

A. 1969

N. 1

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

Supplemento al N. 1 - Anno 1969 di BERGOMVM

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA "A. MAI,, BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

In abbonamento a BERGOMVM

Fascicolo separato L. 3.000

SOMMARIO

	Pagine
SAGGI E STUDI	
G. PETROCCHI: <i>Boiardo e Tasso</i>	5-16
M. F. VARESE: <i>Il Tasso nella poesia e nella critica di uno scrittore russo dell'800: K. N. Batjukov.</i>	17-37
A. GAZZANIGA: <i>Una «Armida» e un autografo donizettiano</i>	39-46
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani (1967)</i>	47-69
MISCELLANEA	
A. TORTORETO: <i>Bernardo e Torquato (nel IV centenario della morte di Bernardo Tasso)</i>	71-74
P. G. CONTI: <i>Note di viaggio: a Ratisbona (Regensburg) in visita al Castello dei Tasso</i>	75-85
D. COGNOLA: <i>Un piccolo ritratto del Poeta nella Biblioteca di Bergamo</i>	87-90
<i>Lesbino (da un articolo dell'«Eco di Bergamo» del 12-5-1959)</i>	91-92
<i>Diploma dell'Imperatore Leopoldo I</i>	93-124
NOTIZIARIO	125-134
APPENDICE	
G. P. GALIZZI: <i>Dove riposano le spoglie di Bernardo Tasso?</i>	I-XVI
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso (a cura di T. FRIGENI)</i>	1141-1236

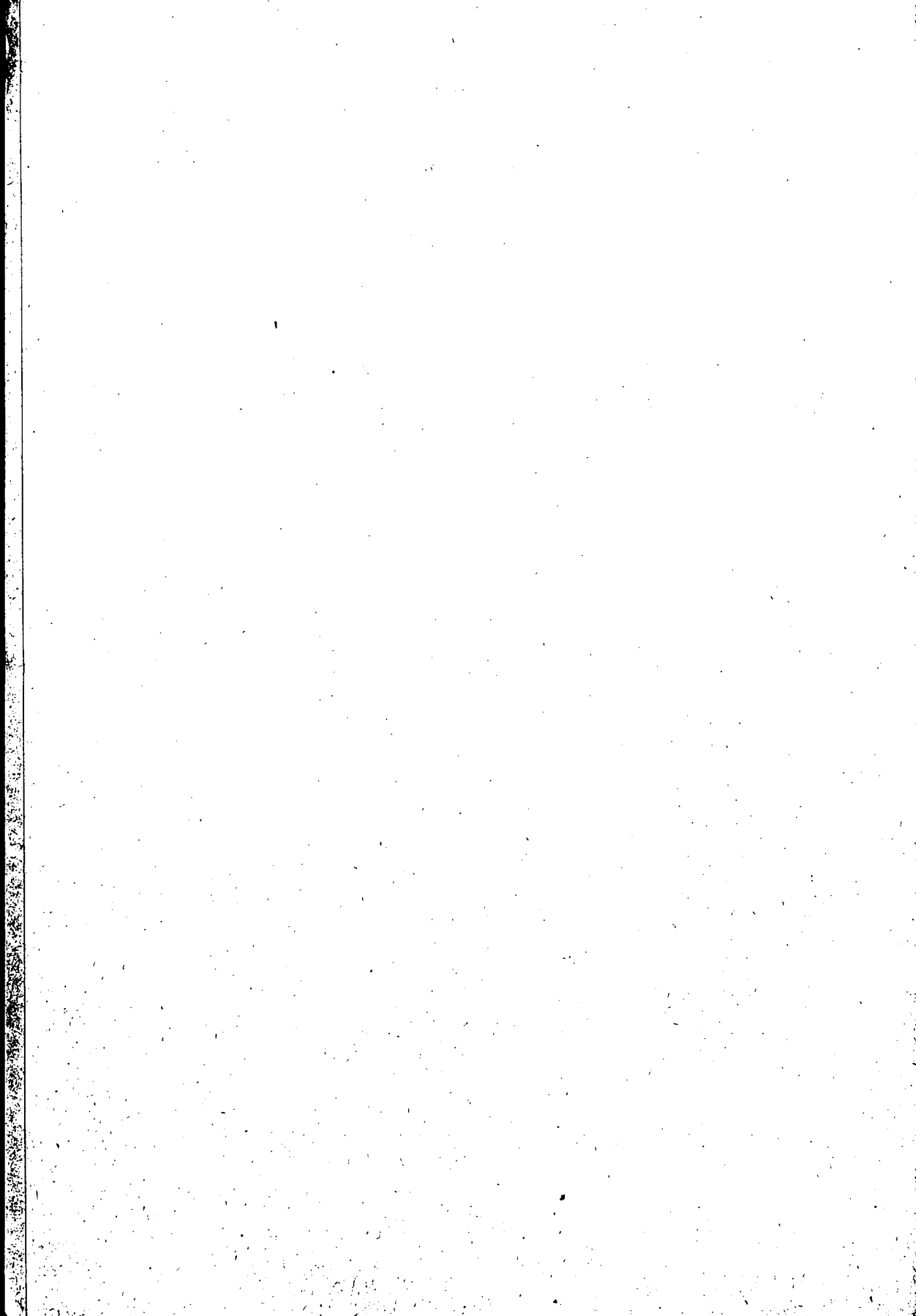
PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LXII	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507, intestato: AMMINISTRAZIONE «BERGOMVM» — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo

W-1076 A-5.196



Il Centro di Studi Tassiani e gli studiosi possono trovare motivo di compiacimento nel constatare la perduranza di interessi e di contributi di studio, di critica e di rinnovamento nel settore specialistico dell'opera e della fortuna del Tasso, testimoniata proprio dalla continuità di Studi Tassiani.

Infatti, pur essendo oramai al suo diciannovesimo anno, la pubblicazione è ancora e sempre in grado di offrire i risultati di una collaborazione che non viene meno, sia nel settore delle rassegne bibliografiche, sia in quello degli approfondimenti critici e delle esplorazioni storiche.

E, anche grazie all'istituzione del premio «Torquato Tasso», si può notare come, oltre che rinnovarsi secondo le nuove direzioni della critica e della linguistica, l'ambito degli studi tassiani si muova anche nella direzione d'un crescente ampliamento dell'area delle sue espressioni: nella precisazione, cioè, dei rapporti con altri contesti di poesia e di cultura, e nel reperimento di influenze o provocazioni verificabili in altre letterature o sensibilità poetiche.

Proprio in questo fascicolo sono riproposti i rapporti con uno dei maggiori mondi poetici e stilistici precedenti all'avvento tassesco; sono rievocate le ispirazioni tassiane in un poeta russo, e si dà descrizione d'una sollecitazione tassiana nel campo musicale del secolo scorso.

Quest'anno sono inoltre richiamate le rievocazioni centenarie di Bernardo Tasso, dal quale Torquato ebbe non solo i natali, ma anche un'eredità di poesia e di cultura.

Il fascicolo ci dà, in fine, altre cento e più voci della bibliografia tassiana locatelliana.

Il Centro di Studi Tassiani, quindi, può motivatamente, con questi sentimenti di compiacimento, ringraziare ancora una volta i collaboratori ed i sostenitori di Studi Tassiani.

... of the ...
... of the ...
... of the ...

... of the ...
... of the ...
... of the ...

... of the ...
... of the ...
... of the ...

... of the ...
... of the ...
... of the ...

... of the ...
... of the ...
... of the ...

... of the ...
... of the ...
... of the ...

UNA « ARMIDA » E UN AUTOGRAFO DONIZETTIANO

Il ritrovare, segnalato in un numero di catalogo, un « autografo inedito » donizettiano, così descritto: « Armida e Rinaldo », Duetto (dal Tasso), forse non sarebbe bastato a far sospettare — temerariamente — dell'esistenza di un'opera finora sconosciuta del Bergamasco, un'« Armida » appunto, sfuggita ai filtri di tutte le indagini; ma avrebbe accelerato, anche in un lettore soltanto curioso, una verifica approfondita e attenta. Una verifica voluta non tanto perchè ci si sentisse portati a sollevare dubbi sull'accuratezza e la precisione del Catalogo — ne conoscemmo l'estensore, oltremodo assiduo ad una pratica da sfiorar il culto dei documenti — che ci aveva fornito la informazione; quanto, e più perchè non si conosceva, o almeno non aveva mai meritato rilievo alcuno, un tentativo — chissà quanto riuscito — di Donizetti di porre in musica se non proprio un testo del suo quasi contemporaneo poeta, almeno dei versi dettati da un ancora sconosciuto librettista, dopo una ennesima rilettura del Poema o di qualche suo più prezioso, particolare momento. Avremmo così potuto dire che anche Donizetti aveva ceduto — magari soltanto per una frazione — a quello che di avvincente ancor doveva avere la « vicenda » cantata dal Tasso e che era riuscita, più che a farsi accettare, a suscitare gli entusiasmi anche dei primi, primissimi romantici, prima che altri temi, proposti da altra letteratura, cominciasse ad incalzare. Perciò lo scoprire, fra le carte del musicista, una prova « tassiana », avrebbe rafforzato quell'occulta convinzione, quel segreto convincimento che ci obbligava a credere l'operista, pur senza possedere una qualsiasi conferma, intruppato nella foltissima brigata di compositori che all'opera del Tasso si erano in qualche modo ispirati. Una pigra, anche strana certezza che veniva confortata quando si numeravano le intitolazioni « tassiane » di drammi per musica: sono incredibilmente numerose le opere che si sono salvate dalla fagocitazione della dimenticanza, che han resistito appena all'oltraggio del tempo e alle decisioni bizzarre del gusto teatrale e, pur senza contare i capolavori che per cumulo d'arte e di suggestione son rimasti nella storia — non pochi nell'arco di qualche secolo — salirebbe ancora il numero se si volessero registrare tutte le partiture apparse di cui ci rimane solo il titolo negli « annuari » teatrali ma neppure una carta da poter esaminare. Al contrario di quando basta un

solo titolo di melodramma a far riapparir dinnanzi la figura, completa, di un operista che in quella sola opera ha risolto, per occasionalità di consonanze col soggetto e per reali e felici invenzioni, tutta la sua vicenda artistica. (E forse meriterebbe d'esser ricordato anche per altri meriti).

E la sorte di certi libretti che, o appena lievemente modificati o soltanto riscritti — non toccati nella vitalità delle situazioni e nella precisazione dei caratteri — tentavano la volontà di un compositore che, non ignorando l'esito artistico dell'opera di un celebre predecessore e la conseguente popolarità, rischiava un naufragio vergognoso — anche per la sottaciuta ma evidente presunzione — ; oppur riusciva a stravincere sul « prototipo » in maniera talmente clamorosa da far quasi perdere il ricordo del precedente, anche fortunato modello.

Alla fine, pensandoci bene, una supposta « Armida » donizettiana sarebbe stata difficile da collocare nella serie dei soggetti amati e ricercati dal nostro operista. Ed anche se poco sopra s'accennava a una quasi « inevitabile » presenza di personaggi tassiani nell'opera di Donizetti e se è pur vero che ancora agli inizi dell'ottocento, nella temperie preromantica, continuavano ad esser favoriti negli affetti dei pubblici e sapevan soddisfare l'intima necessità degli operisti quei personaggi di altolocata mitologia, come quelli tassiani appunto, solo pochi anni più tardi si cominciò a rifiutarli, anche se con essi eran pienamente riuscite delle prove già del tutto romantiche. (E si pensa a Rossini). Ma particolarmente il mondo di Donizetti, era attirato da personaggi di una vita diversamente intensa, più vicina a una verifica delle passioni che li toglieva non si dice dal mito: dell'amore, dell'onore, dell'odio, del tradimento — ma quando mai il melodramma cessa di cercarlo, il mito? —, ma dalla lontananza di una realtà innaturale, non controllabile. Non era più il tempo della distanze create dalla favola e dal miracolo.

* * *

Il Duetto ⁽¹⁾ si presenta così: carte in oblungo di dieci pentagrammi; sulla prima carta in alto a destra, si legge: « Armida », il

(1) Copia fotografica — originale alla Biblioteca del Conservatorio di Parigi, proveniente dalla Collezione Malherbes — nella « Raccolta Tassiana » della Bibl. Civ. di Bergamo N. 4075; segnalato in « G. Donizetti », Vicende della sua vita e Catalogo delle opere, a cura di G. Zavadini, 1941, al N. 528; anche nel Catalogo in appendice all'Epistolario Donizettiano, 1948, sempre a cura di Zavadini, al N. 533, così descritto: « Armida e Rinaldo », Duetto, Autografo Bibl. Cons. Parigi, Inedito.

che poteva sì far pensare alla destinazione dello spartito, indicando cioè il personaggio cui doveva servire; ma faceva anche riemergere il dubbio che il pezzo non foss'altro che il brano staccato di un'opera di quel titolo. Un rigo è dedicato al Soprano (Armida), un secondo al Tenore (Rinaldo), un terzo al basso di accompagnamento, costituito — lo si intuì subito con elementare facilità — dalla trascrizione, pura e semplice, della parte dei celli e contrabbassi. In più, a non permettere altri dubbi su la preesistenza di una partitura, il duetto inizia con sei misure di attesa: l'indicazione è data un gran 6 (sei) scritto sul pentagramma di mezzo, ed altri lunghi momenti di « pausa » si trovano, lungo lo svolgersi del brano, indicati in quel modo tradizionale. Una stesura evidentemente monca. In più si scopre che l'unica parte completa è quella del Soprano, perchè del Tenore sono registrate soltanto le « entrate », a mo' di promemoria. Da ciò una prima conclusione, assai comoda, ma di sottile interesse: Donizetti — uomo dalla giornata doppia — sempre assediato da una impalcatura di impegni che non gli permettono di certo evasioni di questo genere, trascrive per una cantante la parte di un duetto. S'affollano le domande: chi mai sarà stata la cantante che, standogli così a cuore, era riuscita ad alterare nel suo ritmo la dinamicissima vita del compositore, tutta dedicata ad una molteplicità di prove che, si direbbe, non gli lasciano il tempo di trasformarsi in copista? (2). A meno che il duetto contenesse varianti e modifiche, oppure, destinato ad una esecuzione esemplare, fosse stato *cavato* a garanzia di una cercata e voluta fedeltà all'originale? Forse sarebbe stato più facile e comodo raccogliere le voci — anche autorevoli — di chi mette in dubbio l'autenticità dell'autografo e far cadere certe domande. Ma avremmo visto sfumare anche l'interesse volto ad accertare la paternità del contenuto, in un discorso che attinge più agli interessi della musica che della grafia.

Noi fidiamo nella autoritativa affermazione dello Zavadini e lasciamo del resto ben libero il campo ad altre supposizioni. Tuttavia, dato che il Duetto fece sicuramente parte delle carte del nostro operista, ecco un'altra domanda, più grave d'importanza: qual'è quell'« Armida » da cui fu tratto il brano? Un'opera di Donizetti, forse appena iniziata e non finita? Un progetto di melodramma stava forse

(2) Nel 1834 Donizetti, a Napoli, era stato nominato Maestro di Camera del principe di Salerno, perchè insegnasse il canto alla figlia di questi, Maria Carolina Augusta che contava allora solo 12 anni: troppo pochi per pensare che potesse interpretare il Duetto. Cfr. Epist. Doniz. cit., Lett. N. 134 del 24 Aprile 1834, a G. S. Mayr.

dietro a questo duetto rimasto (ma non in queste carte) come l'unico pezzo finito e completato? O altrimenti: a qual compositore ascrivere la paternità? Da cercare insieme a quella del testo letterario che era da escludere subito, perentoriamente, come opera del Tasso: sono « versi » infatti di ispirazione o sollecitazione tassesca assai generica. Ed anche in questo caso, a causa della sovraccennata incompletezza, si poteva solo tirare ad indovinare il dialogo dei personaggi. Era dunque esiguo il numero delle soluzioni possibili: o lasciar l'attribuzione — pur modificandola convenientemente — quale è quella che si trova nel Catalogo citato; oppure convincersi a credere in un intero melodramma donizettiano di cui s'era persa ogni traccia e che mai, in nessun tempo, era stato sfiorato da una menzione anche fuggevole. Ipotesi forse cattivante ma capace solo di dar la stura ad una serie alla fine inutile di ricerche, supposizioni e smentite da uscirne fuori con — intatta — una sola verità: quella dell'inesistenza di un tal melodramma. Meglio, anche se sulle prime difficile da far accettare, proporre per autore del duetto un altro compositore che non fosse Donizetti.

La linea del canto del Soprano, fiorita e ornata secondo un certo stile, invitava in qualche modo ad indirizzare la ricerca in quel senso. Non che il Bergamasco, particolarmente nelle sue prime opere, rifiutasse di apporre al canto una serie di orpelli incredibilmente doviziosa, insospettata da coloro che non conoscono la produzione giovanile del compositore; ma, tutto sommato, una ragionata dubitosità ci convinse alla ricerca di altro autore. Sulle prime si presentarono alla memoria non pochi nomi — non escluso G. S. Mayr — tutti però compresi, ed era naturale, in un arco di tempo così nettamente caratterizzato da uno stile da costringerli in un momento facilmente determinabile. Vinse, e quasi subito in verità, su tutti il ricordo della più celebre « Armida » di quei tempi: quella di Rossini (3). Il controllo fu naturalmente facile. Si tratta infatti del Duetto (Armida-Rinaldo) « Amor possente nome » che segue alla Scena VII^a del primo Atto (4). Il nostro manoscritto non reca comunque varianti o modifiche rispetto

(3) La Partitura autografa è custodita nella Biblioteca del Liceo musicale di Pesaro; una copia è presso la Bibl. del Conservatorio « S. Pietro a Majella » in Napoli, che reca, oltre ad alcune varianti e il visto della Censura in data 1866, anche un timbro, senz'altro interessante: « Archivio dei Teatri di Napoli - D. Barbaia ».

(4) G. RADICIOTTI nel suo « G. Rossini », vol. I, pag. 299 in nota ricorda come Stendhal scrisse « Nume » al posto di nome e tutti, almeno molti, successivamente ripeterono l'errore.

all'originale degne di proficue considerazioni: alcuni segni dinamici lievemente diversi, legature della linea del canto non sempre uguali, collocazione di sillabe — ma poi successivamente corretta — non sempre precisa, alcune acciaccature in più, due o tre brevissimi trilli in meno, il finale è mutilo di dieci misure, riservate però, nell'originale, alla sola orchestra. Una « parte » per il cantante, dunque, senza segni di particolare interesse o di qualche rilevanza.

* * *

L'opera del Pesarese andò in scena per la prima volta al Teatro « S. Carlo » di Napoli l'11 di Novembre del 1817. Librettista Giovanni Federico Schmidt che fu collaboratore di Donizetti ai tempi del suo soggiorno napoletano. Gli fornì infatti il libretto di un'opera, « Elvida », un Atto rappresentato nel '26 al « S. Carlo » e che, stando alle parole dello stesso compositore: « non è gran cosa » (5). Dello stesso librettista è pure il testo, per la musica di Donizetti, della Cantata (azione pastorale o melodramma pastorale) dal titolo « Aristeia », eseguita sempre al « S. Carlo » il 6 di Marzo del 1825, per l'ingresso del nuovo re Ferdinando I° in Napoli (6). Senz'altro crudo nel giudicare il poeta » si rivela Donizetti quando, in un'altra lettera indirizzata al Ferretti, (7) scrive: « Io vado ai 30 di Maggio coll'opera in un atto di Schmidt... [Aristeia] Licisco, Comone, Filinto, Cloe, pastori... (cagnara insomma) ». Affermazioni di tal genere, ossia così chiare ci sollevano dal cercar lontano o per vie traverse un giudizio donizettiano sul conto di questo librettista; giudizio che alla fine non conterebbe poi molto, avendo lo Schmidt collaborato in lieve misura e in opere di secondaria importanza con l'operista. Piuttosto, ciò che diventa di colpo illuminante della poetica donizettiana è quell'accenno a un mondo arcadico: « cagnara », per il Bergamasco. Il suo linguaggio imprevedibile nelle svolte contrarie al perbenismo di convenienza, spesso amaramente ironico, anche nei compiaciuti cedimenti dialettali, pronti a denunciar la costumanza del compositore col Ferretti e col grande amico di questi, il Belli (8). Il poeta gli aveva proposto un sogget-

(5) Cfr. Epist. Donizettiano cit., Lettera N° 27, del 15 Giugno 1826 a G.S. Mayr.

(6) Cfr. Epist. Doniz. cit., Lettera N° 18 del 4 Giugno 1823 a G.S. Mayr, in cui si legge « non parlerò del componimento dello Smidt (sic), egli lo conosce... (Neve)... ».

(7) Cfr. Epist. Doniz. cit., Lettera N° 16, del I Aprile 1823, da Napoli.

(8) Anche in una lettera al Mayr si legge « ...una *cagnata* di sestetto... ». Cfr. Epist. Doniz. cit., Lettera N° 15, da Milano del 16 Ottobre 1822.

to che il muscista sentiva sen'altro superato. Il melodramma a quel tempo aveva già intrapreso una rotta diversa, veleggiava — soffiando un vento letterario tra i più ricchi di certe suggestioni — incontro a terre popolate da diversa umanità. Sarà appunto una reazione, quella dell'operista, contro i temi da sempre ricalcati; un agire nuovo dell'esperienza di fronte alla realtà che muta: il romanticismo letterario dispiegava i suoi temi più appassionati e così si predisponavano, nelle trame di nuovi discorsi, novissime reti di corrispondenze. Non s'ha da credere che Rossini avesse accettato con qualche entusiasmo quell'« Armida » dello Schmidt, ancora una dopo tante (9). Ma in quella lunga stagione napoletana del compositore, dalla ininterrotta incalzante, incalzata attività — è il tempo di Otello, Mosè, Ricciardo e Zoraide, Ermione, La Donna del Lago, Maometto II°, Zelmira, etc.: opere tutte nate tra il 1817 e il 1822 — v'era pur sempre il Barbaia, ed alla sua volontà bisognava docilmente adeguarsi; e un'interprete cui non si poteva resistere, legata com'era a filo doppio all'operista: la Colbran, prima interprete di « Armida ». Lo Schmidt, forse incerto, malsicuro, della validità del suo lavoro, (ma per motivi diversi, pensiamo, da quelli che agitavano Rossini), tenta una scusa nella prefazione al libretto scrivendo che l'essersi « allontanato » dall'immortale autore della Gerusalemme nel fingere Armida già da tempo innamorata di Rinaldo « non gli venga attribuito a grave errore, se si abbia riguardo all'inconveniente evitato di far nascere e crescere in una breve scena il loro amore... ». Ma il librettista peccò proprio in quello che s'era proposto di evitare: tanto fece e tanto lavorò sul soggetto da trarne un libretto tale da costringerci ancor oggi, passati quarant'anni e giudicato forse con altro metro, viste con ottica nuova, in diversa prospettiva certe situazioni teatrali, a sottoscrivere senza riserva alcuna all'opinione del Radiciotti che lo definì: « monotono, incolore, privo di azione, prolisso e nient'altro che un continuo idillio amoroso ». L'opera al suo apparire non suscitò entusiasmi e fu ripresa, con intervalli di moderata frequenza — anche complici le altissime

(9) Cfr. G. RADICIOTTI, op. cit., vol. I, pagg. 297 e segg.

difficoltà vocali — fino al 1836, anno in cui andò in scena alla Scala ⁽¹⁰⁾.

Nel 1817 il « Giornale delle Due Sicilie » aveva rimproverato a Rossini una musica « troppo dotta, alla tedesca »; l'anno successivo, in occasione di una ripresa al « S. Benedetto », il « Nuovo Osservatore Veneto » — da un capo all'altro d'Italia! — condannava una partitura « che manca di facilità, malagevole di esecuzione, perciò riprovevole ». Oggi, ciò che risulta dalla lettura dell'opera — ma basta una lettura? — è la condizione insieme esaltante e triste di certo operismo rossiniano: da un lato un librettista che forniva un canovaccio che, con la mancanza di una qualsiasi dialettica drammatica, col suo mondo preordinato e prefigurato in una sorta di schematizzazione che s'atteneva ancora a certo '700, finiva quasi col condizionare l'esito musicale; dall'altro il compositore già esplicitamente pronto a cedere all'impeto romantico. E basterebbe pensare proprio al nostro Duetto che è già romanticamente vivo e vibrante. Si può dire che Rossini sia uscito senza resa da una prova che avrebbe potuto mutilare le sue risorse se non fossero state senza limite. Val la pena di ricordare che il Radiotti ⁽¹¹⁾ chiama in causa ancora Stendhal che, tra l'altro, scrive: « De sublime de Rossini, je ne connais pas que le Duetto d'Armide... » e successivamente: « je penserais qu'il l'a chipé a quelque auteur inconnu », ripetendo — diciamo noi — sè stesso, quando voleva scoprire l'origine di un « amour tendre e triste », (ma è conosciuta la sua equazione: amore-melanconia), nell'incolpare di *furto* il compositore: la stessa sorte era infatti toccata a G. Simone Mayr, autore di un Sestetto nell'opera « Elisa » che smosse nel Francese, insieme all'ammirazione anche quel suo curioso modo di attribuire ad altri (inconnu, sempre) certe paternità, non credendo mai capaci di tanto gli autori che aveva sottomano.

Alla fine la scoperta di questo « falso — Donizetti », torna utile, senza che il discorso si debba congelare intorno a queste poche carte,

(10) Cfr. GATTI CARLO, « Il Teatro alla Scala », pag. 91, in cui è riportato un avvertimento della direzione del teatro che si preoccupava di render noto che nessun brano d'altro autore — al contrario di quanto si costumava a quel tempo — era stato interpolato nella partitura: « volle l'appalto che fosse riprodotta nella sua originalità comunque vi abbiamo alcuni pezzi sentiti in altre opere » (di Rossini, si deve sottintendere); e ancora: « perchè il genio di Rossini vuol essere in ogni maniera rispettato ». E ciò permette di pensare che anche allora si avvertisse nell'opera qualche debolezza.

(11) Cfr. Op. cit. pag. 299.

quando aiuta ad intravedere le trame intense e sottili che uniscono le mire, le ambizioni, gli esiti (ormai sufficientemente accertati del resto) del Romanticismo rossiniano con le prime — e non solo tali — prove di Donizetti. Non che in quest'occasione rispuntino certi chiarissimi preavvisi tematici che altrove si segnalano con alterna frequenza ma anche con facilità, soltanto in queste pagine possiamo controllare una temperatura che vedremo variamente, diversamente aumentata nell'opera (maggiore) del Bergamasco. In più, nella presenza di arcaismi che vediamo rifiutati, si avverte la crisi che porterà alla formazione — esistente già la matrice — di tutta la situazione melodrammatica dell'800. Qui si registra la nascita e si profetizza la fioritura di una varietà di schemi drammatici che costituiranno il patrimonio del grande melodramma romantico ottocentesco. E così ne deriva la possibilità di una chiara collocazione storica, quando si noterà, insieme al rifiuto della posizione di personaggi come « *hommes au-dessus des hommes* », per dirlo con Voltaire, il mutare dell'apparato delle mitologie; una risposta — musicale — alle proposte di una librettistica fatiscente, non passivizzata in una routine senza slanci o limitata nelle esperienze. Sarà ancora il lirismo del Duetto di « *Armida* » a fissare questo convincimento. E' vero, negli anni in cui si ricercavano certi soggetti, certe vicende, gli esiti erano stati splendidi — come avverrà ancor dopo, in stagioni a noi vicinissime — quando i personaggi del Tasso riuscivano a proporzionarsi, per meriti alti di musicisti insigni, al teatro e perciò alla società che li richiedeva, mutandone di volta in volta la collocazione; quando venivano rifiutati, respinti perchè protagonisti di una « favola arcana », riuscivano, per merito di Rossini, ad abbrivire in un modo per allora del tutto inconsueto.

ARRIGO GAZZANIGA