibrio tra orchestra e voci, ad assoluto detrimento di queste ultime. Contro tutti questi difetti, sullo sfondo si delineava ora la figura di Paisiello, la cui grazia e delicatezza melodica erano invocate quali vestigia immortali e sempiterne di un'antica grandezza oramai smarrita per sempre.

Un giudizio del tutto simile fu formulato sulle pagine dell'*Athenaeum* il 16 marzo, allorché Chorley passò in rassegna la prima rappresentazione de *I Lombardi*, con Madame Grisi nei panni di Giselda, il Signor Mario in quelli di Oronte ed i signori Fornasari e Corelli in quelli di Pagano ed Arvino.

Her Majesty's Theatre. – *I Lombardi* – From the first moment when we examined a portfolio of Sig. Verdi's music [*Ath.* No. 879], we have never seen cause to change the judgment of his claims as a composer then expressed. Nor has the rage for his compositions, since excited in Italy, shaken us. Even the enthusiasts confess them to be meagre in melody – to contain no solitary indication of a new form or manner of *air*, such as gives an individuality to Bellini and Donizetti, – while, to praise their science on the glaring orchestral touches, is to insult the capacities of those who know the meaning of language. There is more science in one of Haydn's minuetts to his early quartetts, than in all Sig. Verdi's noisy mixtures of ophicleides, *piccoli*, harps, etc. etc. – nay there is a flagrant disregard of science in his music. The vocal composer who writes noisy orchestral parts in *unison* with his singers – who utterly disdains the keeping which allots one order of support and decoration to a *solo*, and another to an assemblage of voices, is bound to show good cause for the reversal of every known principle of common sense, and the sacrifice of every effect. Sig. Verdi is *bizarre* with a vengeance: under the idea of contrast or climax, of dramatic force and passion; – but his science is 'to seek' – with his melody; – and unless he take the field

---

ficio (dopo che questo sia stato realizzato una volta) è nascosta. Il *forte* del Signor Verdi consiste nella musica declamatoria delle più alte passioni. In questo, senza mai esitare di forzare l'effetto o di condurre i cantanti ai 'passi più azzardati' egli è giustificato per qualche stravaganza da un'occasionale scintilla di brillantezza, con la quale supera quella della maggior parte dei compositori moderni. Tale è il brano concertato alla fine del primo atto del *Nino* ed il gran passaggio che inizia con 'Oh! Di qual onta' nel duetto di *Nino* ed *Abigaille* nel terzo, ed entrambi si sono meritati il bis. La loro capacità di trascinare con sé il pubblico è fuori questione. È una capacità, pure, che *direbbe* dieci volte di più in qualsiasi altra opera che non fosse del signor Verdi. Se all'orecchio fosse accordato un momento di riposo – se la grazia di un climax moderato fosse mai considerata – la forza di questi movimenti, sebbene dipendenti tanto dalle capacità declamatorie quanto dall'intrinseca grandeur dell'idea del *Maestro,* sarebbe quasi ineguagliabile. Ma il Signor Verdi 'non è altro che rumoroso'; e, col mettere continuamente tutte le sue energie nella stessa ed unica direzione, ci porta, senza contraddizioni, a desiderare i più dolci brani di stucchevolezza che Paisiello ci ha proposto molto prima che la nozione di orchestra raggiungesse l'Italia o che l'arte dei cantanti fosse intesa quale una forza disumana dei polmoni».

under some new form, we cannot believe that his popularity will long survive the discovery of the recipe by which his dash is concocted.[78]

Dopo un'analisi dettagliata del livello degli interpreti e malgrado una serie di osservazioni negative in merito all'opera, Chorley sembrava poter concludere che, in generale, *I Lombardi* dovesse essere considerato un successo, seppure non al punto tale da mettere a repentaglio gli amati classici di fronte al pubblico contemporaneo: «Every one will like to hear it once – but *Il Barbiere* and *Otello* will hardly be driven from our stage by the *furore* that it excites».[79]

Il controverso atteggiamento critico che accompagnò la recezione di *Nino* ed *I Lombardi* fu ben registrato da Benjamin Lumley, il manager del teatro, nelle sue *Reminiscences*. Nel suo resoconto su *I Lombardi* egli riferiva che l'opera era stata un grande, fragoroso successo, sebbene dubbio, a fronte della relativa unanimità con cui era stato accolto *Nabucco*. Gli opposti partiti si erano confrontati sulla base di argomentazioni simili in quanto a contenuti ma opposte in quanto a valore.

Whilst, by the Anti-Verdians, *I Lombardi* was declared to be flimsy, trashy, worthless; the Verdi party, and the adherents of the modern school, pronounced it to be full of power, vigour and originality. The one portion asserted that it was utterly devoid of melody – the other, that it was replete with melody of the most charming kind; the one again insisted

78 «The Athenaeum», 16.05.1846, p. 506. «Her Majesty's Theatre. – *I Lombardi* – Dal primo momento in cui abbiamo esaminato una scelta delle musiche del signor Verdi [*Ath*. n. 879], non abbiamo mai ravvisato alcuna ragione per dover cambiare il giudizio espresso riguardo alle sue pretese di compositore. Né ci ha scossi il furore che le sue composizioni hanno suscitato da allora in Italia. Anche gli entusiasti confessano che queste sono povere di melodie – non contengono alcuna solitaria indicazione di una nuova forma o maniera d'*aria,* quale quella che dona individualità a Bellini e Donizetti, – mentre, lodare la loro scienza riguardo agli abbaglianti tocchi orchestrali vorrebbe dire insultare le capacità di coloro che conoscono il significato della lingua. Vi è più scienza in uno dei minuetti dei primi quartetti di Haydn che nella rumorosa mistura di oficleidi, *piccoli*, arpe ecc. di Verdi – anzi, nella sua musica vi è una flagrante noncuranza per la scienza. Il compositore vocale che compone rumorose parti orchestrali in *unisono* con i cantanti – che disdegna totalmente l'osservanza che assegna un tipo di accompagnamento e di decorazione ad un *solo*, ed un altro ad un insieme di voci, mostra di contravvenire ad ogni principio noto del senso comune e di sacrificare ogni effetto. Il Signor Verdi è *bizzarro* all'eccesso: all'insegna dell'idea di contrasto o di climax, e di forza drammatica e passione; ma la sua scienza consiste nel 'cercare' – con la sua melodia – e a meno che egli non conquisti terreno con qualche nuova forma, non possiamo credere che la sua popolarità sopravvivrà alla scoperta della ricetta con la quale ha architettato il suo successo».

79 Ibid. «ad ognuno piacerà ascoltarla una volta – ma *Il Barbiere* e *Otello* saranno difficilmente estromessi dalle scene dal *furore* che questa suscita».

that it was the worst work of the aspirant – the other, that it was the young composer's *chef-d'œuvre*.[80]

In mezzo a tale conflitto, Lumley aggiungeva, il pubblico sembrava ancora indeciso ed esitante tra innovazione e tradizione.

In conclusione, i giudizi ripetutamente espressi da Chorley nei confronti dei primi lavori di Verdi si basavano sull'adozione di categorie nate e maturate ad inizio secolo intorno ai successi di Rossini, Cimarosa e Paisiello, ed erano qualificati da un atteggiamento fortemente conservativo, ma assolutamente in linea con quel più generale orientamento che vedeva preferire Gluck, Mozart, Beethoven e Weber a Meyerbeer, Berlioz e Schumann. Chorley riteneva che Verdi, come Meyerbeer, fosse sprovvisto di una genuina vena melodica e che producesse gli effetti drammatici desiderati camuffando l'inconsistenza delle sue idee melodiche con i panni di un'orchestrazione eccessiva e sovraccarica. Egli avversava le trame sanguinarie che Verdi sembrava preferire, e più in generale mostrava di non gradire quei drammi romantici allora tanto di moda che rifornivano di materiale i librettisti. Gli artifici compositivi cari ai compositori della generazione di Verdi si caratterizzavano per l'abbandono del tradizionale *belcanto* e per l'adozione di uno stile vocale qualificato da una drammatizzazione fatta di urla e gesti innaturali. Sebbene coerenti con la scelta dei drammi e la qualità dei libretti, questi artifici inducevano il critico a rimpiangere tutte quelle opere del passato che, con perle melodiche di genuina bellezza, avevano accarezzato le sue orecchie nei decenni precedenti. Gli orientamenti che Chorley esprimeva nei confronti di Verdi erano in linea con la sua avversione per Berlioz, Schumann e Meyerbeer i quali, invece di assimilare i modelli dei loro più illustri precursori nei generi sinfonico e drammatico, ed anziché continuare a lavorare nella direzione da loro indicata, sembravano essersi dedicati interamente alla ricerca di effetti musicali bizzarri ed incongruenti.

Nei confronti del primo Verdi, Chorley aveva condiviso con i colleghi europei alcuni giudizi marcatamente negativi, senza per questo condividerne le ragioni profonde. Dal confronto degli scritti pubblicati da Chorley a cominciare dalla metà degli anni '40 con i giudizi apparsi sulla *Allgemeine*

80 Lumley, *Reminiscences of the opera,* pp. 148-149. «Mentre *I Lombardi* fu dichiarata dagli anti-verdiani inconsistente, spregevole e priva di valore, il partito verdiano e gli aderenti alla scuola moderna l'avevano definita piena di forza, vigore ed originalità. Gli uni affermavano che fosse assolutamente priva di melodia, gli altri che fosse piena di melodia del tipo più affascinante; i primi, di nuovo, insistevano che fosse il peggior lavoro dell'aspirante, gli altri che fosse il capolavoro del giovane compositore».

musikalische Zeitung nello stesso decennio e sintetizzati per noi da Marcello Conati emerge infatti una sorprendente analogia:

> Mancanza di vera scienza musicale, incapacità di elaborazione contrappuntistica, assenza di idee originali, ignoranza strumentale, sciattezza di forme, mancanza di gusto, eccessivo baccano orchestrale, effetti teatrali violenti e ostentati, arte intesa come divertimento dal pubblico e come affare commerciale dagli autori... Decadenza della musica italiana, decadenza del canto e dei cantanti, decadenza del gusto del pubblico reso cieco e sordo dal reiterato ascolto di opere del sempre medesimo stile: fu un monologo durato sulle pagine dell'«AMZ» per trentacinque anni.[81]

Ma se i toni di questi due incessanti monologhi furono assai simili in quanto a contenuti, affatto differenti ne appaiono ai nostri occhi le ragioni. L'Inghilterra vittoriana di Henry F. Chorley non aveva la necessità di fare quadrato intorno ad una tradizione teatrale e musicale autoctona o di opporre i campioni delle virtù musicali nazionali alla minaccia niente affatto nuova dell'italico straniero. Né si può dire che fosse già emerso tra i testi sin qui presi in esame quel sentimento di rinascita nazionale in musica che nella seconda metà del secolo avrebbe qualificato la cosiddetta *English musical renaissance*. Come evidenziato da John Alexander Fuller-Maitland nel 1902, i primi segni della rinascita musicale inglese avrebbero cominciato a fare la loro apparizione solo a partire dalla Great Exhibition del 1851, mentre i suoi cinque leader storici sarebbero nati tutti dopo il 1847: Alexander Campbell Mackenzie (1847), Charles Hubert Hastings Parry (1848), Arthur Goring Thomas (1850), Frederic Hymen Cowen (1852) Charles Villiers Stanford (1852).[82] Si può quindi desumere che a qualificare la figura e l'operato di Chorley critico musicale fossero esclusivamente le ragioni di un ideale romantico dell'arte, da perseguire ai fini dell'elevazione estetica e morale dell'individuo ed in assoluto contrasto con le futilità e le volgarità con le quali compositori, librettisti ed impresari alla moda cercavano d'ingraziarsi il pubblico più compiacente.

---

81 Marcello Conati, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla* Allgemeine musikalische Zeitung *di Lipsia (1840-1848)*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 13-43.

82 Cfr. John Alexander Fuller-Maitland, *English music in the 19th century*, London, Grand Richards, 1902, pp. 123-139, 185ss.

Abstract

Henry Fothergill Chorley, who had joined *The Athenaeum* in 1833 and ruled supreme as the mouthpiece of that journal from the mid-1840s to 1868, was considered one of the most influential music critics of Victorian England and was regarded as the most severe, conservative and uncompromising of all. He was said to dislike Schumann's music and to favour Mendelssohn's. He certainly loved Rossini's melodiousness and showed hatred for Verdi's compositional achievements. This contribution will try to shed some light on the reasons why the most prominent English music critic of his time expressed himself in very negative terms about the most outstanding Italian operatic composer of that time, Giuseppe Verdi. In particular this study aims to clarify the specific musical reasons upon which Chorley's repeatedly negative judgements of Verdi's early operas in London were based (*Ernani*, 8 March 1845; *Nabucco*, alias *Nino*, 3 March 1846, *I Lombardi*, 12 May 1846).

Bibliografia

«Athenaeum (The)», 31.08.1844, 15.03.1845, 25.10.1845, 07.03.1846, 16.05.1846.

Balthazar Scott L., *Rossini and the development of the mid-century lyric form*, «Journal of the American Musicological Society», 41/1, 1988, pp. 102-125.

Bennett Joseph, *Giuseppe Verdi*, «The Musical Times», 01.03.1901.

Bledsoe Robert Terrell, *Henry Fothergill Chorley and the reception of Verdi's early operas in England*, «Victorian Studies», 28, 1985, pp. 631-655.

Bledsoe Robert Terrell, *Henry Fothergill Chorley, Victorian journalist*, Aldershot, Ashgate, 1998.

Chorley Henry Fothergill, *Memorials of Mrs. Hemans: with illustrations of her literary character from her private correspondence*, New York, Sanders and Otley, 1836.

Chorley Henry Fothergill, *Modern German music: recollections and criticisms*, 2 voll. London, Smith, Elder & Co., 1854.

Chorley Henry Fothergill, *Music and manners in France and Germany: a series of travelling sketches of art and society*, London, Longman, 1841.

Chorley Henry Fothergill, *Thirty Years' musical recollections*, London, Hurst and Blackett, 1862.

Conati Marcello, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla* Allgemeine musikalische Zeitung *di Lipsia (1840-1848)*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 13-43.

Crowest Frederick J., *Verdi: man and musician, his biography with especial reference to his English experience*, London, John Milne, 1897.

Edgcumbe Richard, *Musical reminiscences of an old amateur chiefly respecting the Italian opera in England for fifty years, from 1773 to 1823*, London, Clarke, 1827.

Fenner Theodor, *Opera in London: views of the press, 1785-1830*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.

Fuller-Maitland John Alexander, *English music in the 19th century*, London, Grand Richards, 1902.

Henry Fothergill Chorley: autobiography, memoir and letters, ed. Henry Gay Hewlett, 2 voll., London, R. Bentley and Son, 1873.

Hughes Meirion, *The English musical renaissance and the press 1850-1914: watchmen of music*, Aldershot, Ashgate, 2002.

«Illustrated London News (The)», 15.03.1845 e 14.03.1846, in Crowest, *Verdi*, pp. 44 e 63.

Langley Leanne, *The musical press in nineteenth-century England*, «Notes», 46/3, 1990, pp. 583-592.

Lumley Benjamin, *Reminiscences of the opera*, London, Hurst and Blackett, 1864, pp. 103-105.

Martineau Russell, *Zeugheer, Jakob*, in *Grove music online*, 22.12.2011: www.oxfordmusic online.com/subscriber/article/grove/music/30934.

Memories of half a century: a record of friendships, ed. Rudolf Chambers Lehmann, London, Smith, Elder and Co., 1908.

Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento, a cura di Carlida Steffan, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

«Times (The)», 17.02.1845.

Zicari Massimo, *The land of song*, Bern, Lang, 2008.

Zicari Massimo, *Nothing but the commonest tunes: the early reception of Verdi's operas in London, 1845-1848*, «Dissonanz», 114, 2011, pp. 44-49.