

Marianna Vidale

*L'Allegro e il Penseroso*

*Sfumature di Malinconia da Milton a Haendel*

## Un'antitesi irrisolta?

Con i suoi due poemetti dai titoli in italiano, *L'Allegro e Il Penseroso* (1632), John Milton desidera presentarci due stati d'essere, due opposti atteggiamenti nei confronti della vita o, come meglio spiega Scott Masson, «two contrary states for the soul»<sup>1</sup>. È infatti una caratteristica tipica della poesia inglese quella di esprimere un concetto per mezzo della descrizione di situazioni antitetiche: prima ancora di Milton ci giungono gli esempi di William Shakespeare<sup>2</sup>, di Robert Burton (quando *Anatomy of Melancholy* fu pubblicata, nel 1621, Milton era appena un ragazzo), di Andrew Marvell (coetaneo e amico di Milton) con *A dialogue between the soul and the body* (1681) o di Edmund Spenser, *A Dialogue Between an Oake And A Man Cutting Him Downe* (1590).

Sull'espedito del dialogo è opportuno soffermarsi. Nonostante *L'Allegro e Il Penseroso* non si presentino secondo questo genere letterario, in molti hanno avanzato l'ipotesi che i testi siano talmente interconnessi da essere considerabili come “complementari”<sup>3</sup>. «Milton is Tasso's most legitimate literary heir», ci dice Jon Snyder<sup>4</sup>; tenendo conto di tale asserzione, la supposizione sopracitata viene

<sup>1</sup> S. Masson, *John Milton, L'Allegro and Il Penseroso: Introduction and Background*, lezione trasmessa in live streaming il 27/01/2021, <https://youtu.be/eUFktivb56g> (ultimo accesso: 14/09/2023).

<sup>2</sup> Basti pensare all'*Amleto* (1600-1602), es: Atto II, scena seconda, dialogo con Ofelia: «“Il mio signore Amleto è un principe lontano dalla tua sfera; questo non deve accadere”. E allora le feci ingiunzione che si chiudesse ed evitasse d'incontrarlo, non ricevesse messaggeri e non accettasse segni di omaggio. E dopo questo ella colse i frutti dei miei consigli; e, per tagliar corto, il principe, respinto, cadde nella malinconia, perse l'appetito, e di lì l'insonnia, quindi la debolezza, e poi la leggerezza di mente, e così declinando finì nella follia, in preda alla quale ora delira, e per la quale noi tutti ci affliggiamo», in W. Shakespeare, *Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*, trad. it di A. Meo, Garzanti, Milano 1974, p. 34.

<sup>3</sup> «The prologue's rhetoric of mutual exclusion informs a dialectical and contiguous movement from the poem to the other. [...] Neither texts can do without the other, even as each strives for autonomy», W. S. Howard, *Companions with Time: Milton Tasso and Renaissance Dialogue*, in «The Comparatist», May 2004, pp. 5-28:17.

<sup>4</sup> «Jon Snyder claims that Milton “is Tasso's most legitimate literary heir” and that “seventeenth-century theorists of dialogue took his work as a common point”», *ivi*, p. 6.

ulteriormente avvalorata. Nel *Discorso sull'arte del dialogo* (1585), infatti, il poeta italiano palesava le utilità derivanti dal dialogo dialettico (una modalità che sta nel mezzo tra poesia e filosofia), che coinvolge attivamente il lettore invitandolo al ragionamento, presentandogli situazioni comunicanti e contraddittorie. Analogo è il procedimento attuato da Milton, che esprime identità tematiche e differenze attraverso invocazioni, rinunce e continui rimandi (ad esempio: la Melancolia nel *Penseroso* è annunciata come «goddess sage and holy», mentre nell'*Allegro* diventa «goddess fair and free»)<sup>5</sup>. Il risultato è quello di due “poemetti gemelli”, in cui le interpolazioni creative tra e con i testi sono specchio di quelle tra l'opera e il fruitore<sup>6</sup>. È probabile dunque che Milton fosse ben consapevole di questo espediente narrativo, oltre che essere un esperto conoscitore delle opere degli antichi. Masson avanza l'ipotesi che il poeta inglese si possa essere ispirato ai *Caratteri* di Teofrasto (IV-III secolo a.C), in cui viene fatta un'analisi quasi “psicologica” della morale dei personaggi.

Ciò che è certo è che, secondo la tradizione neoplatonica e il gusto rinascimentale dell'epoca, Milton abbia volutamente lasciato aperta la questione; per usare due espressioni shakespeariane: meglio vivere come l'*exuberant character* o come *the contemplative man*?

Nel 1740, quando Haendel scrisse il celeberrimo oratorio<sup>7</sup>, il librettista Charles Jennens aggiunse un ulteriore personaggio, il *Moderato*, appunto, «whom the wise God of Nature gave, mad mortals from themselves to save»<sup>8</sup>. L'originale irrisolutezza dell'opera di Milton venne dunque sciolta, compendiando *L'Allegro* e *il Penseroso* in un unico disegno morale.

## L'ideale religioso nella Malinconia di Milton

L'idea della castità è il presupposto originario delle opere di Milton: «the body is for the Lord and the Lord is for the body» (*Cor.* VI.13). Con questa pre-

<sup>5</sup> «Mutual exclusion gives identity and difference, spatiality and temporality», in Howard, *Companions*, p. 20 e «L'Allegro and Il Penseroso are therefore sociable, dialogic texts that explore complementary and contradictory passions that together shape the course of human action in the world», *ivi*, p. 7.

<sup>6</sup> Milton, *L'Allegro*, v. 11: «But come thou goddess fair and free»; *Il Penseroso*, v. 11: «But hail thou goddess, sage and holy».

<sup>7</sup> «The poems are conceptualized as comprising one dialectical dialogue – engaged modally by way of two texts and a plurality of voices/discourses», in Howard, p.12 e «The dialogue has the effect of calling attention to the act of communication itself [...] In the dialogue the act of persuasion is played out before us, and we cannot simply absorb the message without reflecting on the way in which it is being sent and received», *ivi*, p. 9.

<sup>8</sup> G. F. Haendel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* HVW 55 (1740).

<sup>8</sup> Dal libretto di C. Jennens, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), numero 40. Aria, il Moderato (basso): «Come, /with native lustre shine, /Moderation, grace divine, /Whom the wise God of nature gave, /Mad mortals from themselves to save. /Keep, as of old, the middle way, /Nor deeply sad, nor idly gay, /But still the same in look and gait, /Easy, cheerful and sedate».

messa cerchiamo dunque di comprendere come il contesto religioso possa essere associato a quello malinconico, cogliendo in particolare dei chiari riferimenti al linguaggio sacro tra i versi de *Il Penseroso*. Il poeta inglese nei suoi componimenti ricerca la purezza, l'elevazione del pensiero e dello spirito verso Dio<sup>9</sup>. In seguito alla laurea a Cambridge, tra il 1632 e il 1638 circa, Milton si dedica allo studio dei classici e dei poeti continentali, approfondendo in particolare la letteratura di Dante e Petrarca. Potremmo azzardare un parallelismo tra quest'ultimo e Milton: entrambi, infatti, sono accomunati dall'eterno conflitto interiore tra innata sensualità e l'ideale di purezza che auspicano di raggiungere; ciò è palesato in special modo in *Comus*, un Masque in onore della castità, scritto tra il 1633 e il 1634 e dunque quasi in contemporanea a *L'Allegro* e *Il Penseroso*.

Quando si riferisce ai suoi studi, Milton ama sottolineare quanto la poesia italiana lo abbia ispirato: parla di Dante e Petrarca come coloro che «never write but honour of them to whom they devote their verse, displaying sublime and pure thoughts without transgression»<sup>10</sup>. L'ammirazione per i poeti italiani, inoltre, si nota anche nei *Sonetti* del 1630, dove Milton sceglie di non scrivere secondo la forma shakespeariana o elisabettiana, bensì utilizza quella ispirata ai modelli di Pietro Bembo e di Giovanni Della Casa. Quest'ultimo peraltro ne *Il Galateo* (1558) aveva esplicitamente parlato di uno dei *topoi* del Cinquecento (la Malinconia: il letterato malinconico era divenuto quasi un luogo comune), evidenziando come la malinconia fosse tipica delle menti che sono più sensibili al mutare del mondo<sup>11</sup>. È probabile, dunque, che al momento della stesura de *L'Allegro* e *Il Penseroso* Milton fosse a conoscenza anche di questo precedente.

Il genio, l'artista incompreso e influenzato da Saturno<sup>12</sup> è per Milton “l'eremita”, *hermitage*<sup>13</sup>, colui che possiede doti speciali che lo contraddistinguono e lo isolano dagli altri, ma soprattutto è colui che, attraverso la propria arte, cerca quanto più possibile di avvicinarsi ad una dimensione trascendentale. Per quanto non ci sia un effettivo “vincitore”, un vivere che sia più virtuoso di un altro, pare che, come dice Samuel Johnson, *Il Penseroso* sia alla fine il prediletto<sup>14</sup>. Nell'oratorio haendeliano non è forse vero che nell'alternarsi dei due stati d'essere *Il Penseroso* pare emergere? *Il Penseroso* incarna e forse raggiunge la “maggior elevazione di spirito” tanto agognata da Milton? Quasi sicuramente era l'atteggiamento medita-

<sup>9</sup> «[Milton] cercherà di combinare la perfezione formale dei pagani con l'elevazione dei pensiero dei cristiani», M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni editore, Firenze 1961, p. 270.

<sup>10</sup> Ivi, p. 269.

<sup>11</sup> «Per coloro che per lungo spazio di tempo sono avvezzi nelle speculazioni delle arti», in M. Privitera, *Madrigali Malinconici*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, in *Storia della Musica Europea*, Volume IV, Einaudi, Torino 2010, p. 296.

<sup>12</sup> La Malinconia per Milton, *Il Penseroso* v. 25: «his daughter she; in Saturn's reign».

<sup>13</sup> Ivi, v. 168 «Find out the peaceful hermitage».

<sup>14</sup> «No mirth can, indeed, be found in his melancholy; but I am afraid that I always meet some melancholy in his mirth», S. Johnson, *Lives of the English Poets*, Clarendon Press, Oxford 1905.

tivo (*pensive*<sup>15</sup>) quello privilegiato dal poeta. Altre prove a sostegno di questa tesi si trovano nell'attenzione che pone Milton nel descrivere la Malinconia. Leggendo i versi de *Il Penseroso*, infatti, si incontrano molto spesso parole appartenenti al campo semantico religioso (*divinest Melancholy*<sup>16</sup>, *pensive Nun, devout and pure, sad Virgin*<sup>17</sup>, *pale*<sup>18</sup> *religious light*<sup>19</sup>, *prophetic strain*<sup>20</sup>). Per di più, nel descrivere questa "sacra" figura (a questo punto potremmo definirla così), Milton sembra dipingere con le parole l'immagine di un incontro mistico con il Divino<sup>21</sup>.

Di rilievo è il contributo di William Blake, che nelle sue celeberrime illustrazioni (1816-1820 circa) osanna il genio poetico, l'uomo contemplativo che egli associa a Milton stesso, conferendogli le qualità più alte, scegliendo aggettivi e immagini del mondo onirico<sup>22</sup>.

## Linguaggio figurativo e word painting

Dopo gli studi a Cambridge, Milton visse presso la casa del padre a Horton, nel Buckinghamshire, dove ebbe la possibilità di dedicarsi allo studio e alla meditazione. Da questi anni favorevoli giungono proprio *L'Allegro* e *Il Penseroso*, opere in cui, secondo alcuni studiosi, l'estro di Milton si esprime ad un livello ancora maggiore che nel *Paradise Lost* (1667).

L'eccellenza del poeta, sicuramente in parte derivata dagli approfonditi studi accademici, sta nell'attenzione che egli ripone nel linguaggio: i versi sono spesso allusivi, ricchissimi di significati intrinseci alle parole, i nomi suggeriscono insistentemente atmosfere arcaiche e la mente riconosce scene che appartengono alla mitologia classica, al medioevo e al folclore inglese.

Ecco dunque che ne *Il Penseroso* troviamo personaggi come, *Hermes*<sup>23</sup>, *Platone*<sup>24</sup> o *il Re dei Tartari*<sup>25</sup> assieme a *Cherubino*<sup>26</sup>, *Philomel* (l'usignolo)<sup>27</sup> e *Cynthia*

<sup>15</sup> Milton, *Il Penseroso*, v. 31: «Come pensive nun, devout and pure».

<sup>16</sup> Ivi, v. 12: «Hail divinest Melancholy».

<sup>17</sup> Ivi, v. 103: «But, O sad Virgin, that thy power».

<sup>18</sup> Ivi, v. 121: «Thus night oft see me in thy pale career».

<sup>19</sup> Ivi, v. 160: «Casting a dimm religious light».

<sup>20</sup> Ivi, v. 174: «To something like Prophetic strain».

<sup>21</sup> Ivi, vv. 39-44: «And looks commercing with the skies, / thy rapt soul sitting in thine eyes: / there held in holy passion still, / forget thyself to marble, till/ with a sad leaden downward cast/ thou fix them on the earth as fast».

<sup>22</sup> «Blake visually associates the poet of *L'Allegro* with the material, physical world of experience and with the inferior, conventionalized poetry of the merely average versifier. He associates the poet of *Il Penseroso* with the imaginatively superior world of higher innocence and directly with the poetic genius of Milton», in S. C. Behrendt, *Bright Pilgrimage: William Blake's Designs for L'Allegro and Il Penseroso*, in «Milton Studies», 1975, pp. 123-147: 123.

<sup>23</sup> Milton, *Il Penseroso*, v. 88: «With thrice great Hermes, or unspear».

<sup>24</sup> Ivi, v. 89: «The spirit of Plato to unfold».

<sup>25</sup> Ivi, v. 115: «On which the Tartar King did ride».

<sup>26</sup> Ivi, v. 54: «The Cherub Contemplation».

<sup>27</sup> Ivi, v. 56: «'Less Philomel will daign a Song».

(personificazione della luna) con i suoi draghi<sup>28</sup>, *Algarsife*<sup>29</sup>. Ci vengono proposti i *topoi* letterari come *il giardino*<sup>30</sup>, l'evanescenza di un *misterioso sogno*<sup>31</sup>, *la Notte*<sup>32</sup>. Parallelamente ne *L'Allegro* sono nominati *Eufrosine*<sup>33</sup> (personificazione della letizia), *Venere*<sup>34</sup>, *Zefiro e Aurora*<sup>35</sup>, *Bacco*<sup>36</sup>, *Orfeo*<sup>37</sup>; si parla di *dolce libertà*<sup>38</sup>, di elementi naturali caratteristici della tradizione inglese<sup>39</sup> come il *Sole*<sup>40</sup>, la *Montagna*<sup>41</sup>, la *Quercia*<sup>42</sup>, il *corvo*<sup>43</sup>, *l'allodola*<sup>44</sup>...

Il *figurative language* (linguaggio figurativo) assume quindi un carattere descrittivo e simbolico, che, anche per la brevità dei componimenti, lascia spazio a diverse interpretazioni filosofico-morali.

È in quest'ottica che Haendel dovette comporre la musica per il suo oratorio. Allora più che mai era necessario che le note riuscissero a trasmettere al meglio la tensione che persistentemente derivava dal senso di ambiguità sopra descritto. Questo il motivo per cui si scelse di alternare gli episodi di *Allegro* e *Penseroso*, quasi come in una rappresentazione teatrale (troviamo quindi nuovamente l'espedito del dialogo<sup>45</sup>). Inoltre, per permettere alla musica di esprimersi compiutamente, i contrasti tra tempo, ritmo e tonalità si dimostrarono necessari ed eloquenti. La straordinaria sensibilità di Haendel si palesa nell'utilizzo di elementi musicali astratti per evidenziare particolari significati nei versi di Milton (Es. 1)<sup>46</sup>.

In certi casi si tratta di una vera e propria imitazione in musica dei personaggi e delle parole dei poemetti (il *word painting*), come ad esempio quando viene

<sup>28</sup> Ivi, v. 59: «While Cynthia checks her Dragon yoke».

<sup>29</sup> Ivi, v. 111: «Of Camball, and of Algarsife».

<sup>30</sup> Ivi, v. 50: «That in trim Gardens takes his pleasure».

<sup>31</sup> Ivi, v. 147: «And let som strange mysterious dream».

<sup>32</sup> Ivi, v. 58: «Smoothing the rugged brow of night».

<sup>33</sup> Milton, *L'Allegro*, v. 12: «In Heav'n ycleap'd Euphrosyne».

<sup>34</sup> Ivi, v. 14: «Whom lovely Venus at a birth».

<sup>35</sup> Ivi, v. 19: «Zephir with Aurora playing».

<sup>36</sup> Ivi, v. 16: «To Ivy-crowned Bacchus bore».

<sup>37</sup> Ivi, v. 145: «That Orpheus self may heave his head».

<sup>38</sup> Ivi, v. 36: «The Mountain Nymph, sweet Liberty».

<sup>39</sup> E. Spenser, *Faerie Queenie* (1590).

<sup>40</sup> Milton, *L'Allegro*, v. 60: «Wher the great Sun begins his state».

<sup>41</sup> Ivi, v. 73: «Mountains on whose barren brest».

<sup>42</sup> Milton, *Il Penseroso*, v. 135: «Of Pine, or monumental Oake».

<sup>43</sup> Milton, *L'Allegro*, v.7: «And the night-Raven sings».

<sup>44</sup> Ivi, v. 41: «To hear the Lark begin his flight».

<sup>45</sup> «[...] il rifiuto caparbio a mettere da parte la vocazione teatrale», C. Hogwood, *Georg Friedrich Haendel*, a cura di L. Swich, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 175.

<sup>46</sup> «Come, pensive nun, devout and pure». Per il libretto ci riferiamo all'edizione curata da Arsace (2003) e consultabile su [https://www.handelforever.com/composizioni/libretti/pdf/allegro\\_penseroso\\_moderato.pdf](https://www.handelforever.com/composizioni/libretti/pdf/allegro_penseroso_moderato.pdf) (ultimo accesso: 11/09/2023). La partitura, nell'edizione edita da Friederich Chrysander, Lipsia 1859, è consultabile su [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP722743-PMLP3541-00.\\_HANDEL\\_-\\_L'ALLEGRO,\\_HWV\\_55\\_-\\_Conductor\\_Score.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP722743-PMLP3541-00._HANDEL_-_L'ALLEGRO,_HWV_55_-_Conductor_Score.pdf) (ultimo accesso: 11/09/2023). Ci si riferisce alla settima di sesta specie nel numero 7, Accompagnato, *Il Penseroso* (soprano).

scelto il flauto traversiere per impersonare *Philomel* (l'usignolo) in un dialogo con il soprano (Es. 2)<sup>47</sup>.

Violino I. *Largo e piano.*

Violino II.

Viola.

Soprano.

Bassi.

Come, pensive nun, de, vout and pure,  
Ge danken schuer, an d'ärlig, fromm,

Traversiere. *Andante, ed chiaro.*

Violino I. II.

Viola.

Soprano.

Bassi.

Tutto solo.

Es. 1. G.F. Haendel, *L'Allegro, il Penseroso, il Moderato*, 1859, p. 25.

Es. 2. G.F. Haendel, *L'Allegro, il Penseroso, il Moderato*, 1859, p. 39.

Quando nell'*Allegro* si parla della caccia viene inserito un corno francese, la *rapt soul*<sup>48</sup> è espressa con arpeggi ascendenti, parole come *cielo e inferno*<sup>49</sup> sono accompagnate rispettivamente da una melodia ascendente e una discendente e nel numero 11, Aria, i violini descrivono con un preciso disegno *the flight of the lark*.

Per quanto, come è ben noto, Haendel si rifacesse alla *Affektenlehre*, è importante precisare come in realtà non tutte le scelte armoniche hanno rispettato le regole canoniche per rappresentare gli *ethoi*<sup>50</sup>. Questo perché l'obiettivo era quello di evocare nell'ascoltatore delle particolari sensazioni, a prescindere dall'adesione alle convenzioni della teoria degli affetti: ecco la quintessenza dell'efficacia rappresentativa di Haendel. Ne sono testimonianza le parole di un

<sup>47</sup> «Sweet bird, that shun'st the noise of folly/Most musical, most melancholy!/Thee, chauntress, oft the woods among/ I woo to hear thy even-song./Or, missing thee, I walk unseen./On the dry smooth-shaven green/To behold the wand'ring moon», Ivi, numero 13, Aria, *Il Penseroso* (soprano).

Gli esempi musicali sono tratti da G.F. Händel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, Ausgabe den Haendelgesellschaft, Leipzig 1859, consultabile su <http://it.opera-scores.com/D/FullScore/4734/18743.html> (ultimo accesso: 23/09/2023).

Per gli ascolti suggeriamo: *Georg Friedrich Händel | Il teatro delle emozioni | Pasticcio Musicale, L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), Kulturzentrum Grandhotel, Toblach, Abschlusskonzert der 20igsten Ausgabe der Akademie für Alte Musik Bruneck, [www.cordia.it](http://www.cordia.it), 10/08/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=fVSRebiSits> (ultimo accesso: 09/09/2023).

<sup>48</sup> «Come, but keep thy wonted state/With even step, and musing gait/And looks/commercing with the skies/Thy rapt soul sitting in thine eyes», numero 8, Arioso, *Il Penseroso* (soprano).

<sup>49</sup> «But oh, sad virgin, that thy pow'r/Might raise Musaeus from his bow'r;/Or bid the soul of Orpheus sing/Such notes as, warbled to the string,/Drew iron tears down Pluto's cheeks/And made hell grant what love did seek», numero 25, Aria, *Il Penseroso* (soprano).

<sup>50</sup> Si fa riferimento al fatto che spesso anche *L'Allegro* è rappresentato attraverso il modo minore.

articolo che, dopo la prima messa in scena dell'oratorio (1740) fu pubblicato nel «Gentleman's Magazine»<sup>51</sup>.

Con Johann Mattheson (1681-1764), che tradusse in tedesco la biografia di Haendel scritta da Mainwaring (1724-1807)<sup>52</sup>, ci viene proposta una concezione della musica che è riassunta nel concetto di *Klangrede* (discorso sonoro), denotando il potere evocativo e comunicativo dei suoni, che non necessitano di prosa o poesia per essere compresi dall'ascoltatore. Infine, John Powell ci pone di fronte ad un'altra (e per certi versi antitetica) possibile opzione: «the abstract nature of music would most likely frustrated any attempt to do more than lighten the emotional tenor of the text»<sup>53</sup>.

## Le due Muse

Sorge quasi spontaneo domandarsi se Milton, nell'ipotesi in cui fosse stato vivo al momento della stesura dell'oratorio, avrebbe potuto apprezzare o meno un'opera in cui l'astratta natura della musica si carica quasi di un proprio significato, acquisendo un contorno ben definito e delineandosi come un'autonoma sagoma. In realtà, nonostante il padre fosse un compositore, il poeta inglese avrebbe di certo considerato la Musica come “serva” della Parola, pur avendo ammesso in *Ad patrem* (1637) che se le due arti si fossero unite nel più alto senso (sempre interpretandolo in un'ottica religiosa, come detto), lo avrebbero fatto in ciò che egli descriveva come una “Musica Sublime”<sup>54</sup>.

## Bibliografia, saggi, articoli e sitografia

- A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, Corriere della Sera: EDT, Milano-Torino 1983.  
 S. C. Behrendt, *Bright Pilgrimage: William Blake's Designs for L'allegro and Il Penseroso*, «Milton Studies», 1975, pp. 123-147.  
 L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1983.  
 E. Burini, *La malinconia: l'influsso della personalità malinconica di Amleto sugli studi della formazione dell'Io e della depressione nel panorama culturale del '900*, in «Elephant & Castle», 2014, <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/140> (ultimo accesso: 14/09/2023).

<sup>51</sup> «But Haendel's harmony affects the soul, to south by sweetness, or by force controul; and with like sounds as tune of rolling spheres, so tunes the mind, that ev'ry sense has ears», in Hogwood, *Georg Friedrich Haendel*, pp. 201-202.

<sup>52</sup> J. Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760.

<sup>53</sup> J. Powell, M. O' Connel, *Music and Sense in Handel's Setting of Milton's L'Allegro and Il Penseroso*, in «Eighteenth-Century Studies», Vol. 12, No. 1 (Autunno 1978), The Johns Hopkins University Press, <https://www.jstor.org/stable/2738417>, 1978, pp. 16-46. (ultimo accesso: 14/09/2023).

<sup>54</sup> «Carmine, non citharâ simulachraque functa canendo / Compulit in lacrymas; habet has à carmine laudes», *Ad patrem*, vv. 54-55.

- J. E. Grant, *Blake's Designs for L'Allegro and Il Penseroso*, Part 1: *A Survey of the Designs/ An Illustrated Quarterly*, Volume 4, Issue 4, 1971, pp. 117-134, <https://bq.blakearchive.org/4.4.grant>.
- C. Hogwood, *Georg Friedrich Haendel*, a cura di L. Swich, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991.
- W. S. Howard, *Companions with Time: Milton Tasso and Renaissance Dialogue*, in «The Comparatist», 2004, Volume 28, pp. 5-28.
- S. Johnson, *Lives of the English Poets*, Clarendon Press, Oxford 1905.
- A.C. Labriola, "John Milton", *Encyclopedia Britannica*, 1994 (<https://www.britannica.com/biography/John-Milton>), (ultimo accesso: 20/09/2023).
- M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1961.
- M. Privitera, *Madrigali Malinconici*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, in *Storia della Musica Europea*, Volume IV, Giulio Einaudi, Torino 2010, pp. 296-312.
- Nicotano, *Händel: l'Allegro, il Penseroso e il Moderato*, 2019, <https://diesisebemolle.wordpress.com/2019/12/29/handel-lallegro-il-penseroso-e-il-moderato/> (ultimo accesso: 26/08/2023).
- The William Blake Archive, <http://www.blakearchive.org/work/but54> (ultimo accesso: 20/09/2023).
- M. O' Connell, J. Powell, *Music and Sense in Handel's Setting of Milton's L'Allegro and Il Penseroso*, in «Eighteenth-Century Studies», Vol. 12, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1978, <https://www.jstor.org/stable/2738417>, pp. 16-46 (ultimo accesso: 20/09/2023).

## Video, spartiti e libretto:

- S. Masson, lezione trasmessa in live streaming il 27 gennaio 2021, <https://youtu.be/eUFktivb56g> (ultimo accesso: 14/09/2023).
- G.F. Händel | Il teatro delle emozioni | Pasticcio Musicale, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), Kulturzentrum Grandhotel, Toblach, Abschlußkonzert der 20igsten Ausgabe der Akademie für Alte Musik Bruneck, 10/08/2019 [www.cordia.it](http://www.cordia.it) <https://www.youtube.com/watch?v=fVSRbiSits>.
- G.F. Händel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, libretto, a cura di Arsace, 04/2003, [https://www.handelforever.com/composizioni/libretti/pdf/allegro\\_penseroso\\_moderato.pdf](https://www.handelforever.com/composizioni/libretti/pdf/allegro_penseroso_moderato.pdf) (ultimo accesso: 17/01/2024).
- G.F. Händel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, <http://it.opera-scores.com/D/FullScore/4734/18743.html> (ultimo accesso: 03/09/2023).