

La semplice voce di chi canta è ben diversa da quella di chi parla. Apuntes en torno a Giacomo Leopardi y el melodrama

La semplice voce di chi canta è ben diversa da quella di chi parla. Notes on Giacomo Leopardi and melodramma

Nora Sforza

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires
Argentina

info@norasforza.com.ar

“Così si dimostra che quanto vi ha d’innato, naturale, e universale nell’effetto della bellezza musicale ed umana, non appartiene alla bellezza, ma al puro piacere”

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*

Resumen

Giacomo Leopardi (Recanati, 1798 - Nápoles 1837) vivió en uno de los períodos más prolíficos de la creación operística italiana, relacionados sobre todo con la escuela del *bel canto* que fascinaba a buena parte de la población peninsular, dentro y fuera del ámbito de las salas teatrales.

El objetivo de este trabajo será indagar en las complejas relaciones que el poeta recanatés construyó a lo largo de su vida con el género melodramático.

Palabras clave: Leopardi - melodrama - *bel canto* - teatro de ópera – *Zibaldone*

Abstract

Giacomo Leopardi (Recanati, 1798 - Naples, 1837) lived in one of the most prolific times of the creation of Italian opera, related overall to the *bel canto* movement, which fascinated a big part of the peninsular population, in and out of the scope of theatrical halls.

The aim of this task will be to inquire the complex relationship that the Recanates poet built up throughout his life in the *melodrama* gender.

Keywords: Leopardi - melodramma - bel canto - opera theater - Zibaldone

La vida de Giacomo Leopardi (Recanati, 1798 - Nápoles, 1837) transcurrió durante los últimos años de la gran escuela del llamado *bel canto*, caracterizado por un fuerte virtuosismo de los cantantes. Estos poseían una enorme riqueza de medios en todos los registros, con los que lograban improvisar los más variados adornos y *colorature* (especialmente en el *da capo* de las arias). Por cierto, estas verdaderas proezas vocales, esperadas y aplaudidas con pasión en las salas teatrales (y muchas veces no solo allí), no siempre formaban parte de la música escrita por los compositores y, por lo tanto, generalmente no figuraban en las partituras editadas. En efecto, tal como ya había señalado con exquisita ironía Benedetto Marcello en su *Teatro alla moda*, publicado en Venecia en 1720, estos divos terminaban siendo los caprichosos e indiscutidos protagonistas del teatro lírico, capaces de fanatizar a sus seguidores hasta límites realmente imposibles de imaginar e incluso de opacar a muchos compositores (Sforza: 2018, 148).

Contemporáneo de grandes (in)genios musicales (Gioacchino Rossini, n. 1792, Gaetano Donizetti, n. 1797, Vincenzo Bellini, n. 1801 o Giuseppe Verdi, n. 1813) es, sin embargo, difícil comprender cuáles fueron las causas por las que el autor de los *Cantos* pareciera no haber sido arrastrado por un general entusiasmo melodramático que se vivía entonces y que comprendía a todos los estamentos sociales. ¿Acaso fueran las prohibiciones y censuras de casa Leopardi, encarnadas especialmente en la rígida figura de su madre Adelaide Antici Leopardi, quien veía en el teatro una suerte de oscuro y omnipresente demonio

que era necesario alejar de su familia? ¿Los problemas físicos que hacían que el joven Giacomo sintiese como una tortura el tener que permanecer por largas horas sentado en una butaca, tal como se requiere aún hoy durante una representación teatral? ¿O acaso fuese la angustia que le provocaba la debilidad de su vista que seguramente se congestionaría aún más en el teatro, iluminado por entonces con velas o lámparas de aceite? Fuese cual fuese el motivo, y a pesar de la adhesión de varios miembros de la familia Leopardi, lo cierto es que Giacomo nunca pareció haber entrado en comunión espiritual con el mundo de la lírica. En este sentido, es interesante recordar cuán presente se encontraba la música en el ámbito familiar, y las tensiones que solían presentarse en el seno de la misma a causa de ella. Así es posible advertir cómo el padre de Giacomo, Monaldo, pese a las rígidas prohibiciones de su esposa, arriesgó parte del patrimonio familiar financiando la construcción del teatro de la ciudad¹ y, aun criticando fuertemente todas aquellas óperas que pudiesen ser fuente de escándalo y diseminadoras de nuevas ideas, fue un activo *factotum* de la vida musical de su ciudad; Carlo, hermano menor y gran confidente de Giacomo, era un habitué de los teatros de ópera, eternamente enamorado de la contralto Clorinda Corradi, antes de que esta se casase con el bajo cantante Raffaele Pantanelli y concluyese su carrera y su larga vida en Chile (Ciarlatini: 2000, 78-79); otro hermano menor, Luigi, verdadera promesa musical de los Leopardi, era flautista y coleccionista de partituras. Por otra parte, Paulina, la adorada Pilla, mantuvo a lo largo de su vida una intensa relación con el mundo teatral. En efecto, además de haber sido gran amiga de la soprano Marianna Brighenti², a quien pudo conocer

¹ “Monaldo acogió a la academia de Recanati de los *Disuguali-Placidi*, organizando las reuniones en su casa hasta marzo de 1803, ocupándose de todos los gastos, incluso los relativos a los instrumentistas, hasta el momento en el que fue disuelta, en diciembre de ese año, sobre todo por la oposición de su esposa Adelaide.” (Ciarlatini: 2017, 27)

² La amistad entre Paulina y la soprano boloñesa se mantuvo a lo largo de muchos años y de ella ha quedado memoria en un extenso epistolario que incluye cartas enviadas y recibidas entre 1829 y 1865, sin embargo, solo luego de la muerte de la condesa Antici Leopardi, podrá Paulina salir del oscuro encierro del *natio borgo selvaggio*, comenzar a viajar y conocer personalmente a las hermanas Anna e Marianna Brighenti. Recordemos que Giacomo había tenido ocasión de entablar una relación de amistad con el padre de estas, Pietro, abogado e impresor, durante sus estancias en la ciudad de Bolonia.

personalmente recién en los últimos años de su vida, libre ya de la permanente reclusión impuesta por sus padres, Paolina también tradujo la crónica de los funerales parisinos de Vincenzo Bellini en 1835 y escribió una biografía sobre Mozart, basada en diversas fuentes. Como puede observarse, la vocación musical de los miembros de la familia Leopardi es indudable y, sin embargo, Giacomo parece haber tenido una relación por lo menos ambigua con el mundo del melodrama. Es probable que cada una de esas cuestiones que mencionamos al inicio de estas páginas haya influido en la visión negativa que Giacomo tuvo de este arte total. Y sin embargo, cuando nos detenemos en algunos escritos del Nuestro - en especial sus cartas privadas y varios y extensos fragmentos de su *Zibaldone* - encontramos diversas alusiones - negativas o positivas - a cuestiones relativas a la música en general y al melodrama en particular en sus aspectos musicales, lingüísticos e incluso teatrales *stricto sensu*. De este modo, por momentos pareciera que la tensión que encontramos en la relación de Leopardi con el melodrama fuese, por lo menos, doble: por una parte, aquella ligada a algunas experiencias vividas en el teatro y, por la otra, aquella en la que el poeta logra construir un verdadero itinerario de estética musical, en estrecho contacto con sus ideas poéticas relativas, entre otras, al concepto de *vago* e *indefinito* presente en su *Teoría del placer*. Efectivamente, dirá el Nuestro en las páginas 1780/1781 de su monumental *Zibaldone*:

“una sorgente di piacere nella musica indipendente dall’armonia per se stessa, dall’espressione, dal suono ancora o dalla natura del canto in quanto voce, ec. ec. Sono gli ornamenti, la speditezza, la volubilità, la sveltezza, la rapida successione, gradazione e variazione dei suoni, o de, tuoni della voce, cose le quali piacciono per la difficoltà, per la prontezza [...]. Senza la vivace mobilità e *varietà* dei suoni sia in ordine all’armonia, sia alla melodia, la musica produrrebbe e produce un effetto ben diverso. Un’armonia o melodia semplicissima, per bella ch’ella fosse annoierebbe ben tosto, e non produrrebbe quella svariata moltiplice, rapida e rapidamente mutabile sensazione, che la musica produce, e che

l'animo non arriva ad abbracciare." **[1780/1781]** (Leopardi: 1997, 389)³.

Leopardi comienza este fragmento concentrándose justamente en la palabra *piacere* y explica la tensión que existe entre la música propiamente dicha y aquellos adornos que crean la verdadera belleza y evitan el aburrimiento. Sin embargo, aquí se observan otros sucesivos hiatos, ligados por un lado, a la *vexata quaestio* acerca de la simplicidad de la música antigua y, por el otro, al modo de la ejecución y la separación posible entre dos públicos: el especialista y el aficionado. Para Leopardi, pues, si la música carece de fuerza expresiva, puede ser placentera solo para los especialistas.

“ec. Viceversa queste difficoltà, questi ornamenti, queste agilità, se mancano di espressione ec.ec.non sono piacevoli che agl'intendenti”. La musica degli antichi era certo assai semplice, e non è dubbio ch'ella non producesse ben diverso effetto dalla nostra. Osserviamo bene, quando ascoltiamo una musica che ci colpisce, e vedremo quanta parte del suo effetto provenga dall'agilità ec. de' tuoni, de' passaggi, ec. indipendentemente dall'armonia o melodia in quanto armonia o melodia”. **[1781]** (Ibidem, 389).

¿Qué efecto produce, entonces, la música en el hombre, incluso la menos expresiva y simple? Pues un universo de sensaciones indefinidas (derivadas del placer y no necesariamente de la belleza) que pueden provocarle efectos diversos de aquellos en los que incluso había pensado el compositor:

“La musica anche la meno espressiva, anche la più semplice ec. produce a prima giunta nell'animo un ricreamento, l'innalza, o l'intenerisce ec. secondo le disposizioni relative o dell'animo o della musica, immerge l'ascoltante in un abisso confuso di innumerabili e indefinite sensazioni, lo spinge a piangere quando anche il compositore abbia voluto farlo ridere, gli desta idee e sentimenti affatto arbitrarii e indipendenti dalla qualità di quella tal musica e

³ A lo largo del trabajo se indican con corchetes en negrita el número de página del autógrafo leopardiano, tal cual ha sido reportado en la edición dirigida por Lucio Felici (Roma, Tascabili Newton, 1997), presente en la Bibliografía citada. Las citas indicadas v.g. (Leopardi: 1997, 389) indican las páginas correspondientes a dicha edición.

dall'intenzione del compositore o dell'esecutore. [...] [1783] (Ibidem, 389).

Para Leopardi el sonido es, pues, el único punto de unión ente el poeta y la naturaleza, porque antes de transformarse en un sonido articulado y distinguible, es simplemente un rumor que despierta la imaginación de los poetas. El sonido, aporta un efecto natural y es independiente del arte, mientras la armonía depende en cambio del arte y es fruto de una abstracción humana, inserta en la evolución de la historia. Ahora bien, ¿cómo puede concebirse la relación entre las palabras y la música? De esto también se ocupa el *Nuestro* en otras páginas de su *Zibaldone*. En ellas explicita sus ideas en torno del concepto de imitación en las artes y es justamente aquí donde se observan las mayores críticas al melodrama pues allí el canto humano imita el modo de hablar de los hombres y termina siendo incongruente, como también sucede a otras imitaciones mal realizadas:

“[...] l'imitazione è barbara: come forse si può dir dell'Opera dove da una parte è l'uomo vero e reale per imitar l'uomo, cioè la persona rappresentata, dall'altra è il canto in bocca dell'uomo, per imitare non il canto ma il discorso della stessa persona. Questa osservazione (considerazione) si può estendere a molte altre materie d'imitazione mal composte. Quanto al canto però si osservi che anche gli antichi cantavano le tragedie come dice il loro nome, se ben questo fu forse ne' primi tempi quando la tragedia era veramente in mano di gentaglia sua sciocca inventrice e il costume o non durò, o se durò, fu perché avea cominciato così e non si ardi o non si volle mutare.” [32] (Ibidem, 26).

Canto y sonido, sonido y canto se funden y Leopardi elogia la capacidad que posee el canto humano - siempre y cuando provenga de una voz bella - de potenciar en el alma efectos superiores al del sonido, más allá de las palabras que sean dichas en tal canto.

“Esta consideración sobre el canto es independiente de su contenido verbal, de las palabras eventualmente presentes; es más, debe ser entendida como referida a un canto sin palabras. Por lo demás, la poética del vago y del indefinido no se relaciona bien con un contenido semántico verbal del canto”. (Rossi: 2013, 145).

Como puede observarse, esta idea leopardiana nos lleva inmediatamente a imaginar qué tipo o tipos de voces tenía en mente

el poeta cuando pensaba en los efectos del canto más allá del sentido del texto. Las características de esa belleza parecieran llevarnos de manera directa a las del *bel canto*, típico de su tiempo. En este sentido, no podemos olvidar que el único compositor nombrado por Leopardi en sus escritos fue Gioacchino Rossini, a quien Alessandro Baricco definiría como el creador de “una música que tiene la geométrica y monótona belleza de una tela de araña: suficientemente fuerte para que en ella se enrede el futuro” (Baricco: 1997, 121). Rossini desarrolló en sus obras una verdadera revolución del canto que habría llevado al posterior desarrollo de la *opera buffa*: el *staccato*, representado por notas cortas que deben ser emitidas por los cantantes de forma veloz y seca (tal como lo hace el Cisne de Pesaro en el trío del segundo acto “Zitti, zitti, piano, piano, non facciamo confusione” de su *Barbiere di Siviglia* de 1815, o en el magnífico sexteto del segundo acto “Questo è un nodo avviluppato” de su *Cenerentola ossia la bontà in trionfo* de 1816), o bien el canto *sillabato* presente, por ejemplo, en el aria de Bàrtolo, “Signorina, un'altra volta” también del *Barbiere*, gran trabalenguas sonoro donde la agilidad vocal del cantante se impone de manera taxativa sobre el texto. Justamente en relación con el tema del canto, dirá aún el poeta de Recanati que

“la stessa distinzione che ho fatto tra gli effetti dell’armonia, e quelli del suono in quanto suono, bisogna pur farla in quanto al canto, giacchè la semplice voce di chi canta è ben diversa da quella di chi parla. E la natura ha dato al canto umano (parlo indipendentemente dall’armonia e modulazione) una meravigliosa forza sull’animo dell’uomo, e maggiore di quella del suono. (Così l’avrà data al canto degli uccelli, sugli uccelli della stessa specie, poi proporzionalmente sugli altri uccelli, ed altre specie analoghe, ed anche su di noi. E viceversa il canto umano fa assai meno effetto sulle bestie che il suono. [...]) Infatti la più bella melodia non commuove eseguita da una vociaccia, per ottimamente eseguita che sia; e viceversa ti sentirai tocco straordinariamente al primo aprir bocca di un cantante di bella voce, soave ec. che eseguisca la melodia più frivola, la meno espressiva, o la più astrusa ec. e l’eseguisca anche male, e stuonando. E l’effetto stesso delle voci che si chiaman belle, è relativo e varia secondo i diversi rapporti delle diverse qualità di voci, cogli organi de’ diversi ascoltanti”. [1721-22] (Ibidem, 379).

Pero hay aún más. En efecto, para Stefania Nociti la pérdida de la naturaleza es el resultado del proceso de civilización que, “en el caso de la poesía, ha degradado la imaginación haciendo del género ‘sentimental’ el único adecuado a los modernos, en el caso de la música ha favorecido una corrupción de los gustos y de las costumbres que ha hecho indispensable un nuevo acercamiento al género popular, representado perfectamente por la música rossiniana” (Nociti: 2005-2006, 8). En una famosa carta dirigida a su hermano Carlo, Giacomo deja en claro la fuerte impresión que dicha música generaba en su ánimo. Así, a propósito de una representación de *La donna del lago*, primera ópera italiana basada en un poema de sir Walter Scott y primera ópera de Rossini auténticamente inscrita en el Romanticismo, escribe desde Roma, el 5 de febrero de 1823, profundamente conmovido:

“mi congratulo con te dell’impressioni e delle lagrime che t’ha cagionato la musica di Rossini, ma tu hai torto di credere che a noi non tocchi niente di simile. Abbiamo in Argentina [se refiere al Teatro Argentina de Roma] la *Donna del lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa stupenda, e potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacchè m’avvedo pure di non averlo perduto affatto”. [El subrayado es nuestro] (*Epistola 251*) (Leopardi: 1997, 1237-1238).

Sin embargo, a pesar de la evidente emoción que transmiten sus palabras, Giacomo no puede evitar ser profundamente crítico de las convenciones teatrales que van más allá de los elementos intrínsecos de la música. En la misma epístola comenta con gran ironía e incluso con un vocabulario que denota la intimidación presente en la relación con su hermano:

“[...] è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo, che dura sei ore⁴, e qui non s’usa d’uscire del palco proprio. Pare che questi fottuti romani che si son fatti e palazzi e strade e chiese e piazze sulla misura delle abitazioni de’ giganti, vogliano anche farsi i divertimenti a proporzione, cioè giganteschi, quasi che la misura umana, per

⁴ En realidad, las seis horas de duración a las que hace referencia Giacomo se refieren a los dos espectáculos ofrecidos esa noche, vale decir la rossiniana *Donna del lago* y el ballet del compositor, coreógrafo y bailarín Lorenzo Panzieri, *La Rosmunda*. Cfr. Norci Cagliano De Azevedo: 1992, 186 y sgg.).

coglionesca che sia, possa reggere e sia capace di maggior divertimento che fino a un certo segno” (Ibidem, 1237-1238).

En conclusión, Leopardi construye alrededor del melodrama una clara diferenciación entre el hecho teatral en sentido estricto frente al que declara un particular rechazo (aunque los motivos pueden estar claramente relacionados con los múltiples problemas físicos a los que hemos hecho referencia más arriba) y la posible belleza de la música que, encuentra en Rossini - también como él símbolo de un pasaje epocal que va del Clasicismo al Romanticismo - un verdadero compositor capaz de interpretar y reconstruir aquellas melodías a las que el mismo pueblo está acostumbrado:

“E non per altra cagione riesce universalmente grata la musica di Rossini, se non perché le sue melodie o sono totalmente popolari e rubate, per cosí dire, alle bocche del popolo; o piú di quelle degli altri compositori si accostano a quelle successioni di tuoni che il popolo generalmente conosce ed alle quali esso è assuefatto, cioè al popolare; o hanno piú parti popolari, o simili ovver piú simili che dagli altri compositori non s’usa, al popolare. E siccome le assuefazioni del popolo e dei non intendenti di musica, circa le varie successioni de’ tuoni non hanno regola determinata e sono diverse in diversi luoghi e tempi, quindi accade che tali melodie popolari o simili al popolare altrove piacciono piú, altrove meno, ad altri piú, ad altri meno, secondo ch’elle agli uditori riescono o troppo note e usitate; o troppo poco; [...]. Onde una medesima melodia musicale piacerà piú ad uno che ad altro individuo, piú in che in altra città, piacerà universalmente in Italia, o piacerà al popolo e non agl’intendenti, e trasportata in Francia o in Germania non piacerà punto ad alcuno, o piacerà agl’intendenti e non al popolo” [3210-3211] (Ibidem, 631).

Pocos meses antes de la muerte de Leopardi, Giuseppe Mazzini publicaba su *Filosofía della musica* y entendía que Rossini, a quien - como antes lo hiciera Stendhal -había calificado como el “Napoleón de la música”, ya había dicho lo que debía; el patriota genovés esperaba, en cambio, en el Donizetti del *Marino Faliero* una transformación del melodrama, entendido como un verdadero canto del pueblo que se pone al frente de la transformación de la Historia (Sforza: 2018, 65). Aún antes de él, Leopardi había probablemente intuido hacia dónde se dirigía la *primavera de los pueblos* y lo hizo reflexionando sobre la

música, la libertad de *gustarla* aquí y allá, de un modo o de otro y, finalmente, sobre su incidencia en el ánimo de los pueblos.

Bibliografía

Fuentes

LEOPARDI, GIACOMO. 2015. *Opúsculos morales*. Traducción, introducción y notas de Alejandro Patat. Buenos Aires: Colihue clásica.

-----, 1997. *Tutte le poesie e tutte le prose*. Edición de Lucio Felici y Emmanuele Trevi. Roma: Newton Compton.

-----, 1997. *Zibaldone*. Premisa de Emanuele Trevi. Edición integral dirigida por Lucio Felici. Roma: Newton Compton.

Obras de consulta

Alonso, Carlos Alberto. 2003. *Rossini es para todos*. Buenos Aires: Editorial de los Cuatro.

Baricco, Alessandro. 1997. *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*. Turín: Einaudi.

Cagnoli, Bruno. 1992. "Leopardi e la música". En: *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*. Rovereto: Accademia Roveretana degli Agiati.

Ciarlantini, Paola. 2000. "Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, "musa" di Carlo Leopardi". En: Pasquini, Elisabetta (comp.). *Quaderni Musicali Marchigiani*. Macerata: A.Ri.M. - Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali , pp.73-86.

-----, "Musica e teatro intorno a Giacomo Leopardi". En: *Rivista Musica*. N° 47 (febrero 2017), pp. 27 - 30.

-----, 2016. "Musica, poesia e teatro a casa Antici dal Settecento al Novecento (con nuovi documenti sulla storia del Teatro di Recanati)". En: "*Marca/Marche*" 6/2016. Fermo: Andrea Livi Editore, pp. 193-219.

Martinotti, Sergio. 2000. "La concezione musicale di Giacomo Leopardi". En: Martinelli, Bertolo (a cura di), *Leopardi oggi: incontro per il bicentenario della nascita del poeta*. Milán: Vita e Pensiero, pp. 171 - 183.

Nociti, Stefania. *L'idea di musica in Leopardi e la sua incidenza sui Canti*. Tesis doctoral (inérita). Facoltà di Filosofia e Lettere. Università degli Studi di Calabria, año académico 2005-2006.

Norci Cagiano De Azevedo, Letizia. 1992. *Lo specchio del viaggiatore. Scenari teatrali fra Barocco e Romanticismo*. Quaderni di Cultura Francese, a cura della Fondazione Primoli. N° 26. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Rossi, Luca Carlo. 2013. "Leopardi e il melodramma: un incontro mancato". En: Calzoni, Raul e Sirtori, Marco, *Ecfrasi musicali. Parole e suono nel Romanticismo italiano*, Bergamo, Sestante, pp. 141-162.

- Schiavon, Francesco. 2011. "La musica nello Zibaldone". En: AAVV, *Appunti leopardiani*. Florianópolis: UFSC. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Sforza, Nora. 2018. "Delusioni e ricerche in chiave satirica. Benedetto Marcello ed il suo *Teatro alla moda* (1720). En: Troiano de Echegaray, María (comp.), *Literatura y música, maridaje propicio en la lengua y la literatura italianas. Estudios de Italianística*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 142-150.
- . 2018. "La 'santa musica' di Giuseppe Mazzini". En Troiano de Echegaray, María (comp.), *Literatura y música, maridaje propicio en la lengua y la literatura italianas. Estudios de Italianística*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 56-68.