

16.2558

MUSICA IN SCENA  
Storia dello spettacolo musicale

DIRETTA DA ALBERTO BASSO

Volume II 160467

GLI ITALIANI ALL'ESTERO  
L'OPERA IN ITALIA E IN FRANCIA



# I. FISIONOMIA, GEOGRAFIA, DRAMMATURGIA

## 1. L'oggetto d'indagine. Generalità e questioni di metodo

Con intera soddisfazione e grande applauso fu messo in scena mercoledì sera nel Teatro di via del Cocomero il *Demofonte*. La musica, che è del celebre sig. Pasquale Anfossi, Maestro di Cappella Napoletano, seconda in tutto e per tutto gli accidenti del dramma, che è eseguito bravamente dalla medesima compagnia ove si distinguono molto la sig. Caterina Bonafini che fa da prima donna ed il sig. Giusto Ferdinando Tenducci, Virtuosi di Camera all'attual servizio di S. A. R. [il granduca di Toscana]. L'opera è ravvivata da frequenti e vaghe mutazioni di scena e di balli, che vengono eseguiti da buon numero di ballerini de' quali è l'inventore e direttore il sig. Giuseppe Banti («Gazzetta toscana», n. 43, 23 ottobre 1773).

In questa notizia giornalistica è efficacemente sintetizzato ciò che il fruitore settecentesco intese per spettacolo operistico: uno spettacolo altamente composito, costituito dalla successione di autonomi eventi teatrali (dramma per musica – serio o buffo – con intermezzi comici o di ballo), frutto dell'invenzione e della prestazione d'opera di autori dalle diverse competenze (drammaturgo, compositore, scenografo, coreografo, costumista) e realizzato da un'*équipe* quanto mai varia e molteplice di esecutori (cantanti – uomini, donne, castrati –, ballerini – solisti e figuranti –, maestro al cembalo, orchestrali, copisti, suggeritore, scenografo, pittore, decoratore, ingegnere, macchinisti, sarto). Se nel Seicento l'«opera regia» era un tipo di spettacolo non meno composito ma dalla complessiva concezione e realizzazione unitaria (mescolava, all'interno del singolo evento teatrale, elementi tragici e comici, canori e coreutici), nel Settecento istanze estetiche (l'*Arcadia* e la cultura antibarocca) e pratiche (specializzazione professionale e divisione del lavoro, autonomia produttiva dei diversi generi, tendenza ad una fruizione selettiva da parte del pubblico) portarono ad una distinzione sempre più netta degli elementi artistico-drammaturgici dello spettacolo operistico: dramma per musica e ballo si resero irrelati e indipendenti (almeno fino all'epoca – ultimi decenni del secolo – in cui si impose la moda del «ballo analogo»), il primo si distinse in serio e buffo, il secondo si moltiplicò nel *divertissement*, nel ballo pantomimo, nel *ballet d'action*; si ebbero per ciascun genere distinte esigenze produttive (ad esempio gli apparati scenografici per l'opera seria furono più sontuosi, complessi ed elaborati di quelli dell'opera buffa ed entrambi preferirono la struttura tipo scena-quadro con serie di quinte dipinte mentre al ballo furono più adatte scene a carattere tridimensionale con ampio impiego di praticabili) e diversi tipi di fruizione (il pubblico dell'opera seria fu più aristocratico di quello dell'opera buffa, quest'ultima conobbe incondizionato successo nei teatri «minori» e provinciali; il ballo ebbe gran voga, anche più dell'opera, a Milano, soprattutto, a Torino, Firenze e Napoli, ma altrove restò un elemento accessorio e complementare). Da quanto fin qui brevemente indicato risulta che identificare lo spettacolo operistico settecentesco con ciò che oggi comunemente intendiamo per «opera», cioè l'esito del lavoro congiunto d'un drammaturgo e d'un compositore, è per lo meno riduttivo: più corretto sarà considerare questo esito come parte di un organismo spettacolare molteplice, collettivo e composito che dovrà restare, nella sua globalità, l'oggetto privilegiato dell'indagine storica.

Unico e comune alle varie forme di spettacolo operistico fu il luogo deputato alla sua realizzazione, il teatro (anche se nelle città che ne ebbero più d'uno è possibile e necessario distinguere fra teatri d'opera seria e teatri d'opera buffa) che nel Settecento acquisisce sempre più i connotati di edificio pubblico insostituibile nell'assetto urbanistico, nonché di istituzione civica indispensabile al tessuto sociale della città; ne è prova il crescente numero di nuovi teatri in muratura costruiti pressoché ovunque in Italia, nel corso del secolo, di preferenza in una zona urbanisticamente centrale dell'agglomerato urbano. L'edificio teatrale può essere di proprietà del sovrano (il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli), di un consesso accademico (il Cocomero di Firenze, il Risvegliati di Pistoia, lo Scientifico di Mantova), di un consorzio di cittadini che ne ha finanziato la costruzione (il Ducale di Milano, il Comunale di Bologna, il Nozari di Cremona, il Condominiale di Senigallia), di un privato cittadino (i principali teatri di Venezia, l'Argentina di Roma, il teatro dei Signori Prini a Pisa, il Minozzi di Civitavecchia): la distinzione è più formale che sostanziale, risultando nei fatti prevaricata la proprietà legale da quella reale ed effettiva della società urbana che inglobò il teatro e le sue attività nelle proprie consuetudini sociali e culturali. Il discorso è analogo per quel che riguarda la committenza e la gestione, che nel Settecento furono ovunque sostanzialmente civiche a dispetto dell'esteriorità anche nominale dei teatri intitolati ed appartenenti a soggetti particolari (teatri regi, accademici o privati).

Il carattere eminentemente commerciale dello spettacolo operistico nel Settecento impose ovunque un unico tipo di sistema di gestione, quello impresariale; esso, tuttavia, poté essere variamente realizzato: gestione diretta dei proprietari o di loro delegati (è il caso della Società di cavalieri del Regio di Torino), gestione mediata dall'apporto di un impresario professionista cui spetta il compito di ingaggiare artisti e maestranze per conto e sotto il controllo del proprietario-committente (tali furono i compiti degli impresari attivi alla Pergola e al Cocomero di Firenze per conto degli Immobili e degli Infuocati), affitto o appalto del teatro ad impresari o a *troupes* itineranti con cessione integrale di responsabilità e meriti, rischi e guadagni. Numerosi e produttivamente diversificati furono i periodi di attività dei teatri. Priorità assoluta per prestigio e per intensità ebbe la stagione di Carnevale (dal 26 dicembre alle Ceneri) che fu costantemente appannaggio delle sedi teatrali principali con rappresentazioni prevalentemente di opere serie; di minore importanza e dedita perlopiù all'opera buffa fu la stagione autunnale (ottobre-novembre) mentre in primavera (dopo la Pasqua) ed in estate entravano in frenetica attività i teatri delle città di provincia o dei luoghi di villeggiatura, approfittando della chiusura dei teatri delle capitali, del minor costo delle produzioni e della presenza in loco di turisti e villeggianti: si veda il caso del teatro Comunale di Forlì, che una testimonianza dell'epoca ci dice essere stato appositamente inaugurato d'estate (1776), periodo «in cui tutte le celebrità di canto sono a spasso, per riunirle a Forlì e farle cantare in occasione dell'apertura del nuovo teatro» (cfr. Michele Raffaelli, *Il teatro Comunale di Forlì*, Forlì, Ed. STC, 1982, p. 24).

Casi particolari di stagioni operistiche si spiegano con tradizioni locali (religiose o commerciali) come la fiera dell'Ascensione a Venezia, la fiera del Santo a Padova, la fiera franca di Senigallia; nell'ultimo quarto del Settecento, con l'estensione dell'apertura dei teatri anche ai periodi di Quaresima e di Avvento, gli operatori del settore poterono contare su un periodo di attività assai ampio – praticamente tutto l'arco dell'anno solare – entro il quale trovar spazio per le proprie prestazioni; parimenti vasto fu l'ambito geografico concesso all'espletamento delle loro professioni che, come si dirà fra poco, lo spettacolo operistico nel Settecento, col diffondersi della moda e col migliorare delle comunicazioni e dell'as-

setto viario della penisola, conseguì una dimensione pienamente e profondamente «panitaliana».

Questi non sono che alcuni degli aspetti costitutivi e strutturali dello spettacolo operistico settecentesco, bastanti tuttavia a delinearne fin d'ora la natura composita e molteplice; natura che impone, in sede di indagine storiografica, un approccio di tipo interdisciplinare o, in ogni caso, ne sconsiglia uno rigidamente settoriale: se è lecito studiare la componente scenografica o quella musicale dello spettacolo operistico, indirizzarsi verso il settore librettologico o istituzionale (storia del singolo teatro), indagare l'aspetto storico-civile o economico-produttivo, sarà necessario farlo tenendo ben presenti le realtà necessariamente complementari al prescelto oggetto di studio. Nelle pagine che seguono si è tentato di descrivere ed inquadrare lo spettacolo operistico per come esso venne prodotto e fruito nel Settecento, per come si inserì entro l'orizzonte d'attesa del pubblico del tempo, ne soddisfece le esigenze ed il gusto; si è cercato di inserirlo nella realtà materiale e culturale, politica ed economica, storica e geografica dell'Italia del secolo XVIII, valutandolo più nella prospettiva di svago pubblico, di attrattiva turistica e di strumento governativo di indottrinamento e/o di controllo che di oggetto artistico in relazione a schemi formali, posizioni estetiche, prassi ed esiti compositivi. Se ne avrà sofferto la dettagliata indagine sulla veste letteraria o musicale, ciò è dipeso dal voler privilegiare l'oggetto spettacolare nel suo complesso ed il suo impatto sul pubblico di allora piuttosto che la partitura col suo corredo di opzioni stilistiche e formali. La divisione per generi (opera seria, opera buffa, ballo) consegue ad un'oggettiva realtà estetica e produttiva del fenomeno ma è soprattutto conseguenza dell'esigenza di chiarezza espositiva; il tentativo di immedesimarsi nel punto di vista e nelle aspettative del pubblico settecentesco ha indotto all'utilizzazione privilegiata di fonti critiche e documentarie coeve ed ha comportato la menzione e la trattazione o l'esclusione di opere ed autori, di generi e di tradizioni operistiche sulla base dell'effettivo emergere dalla realtà settecentesca, talvolta smentendo ed in ogni caso ignorando «classifiche» o schematismi interpretativi imposti dalla consolidata tradizione storiografica.

## 2. Geografia. Centri e periferie

Delineare la geografia dello spettacolo operistico nell'Italia del Settecento significa innanzitutto prendere atto del carattere panitaliano di esso, della sua natura di fenomeno transregionale nel senso che, almeno avanti il triennio rivoluzionario di fine secolo, le divisioni ed i confini fra i numerosi Stati italiani del tempo non costituirono alcuno ostacolo alla circolazione del repertorio o dei diversi componenti delle compagnie, né lo fu, poniamo, il successo ottenuto da una produzione operistica presso il pubblico di uno Stato per la censura di un governo di parte politica avversa. Diversi fattori favorirono un'ampia e continua osmosi fra le attività operistiche dei vari Stati italiani; l'universalità dei codici comunicativi: letterario (lingua, versificazione e assetto drammaturgico di matrice arcadica – l'accademia dell'Arcadia fu un'istituzione culturale, con «colonie» sparse lungo tutta la penisola, che ebbe un ruolo primario nel conferire alla lingua ed alla produzione letteraria italiana un carattere nazionale – esemplati dalla produzione metastasiana), musicale (convenzioni grammaticali, stilistiche e formali – dicotomia recitativo-aria, aria con da capo –) e pantomimico; l'universalità simbolica e didascalica dei soggetti drammatici prescelti (tragici, storici o mitologici per il genere serio dedito a celebrare virtù e saggezza di sovrani assoluti;

borghesi, comici e sentimentali per il genere buffo volto a rispecchiare la quotidianità delle convenzioni del vivere sociale) nonché l'universalità delle consuetudini produttive (il sistema impresariale o «mercenario» nelle sue molteplici accezioni di impresariato singolo o collettivo, d'appalto diretto o di prestazione d'opera al servizio di committenti) e delle modalità di fruizione (identica periodicità delle stagioni, utilizzazione del teatro come luogo d'incontro e di conversazione, predilezione per la *performance* del cantante e per gli *entretunes* di ballo, consapevolezza della «necessità» dello spettacolo operistico nella vita culturale urbana). Non pare pertanto azzardato riconoscere nello spettacolo operistico uno dei più forti fattori di coesione ed identità nazionale, sul piano culturale, nell'Italia del Settecento, anche a dispetto di coloro (Muratori, Tiraboschi e i letterati in genere) che ne disprezzarono o ignorarono il valore artistico o la dignità intellettuale.

Panitalianità e transregionalità del repertorio non significano per altro omogenea distribuzione dello spettacolo operistico lungo tutta la penisola italiana; certo l'opera si produsse e si consumò, nel Settecento, a Lecce e a Trieste, a Palermo come a Torino, a Cagliari e a Perugia, a Novi Ligure e a Caserta, a Recanati e a Casalmaggiore, a Trani come a Budrio, Casalpusterlengo, Fermo, Camerino, Cento, Civitavecchia e via dicendo, tuttavia la mappa delle sedi teatrali nell'Italia del Settecento evidenzia di esse la maggior densità negli Stati del centro-nord (dal granducato di Toscana e dal settentrione dello Stato pontificio in su) rispetto alla progressiva rarefazione che si incontra scendendo al di sotto di Napoli (Sicilia esclusa). Inoltre, di queste sedi teatrali esistettero varie tipologie, a cominciare da una chiara distinzione fra centri e periferie, capoluoghi e province: sedi teatrali più intensamente produttrici e consumatrici di altre, centri di propulsione e d'irradiazione dai quali dipesero sedi periferiche, piazze che dettarono la moda e che vantarono stagioni teatrali costituite prevalentemente da novità assolute ed altre impossibilitate alla produzione in proprio e dedite pertanto esclusivamente al consumo di prodotti altrove confezionati, città che fecero del teatro d'opera un'istituzione statale e pubblica dall'attività inderogabilmente continuativa, ed altre che solo occasionalmente e sporadicamente ospitarono spettacoli d'opera. Va osservato che ove continuità non vi poté essere, per motivi prevalentemente di carattere finanziario, vi fu comunque aspirazione alla continuità ed alla istituzionalizzazione delle attività operistiche: ciò si evince dalle numerose fabbriche di edifici teatrali – in muratura ed in posizione topograficamente centrale – che interessarono le attività edilizie e le ristrutturazioni urbanistiche di centri anche piccoli, soprattutto nel secondo Settecento.

Sulla distribuzione lungo il territorio italiano delle piazze teatrali influirono certamente ragioni di ordine politico, economico e sociale legate allo sviluppo delle varie regioni e delle singole città; tuttavia estranee al fenomeno non furono motivazioni cultural-commerciali, quali la vocazione turistica delle principali città storiche italiane e di rinomati centri di villeggiatura, e ragioni di ordine pratico, quali le condizioni della viabilità e delle comunicazioni sul territorio italiano (sulle quali sostanzialmente negativo fu, ad esempio, il giudizio di un viaggiatore musicale come Charles Burney). I due fattori tesero a sovrapporsi: viaggiarono i turisti e viaggiarono gli operatori nonché il materiale dello spettacolo operistico, e non sarà casuale verificare coincidenza di tappe e di itinerari fra i primi ed i secondi. Le città storiche furono mete del *Grand tour* d'istruzione di una pletera di artisti, intellettuali, nobili rampolli di tutta Europa nei cui interessi turistici e culturali, a giudicare dalla frequenza delle testimonianze e dei commenti sull'opera, sui teatri, sul pubblico da essi lasciate nei diari di viaggio, lo spettacolo operistico occupava un posto non secondario; i centri di villeggiatura puntarono sull'opera come mezzo per incrementare la propria popolazione

turistica: segnaliamo, fra i tanti, il caso di Fojano in val di Chiana che così reclamizza la propria stagione operistica autunnale sulle pagine della Gazzetta toscana:

Nella sera del dì 13 corrente [ottobre 1792] sarà posta in scena la prima farsa intitolata *La pastorella nobile*, musica del celebre Sig. Pietro Guglielmi Napoletano. Opinasi costantemente che questa rappresentanza sarà per incontrare l'applauso universale degli intendenti, segnatamente dei Sig. forestieri sì per la musica che per l'abilità degli attori. La musica strumentale verrà eseguita dalla nostra completa orchestra e rinforzata da tre celebri professori di vari luoghi; il vestiario sarà assai elegante e ricco ed è stato somministrato dal sig. Francesco Cecchi di Firenze. Le recite verranno eseguite nelle sere di domenica, lunedì, mercoledì e giovedì, e quindi a richiesta dei Sigg. forestieri («Gazzetta toscana», n. 42, 20 ottobre 1792).

Che lo spettacolo operistico costituisse anche un'attrazione turistica è provato dal fatto che molte delle richieste di affitto di teatri avanzate da impresari o *troupes* nomadi e diverse istanze di costruzione di edifici teatrali inoltrate da consessi cittadini o società di aristocratici ebbero fra le motivazioni, e non fra le meno urgenti, quella del richiamo che lo spettacolo avrebbe esercitato sui «forestieri» e sui benefici di carattere economico e commerciale che un maggiore afflusso di visitatori avrebbe arrecato all'economia del luogo. Ai forestieri sono spesso mirati certi annunci giornalistici relativi a spettacoli operistici, al fine di agevolarne e pianificarne la frequentazione; a Siena nell'agosto 1778

di già abbiamo dei forestieri venuti per godere, e molti se ne aspettano in occasione delle feste alla metà di agosto, che saranno più del solito decorate [...]. I giorni delle recite del presente mese sono i seguenti. Dell'opera *L'Alessandro* [nell'*Indie* di Metastasio?], primo soprano Sig. Consoli, il dì 2, 3, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17. Dell'opera il *Medonte* [di De Gamerra/Sarti] prima recita del primo soprano Sig. Toschi 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 31 («Gazzetta toscana», n. 32, 8 agosto 1778).

Ed è una vera e propria locandina pubblicitaria. La frequentazione dei forestieri poteva essere massiccia; a Pisa nel luglio 1779

il concorso [...] fu così numeroso, che molte persone dovettero tornare indietro e nel corso delle trenta recite si sono contati circa quattromilasettecento forestieri intervenuti a godere di uno spettacolo veramente degno di ammirazione («Gazzetta toscana», n. 27, 3 luglio 1779).

E si diede anche il caso di sovraffollamento di città capienti come Milano:

il nostro Carnevale è terminato con una indicibile brillante allegria; il concorso de' forestieri è stato tale, che gli alberghi non potevano ricevere più alcun soggetto; in conseguenza a tutti i nostri teatri gli spettatori sono stati numerosissimi («Gazzetta universale», n. 22 del 18 marzo 1794).

All'attrattiva turistica lo spettacolo operistico univa mire di profitto economico, visto che assai spesso al forestiero toccava un prezzo maggiorato del biglietto per accedere in teatro: per assistere ad un *Re pastore* di Metastasio/Zanetti, dato al Comunale di Senigallia nel luglio del 1765 (tempo di fiera) i 30 bolognini del biglietto d'ingresso diventavano 40 se lo spettatore era un forestiero; si veda inoltre il seguente documento trascritto da un recente studio sul teatro di Casalmaggiore (regolamento dei prezzi del nuovo teatro):

Delle opere serie ossia drammatiche:	
per ogni nazionale abitante nella giurisdizione di Casalmaggiore	L. 1.15 di Milano
per ogni forestiere [e] simili	L. 2.10
Delle opere buffe:	
per cadaun nazionale	L. 1.00
forestiere	L. 1.15
Delle comedie:	
per ogni nazionale	L. 0.10
forestiere	L. 1.00

Per l'apertura però d'esso nuovo teatro nel prossimo futuro autunno con opera seria intitolata il *Medonte*, intrecciata da balli ed assai dispendiosa, si supplica per parte dell'Impresario Angiolo Tecchi di estendere detto prezzo per ogni forastiero di L. 3 (cfr. Claudio Toscani, *Due secoli di vita musicale nel teatro di Casalmaggiore. Organizzazione, spettacoli, artisti (1737-1957)*, in *Il teatro di Casalmaggiore. Storia e restauro*, Cremona, Turris, 1990, p. 11).

La funzionalità turistica dello spettacolo operistico implica il nomadismo dei diversi componenti delle compagnie, del materiale e del prodotto stesso. Il nomadismo fu implicito nella carriera del cantante anche se, a leggere il goldoniano *Impresario delle Smirne*, non agevoli dovevano essere i suoi spostamenti: nell'atto V della commedia, in procinto di imbarcarsi da Venezia per le Smirne, i cantanti ingaggiati da Nibio per conto di Alì si presentano con bagaglio, abiti ed ammenicoli rappresentativi delle rispettive prerogative:

- Carluccio [musicista soprano], in abito di viaggio, con pelliccia, stivali, una scuriata [frusta per cavalli], berretta da viaggio;
- Maccario [cattivo e povero poeta drammatico] da viaggio con un cattivo pastrano;
- Annina [cantatrice bolognese] da viaggio [...], ed un servitore con livrea con due cani legati con un nastro;
- Tognina [cantatrice veneziana] da viaggio, con un cane in braccio ed uno legato con una cordicella;
- Pasqualino [tenore] con varie scatole e fagotti [di Tognina];
- Lucrezia [cantatrice fiorentina] da viaggio con un cane, un servitore con un pappagallo ed un gatto.

(Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, VII, Milano, Mondadori, 1946, pp. 542-47).

Ma viaggiavano anche le partiture, assieme ai loro autori, esecutori e agli impresari o tramite appositi incaricati di singoli teatri che si spostavano di città in città per procurarsene copie; tali spostamenti potevano mettere a repentaglio l'incolumità delle persone e l'integrità delle cose come accadde alla partitura di Giuseppe Sarti de *I contrattempi* [nomen omen!], rappresentata al Cocomero di Firenze nella primavera del 1781:

Questo spartito avendo avuta la disgrazia per *viaggio* [mio il corsivo] di restar mutilato dalla rottura di alcuni vasi di acquaforte, il più volte lodato diletto Sig. Giuseppe Moneta vi ha inserito un'aria del primo abilissimo Buffo caricato, un duettino fra due Buffi, e un'aria con recitativo della prima Donna, seguendo le tracce dell'illustre sopra espresso maestro [Giuseppe Sarti] («Gazzetta toscana», n. 22, 2 giugno 1781).

In ogni caso questi spostamenti comportavano il condizionante rapporto con la realtà materiale e quotidiana del sistema delle comunicazioni – terrestri, fluviali e marittime – nell'Italia del tempo che non sarà da trascurare nella valutazione dell'assetto geografico, oltreché storico, dello spettacolo operistico. Ad esempio, in conseguenza delle migliorie apportate dai Lorena ai valichi appenninici da e per l'Emilia, Bologna accrebbe il ruolo di crocevia stradale dell'Italia centrale aggiungendo le nuove relazioni viarie con la Toscana ai collegamenti con Mantova-Verona, Modena-Parma-Milano, Ferrara-Padova-Venezia, Faenza-Ravenna-Rimini: non a caso, pertanto, essa acquisì nel Settecento, come si vedrà, l'importante ruolo di punto d'incontro e di scambio delle compagnie operistiche. Delle due vie che da Napoli (via Roma-Firenze o via Roma-Ancona) consentivano di raggiungere Venezia, la seconda era senz'altro frequentata soprattutto dai cantanti dello Stato pontificio (uomini ed evirati) in relazione alla particolarità del mercato operistico locale vietato alle cantatrici, mentre la prima era preferibilmente percorsa dagli altri poiché attraversava territori a maggiore densità teatrale rispetto alla precedente; la condizione viaria migliore (in senso quan-

titativo e qualitativo) offerta al fruitore nel centro-nord d'Italia (Toscana, Emilia, Venezia, nel tardo Settecento anche la Lombardia), facilitata dal paesaggio pianeggiante in Padania, non dovette risultare estranea al rigoglio ed all'intensità delle attività operistiche di queste regioni, maggiori rispetto ad altre.

Condizione non sufficiente ma certamente necessaria affinché una città assurga al ruolo ed alle funzioni di «capitale» operistica è che essa sia sede di un governo centrale, luogo di esercizio del potere economico-politico nonché residenza di un dinamico ceto di nobili e patrizi; il fatto che la condizione non sia sufficiente è esemplificato dal caso di Piacenza, di diritto con-capitale del ducato di Parma e Piacenza ma non sede del governo centrale né residenza di corte: essa di fatto cedette integralmente a Parma il ruolo di capoluogo operistico dello Stato e si dovette accontentare, per tutto il Settecento, di attività teatrali dal carattere discontinuo e marginale. La necessità della condizione si relaziona al fatto che da un lato i governi assoluti del Settecento in Italia videro nel teatro un efficace mezzo di indottrinamento, di autocelebrazione, di controllo sulla popolazione, di manifestazione del proprio potere, dall'altro gli aristocratici ed i ceti abbienti ne fecero il preferito ed irrinunciabile svago di società. A Napoli, ad esempio, il Teatro di San Carlo (1737) venne eretto per sanzionare la solidità e la magnificenza del potere borbonico nell'appena riconquistato regno delle Due Sicilie e la sua attività, a cominciare dalle stagioni operistiche collegate agli onomastici dei regnanti, scandì per tutto il secolo momenti ed eventi della vita di corte (nascite, matrimoni, visite di Stato; il teatro poteva essere chiuso in occasione di decessi di sovrani anche di altri Stati assoluti), nel contempo esso divenne il salotto prediletto dell'aristocrazia napoletana, luogo di incontri e corteggiamenti, palestra per l'esercizio della propria partigianeria musicale, simbolo e specchio del locale buon gusto. Lo stesso può dirsi di altre istituzioni teatrali a carattere regio quali il teatro di via della Pergola a Firenze e i teatri regi di Torino e di Parma: luoghi tutti ove lo splendore architettonico ed il prestigio artistico (scenografie, costumi, compagnie di canto, novità di repertorio) venivano intesi e pubblicizzati quali emblemi del fasto e del prestigio dei sovrani assoluti che di quei teatri erano padroni e mecenati, ma erano soprattutto esito ambito, oggetto di godimento e motivo d'orgoglio dell'aristocrazia cittadina. Lo stesso può dirsi anche di capitali apparentemente diverse da Torino e Parma nell'assetto politico-ideologico, quali Roma e Venezia: l'una sede di un governo sì assoluto ma dai connotati ideologici ufficialmente estranei, per non dire ostili, allo spettacolo teatrale portatore di degrado morale e di sollecitazione del vizio; città, l'altra, di collaudata struttura repubblicana e pertanto priva del principe promotore di attività teatrali centralistiche ed autocelebrative. La prosperità operistica di queste due città si spiega nell'un caso col prevalere, durante il Settecento, della ragion di Stato sulla ragion morale e col camuffare da ufficiale benevola tolleranza degli spettacoli il riconoscimento dell'utilità civile e sociale dell'opera (Roma è città cosmopolita e popolosa, ricca di corti satelliti di quella papale – famiglie cardinalizie, aristocrazia romana, ambasciatori stranieri – avidie di forme spettacolari e ludiche simili a quelle godute in capitali di governi non teocratici); nell'altro, accanto alla vocazione turistica della città lagunare, particolarmente intensificatasi durante il Settecento, il fenomeno si giustifica col permanere a Venezia di una concezione privatistica e mercantile della gestione dello spettacolo operistico (i teatri erano di proprietà di singole famiglie aristocratiche) tale da farne, più scopertamente che altrove, una vera attività commerciale non superficialmente agganciata – tramite opportune legislazioni e cointeressamenti fra privati e *res publica* – al tessuto economico della città.

La «periferia» operistica è costituita da città *in primis* di minore rilevanza politica, commerciale e amministrativa rispetto alle suddette capitali e la cui vita teatrale fu meno intensa, nonché spesso a quelle subordinata, ma anche da città per le quali lo spettacolo operistico non rappresentò un centro di interesse o un movente per iniziative economiche tali da determinare continuità produttiva né un attivo inserimento nei meccanismi della circolazione e diffusione del repertorio: a quest'ultima tipologia appartengono città come Livorno o Genova, ove il rigoglio economico prodotto dalle fiorenti attività nell'un caso portuali, nell'altro finanziarie, non pare coniugarsi con un parallelo fiorire della vita operistica. Tipiche rappresentanti dei circuiti minori sono le città per le quali l'opera concorre a decorare festosamente un particolare momento dell'anno: festività patronali e religiose, manifestazioni fieristiche, villeggiature; in questi casi lo spettacolo operistico, prima ancora di rispondere alle esigenze della società residente, funge da attrazione turistica per il pubblico convenuto alla manifestazione. È il caso, ad esempio, di Reggio nell'Emilia, città fieristica del ducato di Modena all'interno del quale gode di uno *status* operisticamente rilevante: le attività teatrali primaverili, coincidenti col tempo della fiera, vengono favorite e finanziate dai duchi di Modena al fine di accrescere le attrattive della città e, conseguentemente, il giro d'affari in quel particolare momento. La marginalità della vita teatrale reggiana, nonostante l'interessamento dei duchi Rinaldo e Francesco III, consiste da un lato nell'incapacità di imprimere ai propri allestimenti la forza o il credito necessari per conoscere un minimo di circolazione nel mercato operistico coevo, dall'altro nell'essere ricettacolo di prestatori d'opera (cantanti, ballerini, compositori) durante i tempi morti (maggio, l'epoca della fiera) delle stagioni operistiche delle città principali da dove il repertorio, di norma, viene ripreso (ciò tranne un breve ma intenso periodo di fulgore produttivo fra il 1750 ed il '59, all'indomani della cessazione dell'occupazione austriaca e del ritorno sul trono ducale di Francesco III). Stagioni operistiche *extra* fiera furono sporadiche a Reggio prima degli anni Settanta, ed ebbero minore importanza della stagione fieristica (per la quale si prescelsero opere serie relegando le buffe al Carnevale), il che dimostra una concezione ed un'utilizzazione del teatro d'opera principalmente come complemento all'annuale evento dal punto di vista commerciale e sociale più rilevante per la città piuttosto che un radicamento della fruizione dello spettacolo operistico nel tessuto sociale reggiano. Analogo il caso di Senigallia, sede - ogni luglio - dell'importante «fiera franca» che giunge annualmente a ravvivare la sonnolenta vita cittadina:

Undeci mesi Sena dall'esser suo non varia,  
ma nell'estivo luglio la cosa è ben contraria.  
Motivo n'è la fiera, a segno tal fiorita,  
che i confinanti ed esteri mercanti in copia invita.

(Giuseppe Garbini, *La fiera di Senigallia*, lettera in versi martelliani, Senigallia, Stella, 1783; ediz. a cura di Sergio Anselmi e Renzo Paci, Senigallia, Tipografia marchigiana, 1971, p. 28).

Già prima della costruzione del teatro Condominiale (1750-51) si era instaurato un esplicito ed irrinunciabile rapporto fra fiera ed opera; Fano, col proprio teatro della Fortuna, suppliva alle carenze di Senigallia:

Stiamo ora [luglio 1745] godendo in questa città la solita bellissima fiera [...]. Ora riesce abbondantissima al solito di gran concorso di mercanti con quantità di mercanzie d'ogni genere, concorrendovi numerosissimo popolo, altresì gran nobiltà, che oltre l'essere venuta alla fiera, si porta in Fano all'opera in musica, che vi si recita da scelti virtuosi in quel gran teatro (Giovanni Maria Mastai, *Memorie*, MS, Senigallia, Archivio storico comunale; ediz. a cura di Sergio Anselmi, vol. I, *Soldati, epidemie, edilizia nella Senigallia del Settecento, 1739-1746*, Comune di Senigallia, 1987, pp. 99-100).

In altre occasioni (fiere 1747-49) venne utilizzata, con poca soddisfazione, una sala del palazzo comunale affittata ad impresari itineranti, indi, per iniziativa ed a spese di cinque nobili cittadini, si avviò la costruzione del Condominiale, col che Senigallia ebbe finalmente un luogo teatrale degno della sua fiera (in occasione della quale vennero allestite, almeno fino al 1768, preferibilmente opere serie) ed utilizzabile anche per Carnevale (con opere buffe) ed in altre occasioni rilevanti (ad esempio nel novembre 1752, per solennizzare la visita del cardinale di York in occasione della festa di Sant'Andrea Avellino, si recitò «un bellissimo oratorio» a spese della congregazione del santo; nel 1780, per un'occasione nuziale, il teatro di Senigallia ospitò, primo in Italia, la *Comala* di Calzabigi, testo di ascendenza ossianica, musicato da Pietro Morandi: «La numerosa nobiltà concorsavi appaludì moltissimo questa festa sì per la scelta musica, che per il buon gusto e la novità dello stile», scrisse la «Gazzetta universale», n. 33, 18 aprile 1780; il teatro Condominiale restò di proprietà dei «sigg. Condomini» ed era affittato, in Carnevale ed in fiera, a compagnie itineranti di musicisti o ad impresari; iniziò a divenire istituzione civica a partire dal 1759, quando fra il Comune ed i proprietari venne sottoscritto un contratto di affitto di due palchi da destinare in perpetuo a disposizione dei magistrati della città). Nel momento del massimo fulgore commerciale ed operistico della città poté quindi cantare il bardo senigalliese Giuseppe Garbini:

Merci copiose in Sena si attendon dal Ponente.  
La nobiltà si spera quest'anno pur copiosa,  
mentre il teatro un'opera promette ben grandiosa.  
Cantori, orchestra e musica, balli, vestiarj e scene  
son scelti, grande e rara, famosi, ricchi e amene.  
(Giuseppe Garbini, *La fiera di Senigallia*, cit., pp. 31-32).

Ed il legame fiera-opera restò saldo di lì in avanti; nel 1777

la nostra fiera è riuscita in quest'anno non solo straordinariamente popolosa [...]. Il teatro poi ha somministrato il divertimento della sera: le due opere buffe che sono una la *Vera costanza* [di Puttini / Anfossi], l'altra l'*Avaro* [di Bertati / Anfossi], hanno un incontro particolare sì per i soggetti che vi cantano, fra' quali la sig. Caterina Ristorini Gazaniga, ed il sig. Antonio Spezioli prime parti, che per li balli eseguiti sotto la direzione del sig. Giovanni Martin («Gazzetta universale», n. 64, 12 agosto 1777);

e dieci anni dopo, a mo' di pubblicità, si segnala che

tutte le apparenze dimostrano che la nostra imminente Fiera debba essere in quest'anno una delle più brillanti, attesi i preparativi che si fanno per divertimento di molti personaggi che si attendono [...]. Lo spettacolo Teatrale, che l'impresario senza risparmio di spese porrà sulla scena, contribuirà più d'ogni altra cosa al trattenimento dei forestieri: il Dramma scelto è l'*Olimpiade* posto in musica dal celebre Sig. Gio. Battista Borghi, che verrà eseguito nelle prime parti dai rinomati Sig. Domenico Bedini e Sigg. Anna Davia e Giovanni Bernucci ambidue al servizio dell'Imperatrice delle Russie. I balli saranno del Sig. Pietro Angiolini («Gazzetta universale», n. 50, 23 giugno 1787).

Va da sé che la capitale politica di uno Stato tendesse a divenirne facilmente anche la capitale operistica e che alle relazioni di dipendenza economica ed amministrativa delle città satelliti dalla capitale si accompagnassero analoghe relazioni di dipendenza in materia di gestione e fruizione di spettacoli operistici; ad esempio Reggio nell'Emilia dipese da Modena finanziariamente e nella scelta dei drammi (repertorio metastasiano in linea colle inclinazioni filoasburgiche del ducato dopo la pace di Aquisgrana), e spesso cantanti e compositori che lavorarono a Reggio erano protetti della Casa ducale; l'entroterra veneto (Bergamo, Brescia,

Verona, Vicenza, Treviso) si approvvigionava di mano d'opera e di produzioni operistiche prevalentemente da Venezia, così come Siena, Pistoia, Livorno ed Arezzo stabilirono relazioni preferenziali con Firenze; da Roma dipendono le principali sedi teatrali dello Stato pontificio (Ancona, Spoleto, Fermo, Camerino, Perugia, ecc.: qui la preferenzialità delle relazioni è rafforzata dalla consuetudine – imposta dalla legislazione pontificia in materia – degli spettacoli operistici realizzati da soli cantanti uomini, essendo proibito alle cantatrici di esibirsi pubblicamente nei teatri dello Stato della Chiesa), a Napoli fanno capo le poche altre istituzioni teatrali del Regno, in particolare quelle siciliane. Tuttavia, lo si è già osservato, queste relazioni non furono mai esclusive ed univoche, essendo estranea alla circolazione del repertorio operistico e dei diversi componenti delle compagnie la predeterminazione di itinerari ineludibili o la limitazione imposta da confini politici.

### 3. Le città principali

A) NAPOLI • Fra le capitali dell'opera in Italia un posto di prim'ordine spetta a Napoli, popoloso capoluogo (con i suoi trecentomila abitanti all'inizio del Settecento, aumentati fino a superare le quattrocentomila unità negli anni Novanta, Napoli è la più popolosa città italiana e una delle maggiori in Europa) del più vasto reame situato sul territorio italiano, centro gravitazionale della cultura, delle classi sociali e delle forze lavoro di tutto il Mezzogiorno d'Italia. Nessuno dei numerosi viaggiatori che visitarono Napoli nel Settecento e che lasciarono testimonianza scritta del proprio *voyage d'Italie* – dal de Brosses a Goethe, dal de Lalande a Montesquieu, a Burney – si astenne dal visitarne i teatri e dal magnificarne l'intensità della vita operistica. Accanto all'immenso San Carlo, destinato – si è detto – a funzioni di teatro di Stato e di rappresentanza riservato all'opera seria, Napoli ebbe numerosi altri piccoli teatri dei quali i più importanti furono il teatro del Fondo di separazione (altro teatro regio nel secondo Settecento), il teatro Nuovo, il teatro dei Fiorentini, tutti destinati prevalentemente, ma non esclusivamente, al repertorio buffo. La gestione dei teatri napoletani fu generalmente impresariale; l'impresario appaltatore del San Carlo agiva in regime di monopolio e sottoponeva gli altri teatri a tassazione quando non ne era egli stesso il gestore diretto. Il controllo dell'autorità regia sui teatri fu rigoroso nei primi decenni del regno borbonico; si allentò progressivamente negli anni di Ferdinando IV passando nelle mani di giunte civiche solo formalmente sottomesse alle direttive regie. La vita operistica di Napoli fu assai intensa ma, diversamente da epoche precedenti (nel corso del Seicento l'opera napoletana dipese da quella veneziana), sostanzialmente autarchica. Bastino queste cifre: fra il 1720 ed il '50 i teatri napoletani allestirono all'incirca quattrocento produzioni operistiche fra serie (centotrenta titoli circa), buffe (duecento circa) e intermezzi (settanta circa solo fino al 1736 quando furono soppressi per volere regio e sostituiti dai balli). Scarsissime le opere replicate in stagioni successive (meno di una trentina le buffe che conobbero più di un allestimento), ancor meno quelle esportate fuori dai confini del regno o importate da altre piazze teatrali. L'assenza o scarsezza di repliche si spiega con la fame di novità che caratterizza il pubblico napoletano non diversamente da quello di altre piazze teatrali italiane e con la presenza nei teatri napoletani di compagnie stabili di cantanti (ad esempio, relativamente agli intermezzi, i buffi Gioacchino Corrado, Anna Marchesini, Celeste Resse) dedite di preferenza al rinnovamento piuttosto che alla replica del repertorio; l'autonomia produttiva si giustifica con la sovrabbondanza di artisti di cui può disporre Napoli (poeti

più o meno professionisti appartenenti prevalentemente al ceto fiorentino, compositori di formazione napoletana per i quali una scrittura per i Fiorentini o il Nuovo costituiva il necessario suggello al proprio *cursus* scolastico condotto presso uno dei quattro Conservatori). Relativamente al San Carlo, l'autonomia produttiva, che pure conosce talune eccezioni, dipende soprattutto dalla regalità del teatro in relazione alla quale risulterebbe disdicevole l'allestimento di opere non appositamente scritte per esso; inoltre il prestigio del teatro, le sue ampie dimensioni unitamente all'eccellenza della sua orchestra indussero i musicisti scritturati ad un apposito e particolare impegno compositivo (verificabile nell'ampiezza e complessità morfologica dei pezzi chiusi, nell'abbondanza dei recitativi strumentati, nell'inusitata ricchezza della strumentazione) non parimenti adottato dagli stessi per altre piazze teatrali. Anche la scarsa attitudine all'esportazione del prodotto operistico ha una spiegazione: relativamente all'opera seria essa non sorprende, rientrando nelle peculiarità produttive di questo genere valide su tutto il territorio nazionale almeno fino agli anni Settanta (veste musicale ogni volta nuova, tagliata su misura della compagnia ingaggiata per l'occasione e pertanto adatta per quel solo allestimento; la circolazione e la longevità dei testi drammatici – si pensi alla fortuna del Metastasio – è infinitamente maggiore di quella delle relative partiture che spesso conoscevano un unico allestimento: la situazione tende a modificarsi a partire dagli anni Settanta del Settecento quando l'accresciuto interesse del pubblico per l'operato artistico del singolo compositore incrementa la circolazione delle partiture e la loro resistenza all'usura del tempo); per l'opera buffa va osservato che, nel periodo cui si riferiscono i dati su riportati, essa da un lato non è ancora un fenomeno d'interesse nazionale (lo fu, pervasivamente, nella prima metà del secolo successivo), dall'altro la produzione napoletana, facendo uso (parziale o integrale) del dialetto e di figure e situazioni tipicamente partenopee, autolimitò drasticamente le possibilità di uscire dai confini del regno; inoltre la sedentarietà di numerosi cantanti attivi a Napoli (non le grandi voci dalle nomadi carriere internazionali), organizzati in compagnie stabili ed immutabili per decenni, non favorì la circolazione del repertorio, diversamente da quanto accadeva nel centro-nord dove il movimento a dir poco vorticoso di compagnie ogni volta diverse permise una capillare diffusione di musiche (ad esempio la *Serva padrona* deve la sua vasta fortuna, iniziata nel 1738, cinque anni dopo la prima rappresentazione napoletana, all'attività e al nomadismo dei cantanti settentrionali e non a Gioacchino Corrado o a Laura Monti che ne crearono i ruoli ma non si mossero mai da Napoli). Nei decenni successivi la situazione andò un poco modificandosi; partiture napoletane, ad esempio il *Pirro* di De Gamerra/Paisiello, che conobbe un vastissimo successo, vennero riprese in altri teatri e vennero accolte a Napoli, magari con qualche opportuno addomesticamento, produzioni operistiche forestiere, ad esempio l'*Orfeo* di Calzabigi/Gluck nel 1774, *Cecchina o La buona figliola* di Goldoni/Piccinni nel 1765, ben cinque anni dopo la «prima» romana ed il folgorante successo che ne conseguì. Il carattere iniziatico e drammaturgicamente sperimentale dell'*Orfeo* gluckiano venne occultato dal fatto che di esso venne riproposta la versione londinese del 1770 accresciuta ad otto personaggi e con aggiunte musicali di Johann Christian Bach, mentre gli elementi massonici e repubblicaneggianti della *Morte di Cleopatra* di Sografi/Nasolini (Vicenza 1791 e Venezia 1796) vennero epurati nella versione allestita al San Carlo nel 1796, con musica di Pietro Guglielmi. Resta la realtà di un interscambio di produzioni col centro-nord che non corrisponde alla riconosciuta importanza di Napoli nella storia dell'opera italiana, importanza che andrà invece e soprattutto individuata nella dimensione didattica e formativa, nella garanzia di qualità offerta dai professionisti usciti

dai suoi Conservatori e consacrati dai suoi teatri; inoltre si configura una dimensione estetico-produttiva che caratterizza le attività operistiche napoletane del Settecento: l'attaccamento alla tradizione, la fedeltà a modelli collaudati, la scarsa propensione e la tardiva disponibilità ad accogliere rinnovamenti ed ammodernamenti ampiamente sperimentati e rapidamente accettati a nord di Napoli (elementi sentimentali nell'opera buffa, realismo e passionalità nell'opera seria, soggetti ossianici, neoclassici, medievali, contaminazione stilistica fra genere serio e buffo).

B) ROMA • Ragioni palesi di carattere geografico rendono Roma, altra capitale operistica italiana, la città più sensibile agli eventi teatrali napoletani nonostante la radicale differenza della propria «filosofia» produttiva. La città nel Settecento si fregiò di numerosi teatri d'opera aperti o riaperti proprio all'inizio del secolo (il Capranica venne riaperto nel 1711, il Teatro alla Pace nel '17, il Tordinona nel '34; nel '15 entra in funzione il Teatro della Pallacorda, nel '18 l'Alibert, nel '27 il Valle, nel '32 l'Argentina) e ad onta, come si è già osservato, dell'ideologia ufficiale dello Stato teocratico che la governava, giunse ad essere una delle città operisticamente più vivaci d'Italia. Le relazioni fra Roma e Napoli, dal punto di vista del teatro d'opera, furono assai strette; le opere di apertura del Capranica (*Engelberta* di Zeno/diversi e *La Dorisbe* di Poli-Scarlatti) furono adattamenti di due opere date al San Bartolomeo di Napoli nel 1709, una *Partenope* di Stampiglia/Sarri, data alla Pace nel 1724, proveniva anch'essa dal San Bartolomeo (1722) mentre un *Tigrane* di Silvani ed un *Farnace* di Lucchini passarono dal Capranica (1724, musiche di Vivaldi e Vinci) al San Bartolomeo (1729, Hasse e Vinci); nel 1729, al Capranica con *La costanza* e *La somiglianza*, entrambe di Saddumene/Fischietti, si tentò il trapianto a Roma dell'opera buffa napoletana toscanzandone due esemplari, *Li zite 'n galera* di Saddumene/Vinci (1722) e *Lo simmele* di Saddumene/Leo (1724); Domenico Sarro, infine, fu incaricato di fornire le musiche sia per lo spettacolo inaugurale dell'Argentina (1732, *Berenice* del Silvani, testo già musicato da Scarlatti a Napoli nel 1716), sia per quello del San Carlo (1737, *Achille in Sciro* di Metastasio). Queste relazioni fra Napoli e Roma tendono ad allentarsi nel corso dei decenni successivi perché da un lato Roma accresce la propria autonomia produttiva, dall'altro presta attenzione anche alle produzioni operistiche di altre e più distanti città.

I numerosi teatri ed il cosmopolitismo della popolazione fanno di Roma una piazza operisticamente vivace ed ambita dalle personalità operanti in questo campo, luogo di incontri e di scambi professionali, punto d'avvio o tappa inevitabile di carriere prestigiose. Questo vale soprattutto per i cantori evirati, favoriti dal particolare costume produttivo locale – esteso ad altre città dello Stato pontificio ma non alle Legazioni di Bologna, Ferrara, di Romagna e di Urbino – che proibiva l'esibizione pubblica alle cantanti (le quali, tuttavia, a Roma esistevano e, forse, qui professionalmente si formavano visto che numerose fra le «virtuose» celebrate nel corso del secolo ebbero il soprannome di «romanina»; in proposito occorre rammentare l'intermezzo romano *La Dirindina* di Gigli/Domenico Scarlatti, 1715, ove è oggetto di satira l'ambiguo discepolato di una canterina presso un maestro di musica romano). Questo elemento contribuì a rafforzare l'autonomia produttiva dei teatri romani ma non li isolò dal panorama nazionale (basti rammentare la strepitosa circolazione della *Buona figliola* di Goldoni/Piccinni, composta per Roma nel 1760, cui certamente non nocque il fatto che i ruoli femminili fossero stati scritti per cantanti evirati); semmai ne rese più stretti i rapporti con i teatri delle altre città dello Stato della Chiesa: gli evirati attivi sulla

piazza romana, spesso membri della Cappella pontificia, potevano contare su un mercato riservato costituito dai ruoli femminili di opere allestite a Perugia, Spoleto, Foligno, Macerata, Fermo, Ancona, Fano, ecc.

Diversamente da Napoli, i teatri romani furono prevalentemente di proprietà privata (il Valle e il Capranica appartennero ai Capranica, l'Alibert fu del conte Antonio d'Alibert e poi, dal 1725, del marchese Paolo Maccarani assieme ad altri soci, l'Argentina fu degli Sforza Cesarini), situazione, questa, che rapporta il costume teatrale della città alla situazione veneziana; solo il Tordinona rinacque come teatro di spettanza governativa, non certo per motivi di autocelebrazione o esigenze di facciata da parte del governo pontificio, bensì per necessità di regolarizzare la vita teatrale cittadina, in particolare «al fine di sovrintendere alla distribuzione dei palchetti, per evitare d'autorità il susseguirsi delle dispute sopravvenute tra gli ambasciatori delle potenze europee: problema, questo, notoriamente tutt'altro che secondario, se si considera l'influenza nefasta che poteva esercitare sulla regolarità delle stagioni teatrali; com'era successo nel 1710, quando per tale motivo s'era dovuta ritardare la riapertura del Capranica; e ancora nel '33, quando addirittura non si poté svolgere la seconda stagione dell'Argentina e il Cavanna, impresario dell'Alibert, si dovette ritirare» (Riccardo Guarino, *Il teatro dell'indifferenza. Questioni storiche e storiografiche sullo spettacolo inaugurale del teatro Argentina* in AA.VV., *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, p. 423). In ogni caso il governo pontificio, tramite gli *Editti sopra gli abusi ne' teatri*, stampati regolarmente ad ogni inizio di stagione, ed altre legiferazioni, esercitava su tutti i teatri della città uno stretto controllo finalizzato ad impedire sconvolgimenti dell'ordine pubblico; fu sua cura, inoltre, regolamentare appalti ed affittanze, fra proprietari, impresari e maestranze, mediante rigorose norme di carattere amministrativo al fine di arginare la piaga delle bancarotte, delle croniche insolvenze e delle annose controversie legali fra creditori e debitori.

La continuità gestionale dei teatri e la partecipazione assidua e consapevole del pubblico favorirono il costituirsi di strutture d'attesa, di preferenze, di gusti e di capacità di giudizio. È diffusa, nel Settecento, l'opinione circa la cultura e competenza del pubblico romano e spesso ne parlano, magari stigmatizzandone gli eventuali comportamenti chiososi e rissosi, i viaggiatori stranieri di passaggio per Roma; fra questi l'Archenholtz:

I romani contendono ai napoletani la gloria di essere i migliori intenditori di musica in Italia, e in questo molti conoscitori danno loro approvazione, per quanto manchino anche qui istituzioni per l'insegnamento della musica che, al contrario, in nessun luogo sono più numerose e migliori che a Napoli (Johann Wilhelm von Archenholtz, *England und Italien*, V, Lipsia 1782<sup>2</sup>, p. 161).

Ne deriva la possibilità di definire una tradizione melodrammatica precipuamente romana: per quel che concerne il repertorio, la fedeltà a Metastasio – cui non dovette essere estranea l'attività dell'Arcadia –, la valorizzazione della commedia per musica (da Roma partirono le prime opere buffe pervenute ad un successo panitaliano e capaci di sollecitare l'affermazione di questo repertorio su scala nazionale) e la precoce attenzione al dramma sentimentale; per quel che concerne gli aspetti musicali, l'apprezzamento per partiture ricche nella veste strumentale – un portato della civiltà strumentale romana dell'età corelliana – e per quei compositori capaci di plasmare il proprio stile sulle attitudini espressive e tecniche del cantante: scrittura di arie adatte non solo a far pienamente estrinsecare i pregi vocali ed interpretativi del bravo virtuoso ma anche a valorizzare le modeste risorse del cantante mediocre.

C) FIRENZE • A nord di Roma il più vicino centro operistico rilevante è Firenze. Se aureo ma sostanzialmente volto ad una fruizione privata e cortese dello spettacolo operistico era stato il periodo del principe Ferdinando de' Medici, che coltivò relazioni musicali intense con musicisti quali Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Giacomo Antonio Perti e Georg Friedrich Händel (per il proprio teatro privato a Pratolino) e diede impulso alla vita operistica della Toscana tutta e particolarmente di Livorno (il padre, il granduca Cosimo III, e lo zio, Giangastone, successore del fratello ed ultimo granduca mediceo, non condivisero la passione ed il mecenatismo del principe precocemente deceduto), il titolo di vera capitale operistica Firenze se lo conquistò sotto i Lorena (Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III) e soprattutto con Pietro Leopoldo (1766-90) le cui attività riformatrici investirono anche il mondo del teatro al fine di renderlo specchio dell'illuminato governo granducale. Appartengono infatti interamente al secondo Settecento i fasti del teatro della Pergola (riaperto nel 1718, grazie ad una favorevole legislazione divenne il vero teatro di Stato e di rappresentanza in Firenze) nonché quelli del Cocomero, della Pallacorda e del Santa Maria; questi quattro teatri ebbero in comune l'appartenenza ad un soggetto collettivo: quattro consessi accademici - gli Immobili per la Pergola, gli Infuocati per il Cocomero, gli Intrepidi per la Pallacorda, i Risoluti per il Santa Maria - promotori e gestori delle attività teatrali fiorentine, i quali, in linea con le aristocratiche tradizioni culturali della città, per la realizzazione delle stagioni operistiche si affidavano all'operato d'intermediazione di un impresario. La rivalità fra le accademie accese una forte competizione fra i teatri, soprattutto fra la Pergola ed il Cocomero, ma il governo con diversi interventi legislativi (*motuproprio* e regolamenti del 1759, '67, '76, '79, '85 e '87; la sequenza individua senza equivoco l'interessamento crescente e l'attenzione costante del governo granducale per le attività teatrali della città) tese a regolare le attività, a ribadire la priorità della Pergola a lungo concedendole l'esclusiva dell'opera seria ed il monopolio delle rappresentazioni carnevalesche; inoltre, così come la Pergola doveva primeggiare fra i teatri fiorentini, Firenze doveva eccellere sulle altre città del granducato; la normativa del 1785 prevedeva che a Siena, Pisa, Livorno, Pistoia, Arezzo, Volterra, Cortona, Montepulciano, Prato, Pescia, Pontremoli, Colle val d'Elsa, Empoli e Pietrasanta (si noti la capillare distribuzione sul territorio) dovesse essere aperto un solo teatro e solo per Carnevale, con l'eccezione di Siena, Pisa e Livorno dove, come a Firenze, poteva essere attivo anche in primavera ed autunno. Un momento di significativa autonomia i teatri fiorentini lo godettero all'indomani della riforma del 1776 che, fra l'altro, concedeva agli impresari piena libertà di «fare, o non fare in qualunque stagione dell'anno, previe però sempre le consuete licenze, quelle rappresentanze, che meglio stimeranno convenire al loro interesse, siano in prosa, siano in musica, siano rappresentanze serie, o buffe, commedie italiane, o francesi, farse, intermezzi, o qualunque altro lecito spettacolo»; a fronte di ciò «ciascheduna accademia, che può e deve garantirsi della buona condotta dei suoi impresari, rimarrà in debito di corrispondere per i medesimi impresari in caso di fallimento, o mancanza a tutti gli obblighi, salari, e spese, che l'impresa stagione per stagione potrà richiedere». («Gazzetta toscana», n. 19, 11 maggio 1776).

Maggiore autonomia, dunque, ma anche maggiore responsabilità; l'effetto immediato fu una piccola rivoluzione nel repertorio dei teatri: la Pergola ospitò in quell'anno per la prima volta un'opera buffa (*Le due contesse* di Petrosellini/Paisiello; vi accorse «un'infinita folla di spettatori tratti dalla novità dello spettacolo per esser quasi la metà di un secolo che su quelle scene non eransi rappresentati se non drammi seri» (Id., n. 37, 14 settembre 1776). Il Cocomero tornò ad accogliere l'opera seria ed entrambi, in periodo d'Avvento, allestirono

oratori; evento, questo, di rilevante portata innovativa, successivamente estesosi a Napoli e ad altre capitali operistiche italiane. La politica culturale dei teatri fiorentini del Settecento, di concerto con le istanze governative, sembrò svilupparsi secondo due linee principali: valorizzazione di artisti del Granducato (Orlandini, i Rutini, i Cherubini, il nobile dilettante Giuseppe Moneta; i poeti Coltellini, Calzabigi e De Gamerra; i cantanti Manzuoli, Tenducci; gli scenografi Domenico Chelli, Francesco Fontanesi e Domenico Stagi, ecc.; il succitato regolamento del 1759 imponeva di «escludere i Commedianti Forestieri sinché vi saranno in Firenze Compagnie buone di Commedianti Nazionali») e preferenza per artisti forestieri di gran nome legati agli ambienti absburgici (di qui le passioni fiorentine per Hasse, Traetta, Gluck, Mysliveček, Sarti, Martin y Soler e la precoce importazione delle *Nozze di Figaro* di Mozart). Ciò non impedì il manifestarsi di un vero e proprio culto anche per altri musicisti, ad esempio Paisiello, la cui *Frascatana* venne allestita nei teatri fiorentini non meno di sei volte fra il 1775 ed il '90; il successo di Paisiello, Sarti, Traetta ed altri presso il pubblico fiorentino consegue ad una partecipazione consapevole di questo allo spettacolo operistico, alla costituzione di un gusto ed un discernimento registrato ed anche favorito dal giornalismo coevo, che a Firenze si espresse attraverso la «Gazzetta toscana» e la «Gazzetta universale». Paisiello a Firenze diviene una sorta di modello, di parametro critico nonché l'ambasciatore dell'operismo napoletano che, dall'osservatorio fiorentino, già pare assumere dei connotati mitici, esemplari, garanzia assoluta di qualità; ecco cosa si legge sulla «Gazzetta toscana», n. 46, il 16 novembre 1776: «La musica del Sig. Floriano Gassmann [*L'amore artigiano*, Pergola, autunno 1776] già al servizio di S. M. Imperiale è analoga al carattere di ciò che rappresentasi nel libretto, e solo perde al confronto dell'armonia dell'inimitabile Paisiello, superiore presentemente ad ogni altro». Firenze, per altro, mantiene contatti anche con Roma e con Venezia sia per quel che concerne il repertorio (da Firenze passa il repertorio comico che, provenendo da Roma, è diretto al nord), sia, soprattutto, per i cantanti: valga solo il caso dei numerosi fiorentini o toscani (Pietro Pertici con la moglie Caterina Brogi, Antonio Ristorini con la moglie Rosa Ungarelli e la prole che ne seguì professionalmente le orme - Giuseppe, Luigi e Caterina ad esempio -, Antonio Lottini e Anna Faini, Filippo Laschi, Viviana Bosellini, Mariangela Paganini) che da Firenze mossero i passi per una lunga e fortunata carriera nell'ambito del repertorio comico (intermezzi ed opere buffe).

D) BOLOGNA • Nell'assetto viario e commerciale del Settecento Firenze fu lo spartiacque fra le rotte tirreniche (Livorno, Pisa, Genova) e quelle appenniniche dirette al nord (Bologna-Milano e Venezia); così fu anche per le vie di diffusione dello spettacolo operistico. Esempio, ad esempio, la carriera del fiorentino Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) che si divise fra Firenze (fino al 1715 e 1732-60) e Bologna (1716-32): l'una rappresentò per lui il punto di partenza per raggiungere Genova (opere dal 1709 al '14), Roma (1712-13) ed anche Bologna (dal 1712) e città collegate (Ferrara, Forlì, Parma), l'altra, una volta divenuta sua stabile residenza, costituì il trampolino per raggiungere sedi prestigiose come Venezia (opere dal 1718 al '31), Torino (1726-27) e Milano (1723-28). La carriera di Orlandini è anche rappresentativa delle strette relazioni operistiche fra Firenze e Bologna (scambi di operatori e repertorio) favorite dalla prossimità geografica e dall'importanza dell'asse viario che congiungeva questi due importanti centri di cultura e d'arte.

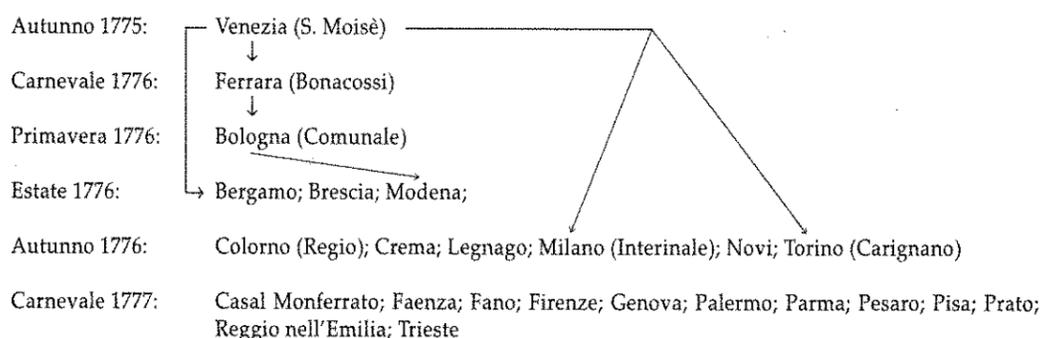
Bologna, seconda città dello Stato pontificio, prestigiosa sede di attività musicali, di scuole di canto e di autorevoli istituzioni corporative quali l'Accademia Filarmonica, vede accentuata dalla nodale posizione geografica la propensione a costituirsi centro gravitazionale e

di smistamento dell'operismo italiano; non tanto per l'attività, pure intensa, dei suoi cinque teatri (Malvezzi, attivo fino al 1745, della Sala fino al '67, Formagliari fino al '76, Marsigli-Rossi dal 1710, Comunale dal '63), quanto piuttosto per il suo divenire una sorta di «fiera» dell'opera italiana, di luogo privilegiato d'incontri, di contatti, di scambi fra operatori del settore, di formazione e reclutamento di cantanti. Di ciò si accorse anche un osservatore occasionale, l'Archenholtz, che di Bologna disse:

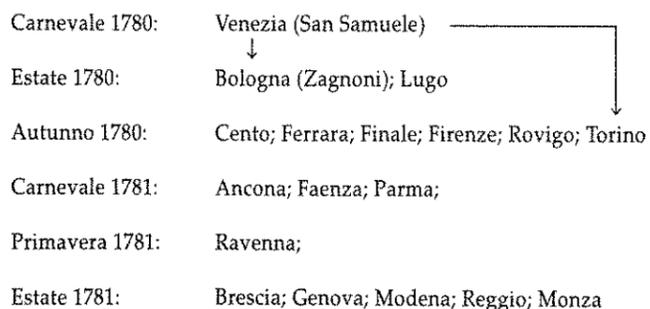
Bologna è il centro di raccolta di tutti i musicisti, castrati e attori italiani che cercano ingaggi; essi si trovano qui perché da tutti i Paesi ci si rivolge a questa città per scritturare tali artisti (J. W. von Archenholtz, *England und Italien*, cit., IV, p. 109).

Di fatto Bologna, già naturale crocevia per i collegamenti fra settentrione e mezzogiorno d'Italia, risultò al centro della zona – la Padania – a più alta densità teatrale di tutta la penisola (e di più agevole percorribilità stradale): reclutamento e smistamento avvenivano sia in direzione di rilevanti centri operistici lungo la via Emilia (a nord-ovest: Modena, Reggio, Parma, Piacenza, Milano; a sud-est: Faenza, Ravenna, Rimini, Pesaro, Senigallia), verso nord (Mantova, Verona) o verso l'Adriatico settentrionale (Ferrara, Rovigo, Padova, Venezia, Trieste), sia in direzione della pletora di cittadine circoscrutte (alla rinfusa: Forlì, Cento, Lugo, Fusignano, Modigliana, Budrio, Correggio, Casalmaggiore, Cesena, Carpi, Mirandola, Legnago, Finale, Viadana) dall'attività operistica magari non continuativa ma, dato il loro numero, in grado di costituire comunque un vivacissimo mercato per gli operatori del settore. Tutto ciò fece sì che un'opera – prevalentemente un'opera buffa –, dopo una rappresentazione bolognese, fosse in grado di conoscere un'ampia e capillare diffusione; si osservino i seguenti schemi:

*L'avarò di Bertati/ Anfossi*



*L'albergatrice vivace di Palomba/Caruso*



È evidente che, in questi due casi, solo dopo l'esecuzione bolognese la partitura, acquisita da numerosi operatori lì compresenti, si avvia ad una ramificata circolazione; l'esempio dell'*Avaro* e de *L'albergatrice* è naturalmente estensibile, con modeste ed occasionali varianti, alla gran parte del repertorio buffo del tempo.

Bologna, dunque, giocò un ruolo di protagonista nella storia e nella geografia dell'opera italiana del Settecento; non le nocque l'appartenenza allo Stato pontificio poiché lo status di legazione comportava importanti deroghe alle norme pontificie in materia di disciplina teatrale: ad esempio era consentita l'esibizione pubblica delle canterine. La benevolenza dei cardinali legati giunse al punto di lasciarsi talvolta coinvolgere nella gestione diretta dei teatri, come accadde all'Alberoni per il teatro Malvezzi nel 1741; sarà servita da scarico di coscienza – o da tentativo di giustificazione morale dello spettacolo operistico – per sudditi e governanti di questa provincia dello Stato della Chiesa, la prassi di devolvere il ricavato di talune recite dei teatri cittadini in beneficenza o per la costruzione di edifici di culto.

E) VENEZIA • Dopo Bologna, Venezia rappresenta la tappa successiva e la meta più ambita per cantanti, compositori ed altri membri del cosmo dell'industria operistica; su di una dimensione produttiva estremamente vivace, che la città lagunare realizzò e sfoggiò durante il Seicento, frutto dell'iniziativa imprenditoriale di numerose famiglie patrizie, Venezia si costruì un'immagine di città operistica per eccellenza, che nel corso del Settecento tende ad assumere i contorni del mito – parallelamente a quella del polo geografico/operistico opposto, Napoli – a fronte di una realtà progressivamente meno florida. Per tutto il Settecento Venezia apparve – e in gran parte fu – centro intensamente produttore ed avidamente consumatore di spettacoli operistici, destinazione inevitabile nella carriera degli operatori del settore, per molti dei quali essa costituì il necessario trampolino di lancio verso il mercato internazionale (da Venezia si raggiungevano Vienna, Praga e Dresda, Monaco, Francoforte, Amburgo e Copenaghen, Lubiana, Varsavia e Pietroburgo, Bruxelles e Londra). Autori, esecutori, poeti, scenografi e repertorio affluirono in massa a Venezia da sud per trovare la via giusta verso ulteriori destinazioni; modesto, invece, l'apporto degli artisti veneziani a questo flusso migratorio: se fu significativo il numero dei poeti di teatro consegnati da Venezia all'Europa (Zeno, Goldoni, Bertati, Casti, Da Ponte), scarsi furono i cantanti e fra i musicisti soltanto due, Antonio Vivaldi e Baldassarre Galuppi. Sul mercato operistico veneziano è stato osservato:

Per quanto riguarda il settore della produzione operistica, che aveva mantenuto quasi un regime di monopolio sino alla fine del Seicento, si può dire che lo scambio avviene secondo due circuiti privilegiati: uno minore, interno allo Stato, tra la Dominante e il territorio, in cui l'esportazione sovrachia moderatamente l'importazione; l'altro maggiore, di risonanza europea, nel quale la Serenissima serve da tramite durante la prima metà del Settecento [...]. Ma nella seconda metà del Settecento i clichés culturali di Vienna e Parigi arrivano con ritardo e senza rilancio all'estero: il circuito minore dello scambio, prendendo il sopravvento su quello maggiore da cui s'importa soltanto, prefigura l'isolamento provinciale e lagunare al quale gli Asburgo condanneranno la città. (Anna Laura Bellina-Bruno Brizi, *Il melodramma*, in AA. VV., *Storia della cultura veneta* diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 5/I, Venezia, Neri Pozza, 1985, p. 400).

In effetti la Venezia operistica del Settecento è descrivibile come un meccanismo funzionante per una forza d'inerzia ancora capace, ad esempio, di conferire all'opera buffa, importata dal mezzogiorno d'Italia, i connotati di fenomeno artistico panitaliano prima, internazionale poi, ma non più alimentata dalla coraggiosa imprenditorialità del secolo precedente che aveva fatto dell'opera «mercenaria» una vera industria in grado di proporsi quale al-

ternativa forma di investimento e fonte di guadagno, rispetto a quelle consolidate, per una società veneziana in via di trasformazione. Per altro a Venezia l'opera, come del resto il teatro in generale, resta un fenomeno profondamente radicato nell'esperienza quotidiana e nella coscienza storica e culturale della società lagunare: sono veneziane le prime storie e cronologie degli spettacoli – dopo quella secentesca dell'Ivanovich mirante a celebrare i fasti operistici di Casa Grimani (Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681), quelle del Bonlini (Cesare Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia*, Venezia, 1730), del Groppo (Antonio Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica*, Venezia, 1741; 1745<sup>2</sup>) e dell'anonimo estensore di un *Catalogo de' drammi musicali fatti in Venezia* (MS, ca. 1778; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, racc. Corniani-Algarotti 6007); a Venezia compare nel 1755 l'edizione accresciuta della *Drammaturgia* di Leone Allacci; è veneziano un cospicuo contributo al dibattito teorico sul teatro d'opera nei suoi molteplici aspetti (scritti di Matteo Borsa, Francesco Algarotti, Giammaria Ortes, Francesco Milizia, ecc.) ed alla satira, libellistica o metateatrale, su difetti ed abusi dello spettacolo operistico. La «verbalizzazione» dello spettacolo operistico in atto a Venezia appare, tuttavia, come un sintomo di stagnazione produttiva, se non di declino: alla fase attiva e creativa sembra subentrare quella riflessiva, teorizzatrice, retrospettiva.

F) MILANO • Il percorso Napoli-Roma-Firenze-Bologna-Venezia fin qui seguito nel disegnare la mappa delle capitali dell'operismo italiano nel Settecento, si conforma alla viabilità del tempo ed alla maggiore rilevanza di determinate tappe. Questo itinerario, coll'aggiunta di Milano e Torino di cui diremo fra poco, coincide, per motivi di ordine tanto viario come storico-culturale, con quello percorso, necessariamente all'inverso, dai viaggiatori del *grand tour* di cui si diceva precedentemente; si rammentino le tappe di almeno tre visitatori particolarmente interessati alle cose musicali (in *corsivo* le città di soggiorno prolungato):

CHARLES DE BROSSES  
(luglio 1739-marzo 1740):

*Genova, Milano, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Bologna, Firenze, Livorno, Pisa, Siena, Roma, Napoli, Roma, Spoleto, Loreto, Ancona, Modena, Milano, Torino;*

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
(dicembre 1769-marzo 1771):

*Bolzano, Rovereto, Verona, Mantova, Cremona, Milano, Parma, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Roma, Civita Castellana, Loreto, Senigallia, Bologna, Milano, Torino, Venezia, Padova, Vicenza, Verona, Brennero;*

CHARLES BURNEY  
(luglio-dicembre 1770):

*Torino, Milano, Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Bologna, Firenze, Siena, Roma, Napoli, Roma, Firenze, Pisa, Genova.*

Tale percorso, inoltre, ha inteso indicare la direzione principale che il flusso delle attività operistiche e dei suoi realizzatori hanno assunto nel corso del secolo; una direzione sud-nord determinata dalle caratteristiche del mercato in generale e delle singole «piazze» e relativi satelliti fin qui delineate cui, tuttavia, non dovette essere estranea quella tendenza emigratoria che da sempre e nei più svariati ambiti professionali ed artigianali ha spinto

verso il nord le menti e le braccia provenienti dal mezzogiorno d'Italia. Che sia stata Venezia a divenire, di questo itinerario, la destinazione ultima – relativamente al territorio italiano – è dipeso dal suo essere mercato per tradizione vivacissimo nonché balcone spalancato sull'Europa. Altre città del settentrione d'Italia, capitali politiche più importanti di Venezia, quali Milano e Torino, non ebbero pari rilevanza in ambito operistico collocandosi al di fuori di questo itinerario o costituendone al più una deviazione.

– A Milano l'opera fu un fenomeno fortemente radicato nelle abitudini della società cittadina: lo prova il fatto che dalle ceneri del 1708 e del '76 il Teatro Ducale risorse per volontà dell'aristocrazia milanese e non per decreto governativo. Per altro va osservato che mentre la società milanese rimase la stessa, i governi della città, durante le guerre di successione e fino alla pace di Aquisgrana (1748), mutarono assai spesso impedendo l'instaurarsi di solide e durature relazioni fra autorità civica e attività del teatro (ne sono prova il frequente avvicinarsi di impresari, ciascuno con diverse strategie gestionali, e le dediche ai più disparati sovrani leggibili nei libretti del tempo) e di una coerente linea produttiva. Il vero decollo della vita teatrale milanese non avviene prima degli anni Cinquanta, quando si instaurò la consuetudine di affiancare alla stagione di Carnevale – fino al 1745 unica stagione operistica regolare del teatro Ducale, indefettibilmente dedita al repertorio serio – una stagione primaverile di opere buffe pronta ad accogliere la recente ondata di questo nuovo repertorio proveniente dal centro e dal sud d'Italia attraverso Venezia (le opere buffe allestite a Milano dagli anni Cinquanta in poi privilegiarono il repertorio goldoniano e le partiture del Buranello, costantemente e tempestivamente importate da Venezia); precedentemente, dal 1718, saltuari allestimenti operistici *extra* Carnevale venivano effettuati nel mese di agosto con opere pastorali (sostituite dopo il 1750 dai drammi giocosi che andarono successivamente ad occupare anche la stagione autunnale). Le attività teatrali si intensificarono, ma Milano restò un centro di consumo e di importazione legato fin dai primi anni del Settecento al repertorio ed ai compositori piemontesi, al mercato operistico veneziano (da Venezia venne l'opera inaugurale del ricostruito Ducale nel 1717, *Costantino* di Zeno-Pariati/Gasparini: inaugurazione ben poco prestigiosa se per essa non venne ritenuto il caso di commissionare un'opera nuova a chicchessia) ed alle predilezioni della corte asburgica; in relazione a ciò nei cartelloni del Ducale la preferenza per i drammi metastasiani fu logicamente netta (una settantina di allestimenti di drammi del Trapassi entro il 1800) ed inoltre Milano ospitò frequentemente musicisti d'oltralpe, variamente legati alla corte imperiale e comunque germanofoni, fungendo per essi da trampolino di lancio per una carriera operistica italiana che, se fu significativa per Hasse, Gluck (che esordì come operista, nel 1741, proprio a Milano con un *Artaserse*), Johann Christian Bach, Jozef Mysliveček e Florian Gassmann, fu meno che effimera per Ignaz Holzbauer (*Alessandro nell'Indie*, Carnevale 1759), Georg Wagenseil (*Demetrio*, Carnevale 1760) e per il giovanissimo Mozart (come già osservato, i legami dinastici con gli Asburgo favorirono l'approdo a Firenze di taluni di questi musicisti e del loro repertorio). Le relazioni teatrali fra Milano e Vienna sono ulteriormente esplicitate da eventi spettacolari che la capitale subalpina dell'Impero allestì per festeggiare eventi dinastici di Casa d'Asburgo; esemplare il caso dell'*Ascanio in Alba*, favola allegorica di Parini/Mozart (1771) eseguita «per le felicissime nozze delle Loro Altezze Reali, il Serenissimo Ferdinando Arciduca d'Austria e la Serenissima Arciduchessa Maria Beatrice d'Este» in cui encomi ed allegoria filoasburgici si intrecciano (Ascanio è Ferdinando, delegato da Venere/Maria Beatrice, amorevolmente presa dalle cure dei propri numerosi sudditi, a governare in maniera illuminata Alba/Milano). Tutto ciò non è sufficiente a delineare una coerente strategia

produttiva, visto che accanto alla «linea» filoabsburgica convissero scelte occasionali e di scarso prestigio (frequente ripresa di partiture già presentate altrove – Vienna, Venezia, Padova, Firenze, Roma, Napoli, Torino e financo Forlì – e commissione di opere nuove a modesti compositori locali, ad esempio Giuseppe Vignati, Carlo Bagliani e Giacomo Cozzi che, in tre, musicarono un *Amleto* nel 1719). Più precisabile pare la strategia selettiva dei cantanti che, se possibile più che altrove, costituirono il richiamo principale per il pubblico milanese: prevalsero, senza compromessi e senza badare a spese, cantanti di cartello, genericamente individuati in coloro «che avranno recitato nei teatri di grido, come in quello di Milano, o in quelli di Vienna, Roma, Napoli, Torino, Genova e Venezia», come si legge nel contratto fra l'impresario Felice Stagnoli e i Cavalieri deputati alla gestione del Ducale, dell'ottobre 1773; da rilevare l'autocompiacimento secondo il quale l'aver già cantato a Milano è titolo sufficiente a garantire i requisiti per una nuova scrittura; parimenti indicativa la sequenza delle piazze con Vienna al primo posto, Venezia all'ultimo (indizio d'una percepita decadenza?) e con l'assenza di Bologna (piazza troppo commerciale e con teatri civici non in grado di fornire il lustro aristocratico a chi vi si esibisce). Tuttavia, l'assenza di Firenze, prestigiosa piazza notoriamente vicina a Milano e agli Absburgo, e la presenza di Genova, città operisticamente secondaria, gettano un'ombra sulla consapevolezza e rappresentatività della lista. Tale richiamo i cantanti lo condivisero con i danzatori e con gli *entre-actes* di ballo che conobbero proprio a Milano uno sviluppo ed una pratica assai rilevanti (ed è anche questo un portato delle relazioni politiche e culturali con la capitale absburgica).

L'ascesa definitiva al ruolo di autentica capitale operistica Milano la completò nel 1778-79 con l'apertura dei nuovi teatri della Scala e della Cannobiana. Il vecchio Ducale, già frettolosamente ricostruito nel 1717, non parve più degno e sufficiente per la società della capitale subalpina dell'Impero absburgico, la quale non poteva non fregiarsi di un teatro d'opera degno di rivaleggiare con quelli di Vienna o di Praga. Quel teatro, definitivamente distrutto da un incendio nel 1776 (ma forti furono e restano i sospetti di un atto doloso concordato fra governo ed aristocrazia al fine di procedere ad una nuova costruzione), doveva la sua denominazione all'essere inglobato nell'omonimo palazzo, residenza degli arciduchi d'Absburgo, e pertanto conservava in ciò un residuo di quella dipendenza dal volere e potere assoluto che caratterizzava i teatri di corte (emanazione ed autocelebrazione del sovrano); il Nuovo Regio Ducale Teatro di Santa Maria alla Scala erigendosi su di un'area diversa e non più annessa al palazzo, denuncia, al di là dei motivi pratici che indussero governo e cittadinanza a questa scelta topografica, la volontà di fare di esso un teatro pienamente civico. Assieme alla Scala viene eretto ed inaugurato un secondo teatro, la Cannobiana: solo verso il 1779, dunque, Milano poté contare su una effettiva pluralità di luoghi teatrali deputati all'opera, come già da tempo si verificava in diverse città italiane; Scala e Cannobiana, oltre a rispondere all'accresciuta domanda di spettacoli della città, si spartirono il repertorio dedicandosi di preferenza l'una al genere serio, l'altra al buffo. In questa nuova condizione Milano incrementò la produzione di spettacoli operistici nuovi ma continuò anche ad importarne assieme ai realizzatori (cantanti, compositori, scenografi, ballerini) di cui essa non largheggiava; fonti di approvvigionamento furono Bologna e ancora Venezia, ma la condizione di città absburgica continuò a favorire anche l'importazione di spettacoli e maestranze da Vienna: «viennese» era l'Antonio Salieri che inaugurò la Scala nel 1778 con *L'Europa riconosciuta* (testo del poeta cesareo Matteo Verazzi) e la Cannobiana con *La fiera di Venezia*, simbolico ambasciatore delle predilezioni imperiali in materia musicale. L'inaugurazione della Scala doveva significare anche l'appartenenza del teatro e della città alla sfera cultu-

rale ed estetica della corte absburgica; lo spettacolo d'apertura si staccò pertanto dalle convenzioni drammaturgiche dell'opera seria italiana coeva per aderire a quella della riforma gluckiana. Ecco come esso viene annunciato da una gazzetta dell'epoca:

Resta fissata l'apertura del nuovo regio ducal teatro per il giorno 3. del venturo mese d'agosto. Si rappresenteranno in esso durante la stagione d'autunno due opere in musica intitolate *Europa riconosciuta* e *Troja distrutta* con balli analoghi, cori, decorazioni di tempeste, d'incendî, combattimenti, lotte, sacrificî, marce di numerosa cavalleria, trionfi, illuminazioni di navi ed altri festivi apparati d'un fasto e d'una pompa straordinaria. Il sistema di questi spettacoli è di un genere inusitato e del tutto nuovo. Tende questo alla riforma degli abusi enormi, che sul teatro musicale italiano hanno introdotta una esecuzione licenziosa. Si spera d'ottenere l'intento con accrescere il moto e l'azione dei drammi, fissando l'attenzione degli attori, e mettendo maggior unione, verosimilitudine, e per conseguenza più grande interesse nella condotta dello spettacolo intero. Dovrà la nostra nazione questo raffinamento dell'arte al coraggio ed allo zelo del sig. Mattia Verazzi [...]. Sulla riputazione del felice successo di tanti spettacoli di sua composizione e che si produssero già con tanta magnificenza su' teatri più conspicui della Germania, e su quelli della real corte di Portogallo, fu dalla regia direzione di questo ducal teatro prescelto ed incaricato [...] («Gazzetta universale», n. 48, 16 giugno 1778).

I propositi di fare della Scala un tempio dell'opera riformata non andarono oltre lo spettacolo d'apertura; le stesse «modernità» dell'*Europa riconosciuta*, freddamente accolte dai milanesi, indussero Verazzi a ridimensionare nei suoi successivi libretti per Milano la presenza di tratti eccentrici (interludi strumentali, pezzi concertati, cori con balli) rispetto al costume operistico italiano: mai, del resto, Milano accolse opere innovatrici come *l'Elfrida* di Calzabigi/Paisiello (1792) o altri lavori a qualche titolo sperimentali. Durante l'ultimo ventennio del secolo Scala e Cannobiana conobbero un'estensione delle rispettive stagioni d'attività al periodo quaresimale durante il quale, similmente a quanto si verificava altrove (Napoli e Firenze soprattutto) venivano allestite opere di soggetto biblico (ad esempio *Giuseppe riconosciuto* di Metastasio/Calvi, Scala, Quaresima 1787 o *Deborah e Sisara* di Sernicola/Guglielmi, ivi, Quaresima 1794) ma anche, e soprattutto, opere buffe il cui incasso – forse, come nel caso bolognese precedentemente rammentato, a scarico di coscienza o a mo' di espiazione per la violazione di un periodo normalmente di sospensione di spettacoli o di attività teatrali a carattere spirituale – era parzialmente devoluto in beneficenza al Pio Istituto dei Professori di musica; ce lo segnalano, fra gli altri, *l'Indice de' teatrali spettacoli* fra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta e la «Gazzetta universale»: qui (n. 22 dell'11 marzo 1789) si legge che *Le due gemelle* di Palomba/Guglielmi e *La pazza per amore* di Marsollier/Carpani/Dalayrac, due opere buffe date alla Cannobiana nella Quaresima 1789, ebbero un tal concorso «che il caritatevole Istituto va a godere di un introito che formerà un sussidio più sensibile e più generoso per chi deve profittarne».

G) TORINO • Non dissimile da quella di Milano la situazione operistica di Torino, se non per il fatto che essa è la capitale di uno Stato, quello sabauda, ed il Regio ne è la principale istituzione teatrale; più che a Milano il re interviene nelle cose teatrali, soprattutto amministrativamente, ma anche qui una Società di Cavalieri ha in mano le redini gestionali dei principali teatri cittadini, fungendo da intermediario fra il sovrano e la città; i Cavalieri amministrano una sovvenzione regia ma sono essi stessi finanziatori, mediante autotassazione, delle stagioni operistiche. La natura regia dei teatri di Torino, più esplicita, per via della effettiva residenza dei sovrani, di quanto non fosse quella ducale o imperiale a Milano, implica l'esigenza di massima rappresentatività, perfetta organizzazione e assoluta eccellenza degli spettacoli: pertanto il Regio di Torino usa commissionare opere nuove per le

proprie stagioni di Carnevale piuttosto che importarne da altri teatri, eccelle nella scenografia e nella macchinistica teatrale, fa largo uso di comparse (sessantaquattro comparse furono necessarie nel 1761 per un *Artaserse*, ottantaquattro per un *Antigono* nel 1774 e ben centocinquanta due per la *Disfatta di Dario* dello stesso anno), esige contrattualmente priorità ed esclusiva sull'esibizione di grandi artisti rispetto ad altri teatri del regno, offre spazio e mezzi non comuni ai balletti (che a Torino, sotto l'influsso del gusto francese, furono assai in voga), viene utilizzato come sede ufficiale per celebrare eventi di natura dinastica o diplomatica. Tutto ciò evidenzia una situazione complessivamente simile a quella già verificata a Napoli, solo che l'assenza di istituzioni didattiche come i Conservatori napoletani e la marginalità di Torino rispetto alle «rotte» dell'opera sopra delineate (la città ci appare come il capolinea di una ramificazione laterale del principale canale di circolazione operistica), non consentirono alla capitale sabauda di giocare un ruolo attivo, una funzione propulsiva e di rilancio nei meccanismi di produzione e diffusione dello spettacolo operistico, configurandosi come una piazza prevalentemente, se non esclusivamente, consumatrice. Scarse furono le relazioni e i contatti con l'attività di altre piazze teatrali, ad eccezione di Venezia e, soprattutto, di Milano – piazza gemella per la suesposta condizione di marginalità – con la quale si ebbero scambi di drammi ed esecutori, analogia di repertorio ed una sorta di coordinamento finanziario volto a calmierare gli ingaggi dei cantanti. Gli altri teatri italiani sembrano ignorare produzioni di marca torinese; sarà al più il caso di segnalare che taluni drammi scritti dal Cigna Santi, poeta ufficiale del Regio dal 1777 al '85, emigrano verso Firenze con una certa regolarità (ad esempio *Andromeda*, *Montezuma*, *Tamas Koulikan*) mentre altri testi appositamente composti per Torino non conoscono altra possibilità di *revival* che essere ripresi nel medesimo teatro a qualche anno di distanza (*L'Antigona* del Roccaforte, 1752 e '74, *L'Andromeda* del Cigna Santi, 1755 e '72, *L'Annibale in Torino* del Durandi, 1771 e '92, *L'Argea* del Boggio, 1773 e '99). Ciò che del Regio, e in genere dei teatri torinesi, le altre piazze teatrali non ignorarono fu l'efficienza gestionale; l'assetto organizzativo dei regî teatri di Torino regolato da appositi statuti e l'efficace rigidità delle norme contrattuali che i Cavalieri imponevano agli artisti ingaggiati (obbligo ai compositori di invio di partiture ed ai cantanti di presenza a Torino per le prove con congruo anticipo sulla data d'inizio della stagione, obbligo ai compositori di direzione «al cembalo» della «prima» e di alcune repliche) e delle regole per la frequentazione dei teatri, resero solida e regolare la vita teatrale della città, tanto che gli statuti dei Cavalieri vennero presi ad esempio da società deputate alla gestione di teatri di altre città (Parma, Lucca, Vienna, Cagliari e Napoli).

#### 4. Forme e funzioni dello spettacolo operistico: il ballo e l'opera seria

La distinzione estetico-produttiva dello spettacolo operistico settecentesco nelle sue tre principali componenti – l'opera seria, l'opera buffa e il ballo – consente di considerarne ciascuna singolarmente; opera seria e opera buffa, necessariamente relate l'una all'altra per via del comune essere teatro musicale e spettacolo canoro, furono reciprocamente alternative (nei contenuti, nella natura sociale ed estetica, nei tempi e modi di produzione e consumo), il ballo si accompagnò indifferentemente all'una e all'altra nella costante dimensione di forma spettacolare destinata agli *entre actes*, a sua volta alternativa (arte coreutica contrapposta ad arte canora) alle due precedenti.

Il ballo teatrale (di cui si tratta specificamente nel volume V della presente opera) costituisce la realtà produttiva e la proposta artistica davvero emergente ed innovatrice dello spettacolo operistico del Settecento, forse anche più dell'opera buffa, che pure conobbe una clamorosa esplosione attorno al 1750; dagli anni Trenta in poi l'attività dei vari Aquilanti, Sauveterre, Salamoni, Terrades, Alouard, Saulnier, Noverre, Angiolini, Magri, Favier, Pitrot, Clerico, Viganò, ecc. catturò progressivamente l'interesse e la passione del pubblico teatrale, avvincendolo con proposte spettacolari sempre meno fondate sulla mera forza muscolare, precisione ritmica ed abilità ginnica e sempre più volte a suscitare emozioni, a narrare coreuticamente storie, miti e vicende di uomini ed eroi (spesso le stesse – ma talora in anticipo – delle coeve opere serie con le quali vi è larga coincidenza di titoli e soggetti). Il successo crescente del ballo (soprattutto del ballo pantomimo) è attestato dalla preferenza ad esso accordata nella funzione di *entre actes* rispetto agli intermezzi comici a partire dagli anni Trenta, dalla lievitazione delle remunerazioni corrisposte a coreografi e danzatori nel corso del Settecento, dall'incremento dell'attenzione concessagli da teorici, critici e polemisti dello spettacolo teatrale (nel 1782 Matteo Borsa gli dedicò un *Saggio filosofico*), dal crescere del numero e della precisione descrittiva delle recensioni di spettacoli teatrali leggibili nelle *Gazzette del tempo*, in cui lo spazio dedicato al ballo spesso supera quello concesso all'opera che lo ospita. Le lagnanze per questa progressiva «invadenza» del ballo nella struttura dello spettacolo operistico e nelle preferenze del pubblico furono molte; già Metastasio in alcune delle sue lettere degli anni Cinquanta e Settanta lamenta questa situazione e con lui diverse altre personalità di questo campo: verso gli anni Ottanta ci si rassegna al fatto che ormai sono gli atti dell'opera a fungere da intermezzo al ballo e non più viceversa. Non ultima delle conseguenze di questa crescita d'importanza del ballo fu il ridursi dell'opera (seria e buffa) del secondo Settecento ad una struttura di preferenza con terzo atto brevissimo o, addirittura, in due soli atti: dopo il secondo atto, infatti, l'attenzione degli spettatori scemava, il teatro si svuotava né l'attesa per la conclusione tragica o lieta dello spettacolo canoro era sufficiente a trattenere il pubblico. Il ballo, in particolare il *ballet d'action* di Noverre e Angiolini, ebbe influenza sui destini dell'opera per via del suo carattere sperimentale volto alla rappresentazione realistica di passioni, di tragedie cruente e di terribilità sepolcrali (*Sémiramis* e *Don Giovanni* di Angiolini/Gluck, ad esempio): fu veicolo, in Italia, di soggetti ed estetiche dell'opera «riformata» franco-viennese più efficace, nel modellare il gusto del pubblico, e penetrante degli stessi lavori di Gluck, Jommelli e Traetta, e fu banco di prova per saggiare la ricettività delle platee italiane a soggetti antimetastasiani (Voltaire e Shakespeare *in primis*).

Ciò che distinse l'opera seria (tragedia per musica) dalla buffa (commedia o dramma giocoso per musica), forse più delle implicite differenze di drammaturgia, linguaggio e soggetti, furono il prestigio, la rarità ed i costi che la prima vantò e mantenne assai superiori rispetto alla seconda. Erede della natura e delle funzioni socialmente elitarie dell'«opera regia» secentesca – spettacolo cortese promosso e finanziato dal principe e offerto ad un pubblico selezionato –, all'opera seria, per tutto il Settecento e ovunque in Italia, venne riconosciuto un valore connotativo di segno aristocratico che ne fece lo spettacolo preferito sia dei sovrani del tempo, sia di nobili e patrizi e di coloro che ad essi ambirono essere assimilati; passioni e ragioni di condottieri, imperatori e principesse – simboli del vertice dell'ordine sociale a struttura piramidale garantito dai sovrani assoluti del secolo XVIII – costituirono l'ingrediente insostituibile per le occasioni di maggiore importanza ed esclusività della vita teatrale del tempo. Il carattere elitario e prestigioso dell'opera seria, implicito già nel

suo essere uno spettacolo di soggetto tragico, venne poi rafforzato dal fatto che gli autori dei drammi che si imposero per scelte stilistiche e drammaturgiche nel corso del secolo – Apostolo Zeno e, soprattutto, Pietro Metastasio – erano stati al servizio della corte absburgica in qualità di poeti cesarei e pertanto cantori di essa, delle sue virtù e delle sue grandezze, per metafora, attraverso le gesta degli eroi delle proprie tragedie. Metastasio, poi, non frequentò mai ufficialmente il genere comico (gli intermezzi come *L'impresario delle Canarie*, che risalgono ancora al suo periodo napoletano [1724], circolarono senza indicazione dell'autore) e Goldoni, cui tanto deve la drammaturgia dell'opera buffa del medio Settecento, nei *Mémoires* ci intrattiene con dovizia di particolari sui suoi esordi e fallimenti di poeta di tragedie per musica ma sulla sua vasta attività di librettista comico stende un velo di aristocratico silenzio; a stento e con malcelata reticenza parla dei libretti che il pubblico non poteva ignorare perché pubblicati.

Ne conseguì una sorta di ritualità ed ineluttabilità di impieghi dello spettacolo operistico tragico:

- esso venne chiamato a condecorare eventi di carattere dinastico, politico o diplomatico: a Napoli, si è visto, le stagioni operistiche iniziavano in coincidenza con i giorni onomastici della famiglia reale; visite di Stato, passaggi di regnanti o di ambasciatori erano ugualmente occasione per allestimenti straordinari di opere serie;
- i teatri regi o ducali ospitarono preferibilmente opere serie: emblematico il caso delle capitali di due piccoli Stati, Modena e Lucca, nelle quali durante gli ultimi decenni del Settecento, nonostante il dilagare dell'opera buffa, ragioni di Stato e di etichetta incoraggiarono allestimenti di opere serie in numero pari, se non maggiore, a quelli di opere buffe, ben diversamente da quanto accadeva contemporaneamente altrove;
- per lungo tempo solo allo spettacolo serio i sovrani accordarono il loro gradimento e la loro partecipazione in qualità di spettatori: per Ferdinando di Borbone e Maria Carolina opere buffe vennero allestite privatamente nel teatrino di corte, a Napoli, non prima del 1768 e solo nel '76 il re assisté di persona ad uno spettacolo buffo ai Fiorentini; più liberali i Lorena a Firenze, che non discriminarono apparentemente il genere buffo dal serio con la propria equa frequentazione dei teatri Pergola e Cocomero;
- un nuovo teatro doveva inaugurarsi con un'opera seria per conferire la giusta solennità all'evento; ciò accadde naturalmente nei grandi teatri delle capitali (il San Carlo a Napoli, l'Argentina a Roma, il Comunale a Bologna, la Scala a Milano) ma anche in città minori, dove l'unico teatro locale ospitò poi repertorio sia serio che buffo: è il caso del nuovo teatro del Sole di Pesaro, inaugurato nel 1735 col *Tito Vespasiano* di Metastasio/Hasse, appositamente scritto per quest'occasione, del teatro Condominiale di Senigallia (luglio 1752, *Ezio* di Metastasio/Ferrandini), del teatro Comunale di Forlì (estate 1776, *Demofonte* di Metastasio/Schuster e *Artaserse* di Metastasio/Bertoni), del nuovo teatro di Casalmaggiore (autunno 1783, *Medonte* di De Gamerra/Sarti: questi due ultimi teatri, in relazione anche all'epoca delle rispettive inaugurazioni, espletata la formalità dell'apertura con opere serie, si affrettarono a spostarsi sul repertorio comico); dell'Eretenio di Vicenza (estate 1784, *Olimpiade* di Cimarosa) e di molti altri ancora;
- preferibilmente dedicata all'opera seria era la stagione teatrale socialmente ed economicamente più importante – di solito quella di Carnevale –: il Ducale di Milano, prima del 1778, secondo una normativa scritta, doveva allestire almeno due opere serie con balli a Carnevale e poteva dedicarsi alle buffe in primavera e in autunno; a Firenze un *motuproprio* granducale del 1767 specificava che alla Pergola «dovrà rappresentarsi ogni anno l'opera seria in mu-

sica con balli necessariamente nel Carnevale» proibendo nel contempo agli altri teatri l'allestimento di qualsiasi «rappresentanza in musica»; ove, invece, la stagione più importante per motivi di ordine commerciale o turistico, si situava in epoca diversa dal Carnevale (ad esempio le stagioni fieristiche di Reggio Emilia in maggio e di Senigallia in luglio) la distribuzione del repertorio veniva a modificarsi: commedie o opere buffe a carnevale, opere serie in fiera.

Per buona parte del Settecento la rarità e preziosità dello spettacolo d'opera seria coincisero con la sua tendenziale unicità; la singola produzione, una volta terminate le rappresentazioni, poteva anche aver esaurito il suo «compito»: se il testo drammatico, stampato in forma di libretto, diveniva di dominio pubblico e poteva essere riutilizzato infinite volte, il reimpiego degli apparati scenici e della partitura musicale poteva cessare all'indomani dell'ultima replica (il materiale scenografico restava in dotazione del teatro per essere eventualmente riutilizzato in altre opere ed in successive stagioni). Faceva parte, infatti, del prestigio dello spettacolo serio l'essere proposto ogni volta con «musiche tutte nuove» (i drammi, invece, patrimonio culturale comune del pubblico del tempo, si amava gustarli a ripetizione), vale a dire con una partitura tagliata e cucita su misura delle qualità vocali dei cantanti ingaggiati per l'occasione. Lo spettacolo operistico serio, pertanto, volle essere unico ed irripetibile, ad onta delle repliche inesauribili dei testi metastasiani: lo fu ad esempio ciascuna delle quarantatré produzioni della *Clemenza di Tito* realizzate fra il 1734 ed il 1816 in Italia e in Europa (non meno di venticinque furono i compositori che musicarono questo dramma metastasiano) così come lo fu, per citare un caso fra mille, *l'Alessandro nell'Indie* di Metastasio/Hasse, dato a Venezia al Teatro San Giovanni Grisostomo, nel Carnevale 1736, rispetto a quello degli stessi autori allestito nel medesimo teatro nel Carnevale del 1738 o all'altro (stessi autori, stesso teatro) del Carnevale 1743: tre *Alessandri* sempre di Metastasio/Hasse ma ogni volta con cantanti differenti, qualche aria mutata, scene ed architetti diversi, vestiaristi cambiati. Al contrario, come si vedrà, repliche, circolazione e disseminazione sono peculiari dell'opera buffa ed è probabile che proprio all'immenso successo conosciuto da questo genere di spettacolo ed alla relativa prassi di avviare congiuntamente ad una capillare ed intensa diffusione tanto il testo quanto la partitura, si debba il fatto che nel secondo Settecento si accresca la longevità anche della singola partitura seria. Se entro la prima metà del secolo fu eccezionale e abnorme, rispetto alla prassi prevalente, che sotto il nome di Leonardo Vinci un *Artaserse* circolasse fra il 1730 ed il '54 (diciotto allestimenti), nel cinquantennio successivo si ebbero frequenti casi di partiture serie che, sfuggendo alla necessità del legame esclusivo col primo allestimento, conobbero una fortuna ultradecennale e vennero replicate numerose volte. Le ragioni del cambiamento, su cui si tornerà più avanti, sono insite nel fatto che dal prestigio della «musica tutta nuova» si passa a quello, ad esempio, della «musica del celebre Don Giovanni Paisiello, maestro di cappella Napoletano» la cui eccellenza, già consacrata da precedenti allestimenti in altre sedi teatrali, è vanto di ogni teatro riproporre e desiderio di ogni pubblico riascoltare; dall'opera di cantanti – già primaria fonte di godimento per il pubblico – si passa progressivamente all'opera di compositore che l'ascoltatore apprezza con consapevole interesse per il versante strettamente compositivo-musicale dello spettacolo.

Opera di cantanti, vale a dire spettacolo incentrato sull'esibizione canora dei virtuosi: altro tratto distintivo dell'opera seria rispetto a quella buffa, i cui interpreti non conseguirono mai il ruolo di protagonisti dei loro colleghi votati al repertorio tragico. Come il dramma costituì il movente intellettuale per il pubblico operistico settecentesco, così il cantante

– l'evirato dall'acuto possente, il soprano dal gorgheggio inimitabile – ne rappresentò quello edonistico e sensuale. A vario titolo i cantanti dell'opera seria sedussero il pubblico del tempo e tanto dipendeva dalla presenza di stelle di prima grandezza il successo di una stagione operistica che gli impresari si contendevano i cantanti più amati dal pubblico a suon di compensi astronomici: venti volte più del compositore, cento più del maestro al cembalo, cinquecento più dell'estensore o rielaboratore del testo drammatico potevano percepire un Farinelli, un Bernacchi, un Carestini, una Cuzzoni o una Bordoni. Da sempre soggetto di una letteratura romanzata e mitizzante, bersaglio di satira mordace (dal *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello all'*Impresario delle Smirne* di Goldoni ed alla numerosa librettistica meta-teatrale apparsa fra *La Dirindina* di Girolamo Gigli, del 1715, e *Prima la musica e poi le parole* del Casti, 1786), nonché curiosi oggetti d'indagine socio-antropologica (gli evirati, per via della loro speciale condizione fisiologica, sociale e professionale), i cantanti d'opera hanno conosciuto in tempi recenti un rinnovato, serio approccio esegetico con conseguente rivalutazione del loro apporto allo spettacolo operistico, alla sua produzione ed alla sua drammaturgia. Strapagata star, egoistico accentratore dell'attenzione e delle predilezioni del pubblico, il cantante è pur sempre uno strumento nelle mani del compositore che ne sa valorizzare le doti vocali e, soprattutto, queste doti sa indirizzare alla resa del personaggio, strategicamente disponendone gli interventi nel corso del dramma (arie nuove appositamente scritte, pagine preesistenti accortamente adattate o, anche, pezzi preconfezionati detti «di baule» che il cantante ha in repertorio e pretende di eseguire per assicurarsi l'ovazione), nonché mediante l'oculato dosaggio di passi virtuosistici o espressivi, di tratti patetici o brillanti, di stile parlante o cantabile: così non solo il cantante è accontentato (e con lui il pubblico) per esser messo in condizione di sfoggiare l'intera gamma di opzioni tecnico-esecutive di cui va fiero, ma ha anche modo di rendere drammaturgicamente plausibile il divenire affettivo del personaggio di cui veste i panni nonché, interagendo con gli altri, lo svolgersi dell'intreccio e l'accendersi dei conflitti e delle passioni; intendo dire che il variegato assetto tecnico e stilistico sfoggiato, in partitura, dalla dotazione di pezzi chiusi di un qualche personaggio di tragedia per musica, è meno finalizzato alla mera esibizione dell'esecutore di quanto, invece, lo sia alla delineazione del carattere del personaggio e del suo modificarsi nel corso del dramma (è ad esempio il caso di Giovanni Carestini e del ruolo di Timante dal *Demofonte* di Metastasio, da lui interpretato con la musica di Hasse). Ne consegue una necessaria rivalutazione della prassi settecentesca del «pasticcio» e dell'imprestito: un «pasticcio» ben congegnato, una partitura accortamente infarcita di arie di diversi autori (ne siano prova diverse delle opere ascritte al nome di Händel), un'opera composta in collaborazione fra due o tre compositori, possono risultare organismi drammaturgici non meno efficaci della partitura appositamente ideata *ex novo* dal singolo compositore.

Va ormai relegata in soffitta, assieme agli abiti smessi, l'opinione secondo la quale l'opera seria settecentesca, per come appare sfogliandone le partiture, sarebbe prevalentemente un'astratta galleria di situazioni affettivo-musicali e tecnico-vocalistiche, avulsa da qualsiasi progetto coerentemente drammatico; frutto di una prospettiva critica che ha per modello il *Musikdrama* ottocentesco, di una certa miopia e pigrizia esegetica nell'affrontare la lettura delle testimonianze musicali (partiture considerate come il principale oggetto da studiare piuttosto che, quali sono, soltanto una componente bibliograficamente rilevante dello spettacolo operistico, e che, pertanto, necessitano di numerosi altri dati, relativi all'allestimento cui si riferiscono, per essere correttamente interpretate), nonché dell'ineluttabile diversità fra le esigenze di fruizione ed il gusto del pubblico di oggi rispetto a quello di due

secoli e mezzo addietro, questa opinione, almeno nella maggioranza dei casi, è smentita dai fatti, cioè dai drammi musicali stessi qualora ci si avvicini ad essi privi di preconetti estetici, forniti del necessario corredo di informazioni sulle contingenze dello spettacolo esaminato, consapevoli sia degli effettivi rapporti di cooperazione intercorsi fra poeta ed impresario, fra cantanti e compositori, sia della natura, finalità e condizione produttiva proprie dello spettacolo operistico settecentesco. Al di là di ogni superficiale generalizzazione, delle più esteriori apparenze, della pretesa dittatura dei cantanti su librettisti e compositori, della supposta indifferenza di costoro per una nozione di spettacolo che non fosse mera occasione per le proprie esibizioni vocalistiche, vanno riconosciute oggi al cantante settecentesco la natura e le funzioni di seducente strumento, di conturbante esternatore dell'idea drammaturgico-musicale concepita dal compositore o predisposta dal compilatore della partitura; non mancarono, all'uopo, casi di proficua e continuativa collaborazione fra esecutori ed autori: fra i tanti quello, significativo perché relativo a protagonisti non di prima grandezza dell'operismo coevo, e quindi rappresentativi della situazione media, di Annina Girò e Antonio Vivaldi dalla cui pluriennale collaborazione derivò un tipo di proposta drammaturgica centrata su personaggi patetici, risentiti, angosciati (ad esempio *Griselda* nell'omonimo dramma di Zenò, rivisto da Goldoni per Vivaldi nel 1735) da realizzarsi con notevole partecipazione scenica e vocalità più sillabica e fratta (doti, appunto della Girò) che fluente, melodica o virtuosistica, proposta sulla quale Vivaldi fondò le speranze della sua effimera fortuna di operista.

## 5. La drammaturgia metastasiana

Non a torto né in contraddizione con quanto appena detto, per definire i tratti salienti (stilistici, estetici e produttivi) dell'operismo serio settecentesco è stata coniata la locuzione «opera metastasiana»<sup>1</sup>: ciò sia in relazione all'ingente produzione del Trapassi (ventisette drammi, a non contare serenate, cantate sceniche, drammi sacri), sia all'impressionante diffusione di essa tramite le innumerevoli varianti (superano abbondantemente il migliaio le partiture scritte sui suoi drammi) non poche delle quali a lui postume, sia al valore normativo ed al carattere di modello che la drammaturgia, la lingua e lo stile del Metastasio assunsero per continuatori ed epigoni; tuttavia per «opera metastasiana» andrà soprattutto intesa una segmentazione cronologica di comodo (all'incirca 1730-80) della produzione settecentesca, dal momento che essa individua sì il dato costante esteriormente più evidente ma non rende giustizia alle varianti drammaturgiche ed ai mutamenti estetici che il teatro musicale di quel mezzo secolo ha conosciuto pur sotto l'egida insostituibile (o forse proprio grazie ad essa) dei drammi di Metastasio (altra cosa sono un'*Olimpiade* di Caldara o di Pergolesi negli anni Trenta rispetto ad una di Galuppi negli anni Quaranta, una di Sacchini o

<sup>1</sup> Il concetto è stato elaborato per la prima volta da Rudolf Gerber, *Der Operntypus Johann Adolph Hesses und seine textlichen Grundlagen*, Lipsia, Kistner & Siegel, 1925, ed è stato successivamente ribadito da Helmuth Christian Wolff, *The Fairy Tale of Neapolitan Opera*, in AA. VV., *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, a cura di H. C. Robbins Landon, Londra, Allen and Unwin, 1970, e *Das Märchen von der Neapolitanischen Oper und Metastasio*, in «Analecta Musicologica», VII, 1970; tuttavia esso si trova già esplicitato in alcuni scritti teorici coevi al Metastasio quali Ranieri de' Calzabigi, *Dissertazione [...] su le poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*, in *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, I, Parigi, 1755; Carlo Goldoni, dedica a Metastasio del *Terenzio* (1758), in *Tutte le Opere* a cura di Giuseppe Ortolani, V, Milano, Mondadori, 1941; Michele Torcia, *Elogio di Pietro Metastasio poeta cesareo*, Napoli, Raimondi, 1772; Antonio Eximeno y Pujades, *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma, Barbiellini, 1774; Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, 1785.

Piccinni negli anni Sessanta, una di Bertoni o Sarti negli anni Settanta e ancor più una di Andreozzi, Paisiello o Cimarosa negli anni Ottanta). La locuzione «opera metastasiana», poi, se coglie un aspetto comunque rilevante e clamoroso dell'operismo settecentesco e se ne pone in giusta evidenza l'elemento intellettuale, letterario e logocentrico, penalizza per altro autori come Apostolo Zenò e Pietro Pariati, ad esempio, che precedettero ed accompagnarono Metastasio nella delineazione della struttura del dramma per musica del secolo e delle sue coordinate stilistiche. Nel caso di Zenò, la cui ostentata distanza dalla dimensione realizzativa e venale del proprio teatro (l'allestimento e l'esecuzione musicale nei teatri d'impresario) non poco contribuì a porlo nel cono d'ombra proiettato dal più realista e tollerante Metastasio, occorre rammentare almeno il debito che la drammaturgia metastasiana ha contratto con lui in relazione ad alcune purghe del dramma da incrostazioni barocche (personaggi e scene comiche, allegorie, mitologie, «meraviglioso» scenografico) ed al suo assetto strutturale (aumento d'estensione delle arie, conseguente riduzione del loro numero per atto, collocazione di esse in fine di scena) con forti conseguenze anche sul versante musicale. Sul piano tematico vi è già in Zenò, in anni di guerre di successione, l'esaltazione della legittima sovranità e la delineazione dei problemi e doveri del potere monarchico (*Griselda*, *Eumene*, *Pirro*, *Teuzzone*, *Merope*); negli anni viennesi (1718-29) accanto all'approfondimento di questi temi (*Ifigenia in Aulide*, 1718), Zenò si sofferma sulla regalità come «servizio» verso i sudditi e sul sacrificio di ogni passione che l'esercizio della sovranità comporta (*Ormisda*, *Nitocri*, *Atenaide*, *Mitridate*), traducendo in linguaggio teatrale ideologie e comportamenti di Carlo VI e della sua corte, non trascurando, nel contempo, talune aperture a tematiche borghesi (critica al «romano» rigore dei padri verso i figli in *Lucio Papirio*, 1719). Pariati, dal canto suo, stretto collaboratore dello Zenò a Venezia nel primo decennio del secolo e poi anche a Vienna, dove pur lo precedette (1714) coll'incarico di «poeta di camera», oltre a seguire talune piste già segnate dal più illustre maestro e collega (conflitti fra passione amorosa e ragion di Stato o senso dell'onore e dell'amicizia in *Ciro*, *Costantino*, *Teseo in Creta*), trova una cifra personale nel tratteggiare casi di innocenza calunniata e perseguitata (*Antioco*, *Astarto*, *Alceste*, *Alessandro in Sidone*, *Archelao re di Cappadocia*) e soprattutto individua il proprio spazio creativo in zone della scrittura teatrale deliberatamente ignorate da Zenò e poi anche da Metastasio, la tragicommedia (*Anfitrione*, *Il finto Policare*, *Don Chisciotte*, *Archelao re di Cappadocia*, ecc.) e l'intermezzo comico (*Pimpinone*, *Parpagnacco*, *Erighetta e Don Chilone*, *Brunetta e Burlotto*).

Non diversamente da quella di Zenò e Pariati, ma forse con maggiore coerenza e continuità, la drammaturgia metastasiana mirò a fornire un'immagine idealizzata del sovrano assoluto del suo tempo, in particolare si inserì nel dibattito politico-ideologico sulla figura del despota illuminato e virtuoso, destinata a sostituire quella seicentesca del monarca di ispirazione divina, caratterizzata dalla equilibrata compresenza di razionalità e sentimento. Protagonista dei suoi drammi, direttamente o indirettamente, è il sovrano individuato ora nel ruolo di difensore, pur nell'avversità della sorte, dell'idea monarchica (Poro nell'*Alessandro nelle Indie*, 1730, due volte sconfitto da Alessandro, chiede di essere giustiziato da re e ne ha in cambio salva la vita e restituito il regno), ora come responsabile della felicità dei sudditi (la Cleofide del *Demetrio*, 1731, prigioniera del compito assegnatole dai grandi del regno di scegliersi un consorte degno del suo popolo; l'eroe eponimo dell'*Adriano in Siria*, 1732, costretto dalla ragion di Stato a rinunciare all'impossibile amore per Emirena ed accettare le giuste nozze con Sabina), ora in quello di custode di una legge che può ritorcersi contro di lui (il Clistene dell'*Olimpiade*, 1733, costretto per obbligo di coerenza giuridica a condannare

l'appena ritrovato figlio Licida; Demofonte dell'omonimo dramma, 1733, cui abbisogna un appiglio legale per giustificare ed applicare il perdono che, come uomo, è disposto a concedere a Timante e Dircea); sovrano visto in ogni caso come esempio di saggezza, di temperamento dei sensi grazie alla ragione ed alla consapevolezza della propria alta missione di regnante. A questa ideologia del sovrano illuminato, i cui originari connotati absburgici non ne impedirono la diffusione pan-europea, Metastasio affianca storie di uomini dalle specchiate ed edificanti virtù morali, tratte prevalentemente, come già in Zenò, dalla storia romana (*Catone in Utica*, 1728; *La clemenza di Tito*, 1734; *Attilio Regolo*, 1740) ed intrecci sentimentali come occasione per cesellare fini psicologie di amanti (l'eroina eponima della *Didone abbandonata*, 1724, Farnaspe ed Emirena nell'*Adriano*); del resto, fuse dal principio dell'unità d'azione che aristotelicamente sovrintende alla progettazione del dramma metastasiano, vicenda amorosa e vicenda politica convivono parallelamente e si intrecciano in ogni soggetto del poeta cesareo, offrendo così al pubblico più piani di lettura e motivi di interesse: e fu, fra l'altro, anche questa molteplicità di trame paritariamente importanti e sviluppate a garantire longevità e perdurante successo alla produzione metastasiana, potendo il pubblico, a seconda del codice estetico in quel momento prevalente, individuare nell'una o nell'altra le proprie fonti di godimento. Ad esempio furono gli intrecci amorosi ad assumere rilevanza sempre maggiore man mano che i drammi metastasiani divenivano patrimonio collettivo e, in occasione delle numerose varianti, subivano mutamenti, sostituzioni, decurtazioni, per «adattarli al genio del pubblico»; è significativo, ad esempio relativamente all'*Adriano*, che Metastasio annettesse maggiore importanza drammaturgica alla coppia Adriano-Sabina, mentre il pubblico ed i musicisti – anche coloro come Farinelli che gliene chiesero espressamente una nuova redazione – tesero a rilevare maggiormente la coppia di amanti Farnaspe-Emirena.

Il «dramma per musica» – il testo letterario, per intenderci – generalmente fu, e grazie alla produzione del Metastasio continuò ad essere, il primo pensiero nella programmazione dei gestori di teatri d'opera (assieme all'assemblaggio della migliore compagnia di canto possibile: ma i due aspetti non appaiono essersi mai condizionati a vicenda) ed il movente iniziale della frequentazione del teatro da parte del pubblico, rappresentando dello spettacolo operistico la componente intellettuale, colta, prestigiosa; da un lato ce lo provano l'impaginazione e la grafica di libretti e locandine laddove la *Didone* «dell'immortal Metastasio», la *Merope* (di Zenò) o il *Tamerlano* (di Agostino Piovene), a chiare lettere evidenziati sui frontespizi, mostrano di attirare a teatro il pubblico prim'ancora della musica del tale o tal altro eccellente compositore, il cui nome non di rado non compare nel libretto, o della presenza del grande cantante indicata solo nelle pagine interne (sulla prestazione dei quali, in un secondo momento, lo spettatore eserciterà il proprio giudizio e commisurerà il proprio gradimento), dall'altro la priorità letteraria nella programmazione dei gestori dei teatri è eloquentemente attestata da numerosa documentazione superstita: ad esempio l'accademico Immobile Luca Casimiro degli Albizzi, sovrintendente del fiorentino teatro della Pergola negli anni Trenta del 1700, così scrive ad un suo agente a Venezia nel giugno 1734: «Hanno risoluto questi miei signori [gli accademici Immobili] di fare per prima opera l'*Ezio* di Metastasio. So che fu fatto costi [a Venezia] poco tempo fa. Desidero da V. S. la diligenza chi ne fusse il compositore della musica e se si potesse avere lo spartito» e così, tre giorni dopo, ad un altro residente a Roma: «Questi signori sono invogliati di fare per prima opera l'*Ezio* di Metastasio, e parendomi fusse fatto costà [a Roma] da poco tempo, avvisatemi che ne fosse il compositore della musica» (cfr. William C. Holmes, *Opera observed. Views of a Florentine*

*Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1994, pp. 198-99); nel 1774, a Torino, con una delibera della Società di Cavalieri responsabile del Teatro Regio si scelsero «opera prima, *Andromaca* dell'Apostolo Zeno, non più fatta dal 1749. Opera seconda di *Dario* [*Disfatta di Dario* di Giovanni Masi] mai recitata in questo teatro. [...] Per maggior comodo dell'elezione de' drammi sarebbe in senso di far acquisto di una raccolta d'opere drammatiche al prezzo di soldi 10 caduna» (cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, vol. I della *Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 363).

La questione trova conferma anche se osservata da un'altra angolazione. Oltre a ragioni di ordine ideologico, estetico o pratico, talune delle quali già indicate, a garantire vasto e duraturo successo ai drammi metastasiani – nella forma delle numerose varianti musicali che ciascuno di essi ebbe – fu un costume professionale profondamente difforme dall'odierno sistema di produzione e consumo operistici: la facilità che i cantanti dell'epoca ebbero nell'interpretare nuove musiche per lo stesso ruolo metastasiano una volta memorizzato il testo: «il loro [dei cantanti] bagaglio fisso erano i versi, in primo luogo quelli delle arie, mentre la musica era soltanto una veste momentanea, che si cambiava per lo stesso motivo per cui si preferiva esibirsi in ogni teatro con un costume nuovo» (Reinhard Strohm, *L'Alessandro nell'Indie di Metastasio e le sue prime versioni musicali*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 165).

Si osservi la seguente tabella:

*Didone abbandonata* (alcune rappresentazioni, 1724-1753: cantanti ricorrenti)

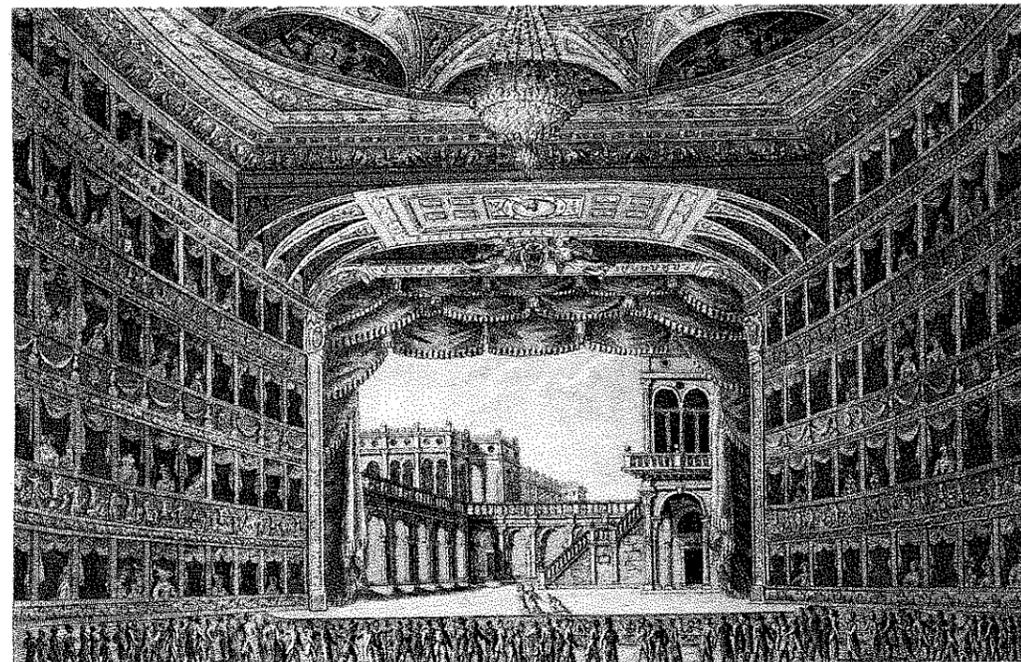
Anno-stagione	Città-teatro	Compositore	Didone	Enea	Jarba	Selene	Araspe	Osmida
1724 Carnevale	Napoli-S. Bartolomeo	Sarri	Bulgarelli	Grimaldi	Merighi		Fabbri	
1725 Carnevale	Firenze-Pergola	?			Pinacci		Croci	
1725 Carnevale	Venezia-S. Cassiano	Albinoni	Bulgarelli	Grimaldi			Gizzi	Baratti
1725 Primavera	R. Emilia-Pubblico	Porpora	Bulgarelli	Grimaldi	Pinacci		Gizzi	Ottini
1726 Carnevale	Roma-Alibert	Vinci			Berenstadt		Gizzi	
1726 Autunno	Crema-Nuovo	Albinoni					Croci	
1727 Carnevale	Torino-Regio	Sarri	Merighi					Ottini
1729 Carnevale	Milano-Ducale	?			Pinacci			
1730 Carnevale	Venezia-S. Giov. Gr.	Sarri		Grimaldi				Baratti
1732 Carnevale	Roma-Alibert	diversi					Berenstadt	
1735 Carnevale	Firenze-Pergola	?	Visconti					Ottini
1735 Primavera	Bologna-Formagliari	Schiassi		Fabbri	Minelli	Baratti		

Anno-stagione	Città-teatro	Compositore	Didone	Enea	Jarba	Selene	Araspe	Osmida
1737	Londra-Covent Garden	?						Conti
1739 Carnevale	Milano-Ducale	Duni	Visconti		Pinacci	Baratti		
1739 Primavera	Padova-Obizzi	Lampugnani	Visconti	Conti				
1741	Lisbona-Nuovo	Di Capua			Fabbri			
1741 Carnevale	Venezia-S. Giov. Gr.	Bernasconi		Nicolini	Pinacci			
1742 Autunno	Alessandria-Solerio	Lampugnani		Nicolini				
1745 Estate	Crema	Lampugnani		Nicolini				
1745 Estate	Fano-Fortuna	Aurischio		Conti				
1748	Brescia-Erranti	Chiarini	Baratti					
1748 Carnevale	Genova-Falcone	?			Fabbri			
1752 Carnevale	Livorno-S. Sebastiano	Ziglioli						Raaf
1753	Salvaterra-Reale	Perez		Conti	Raaf			

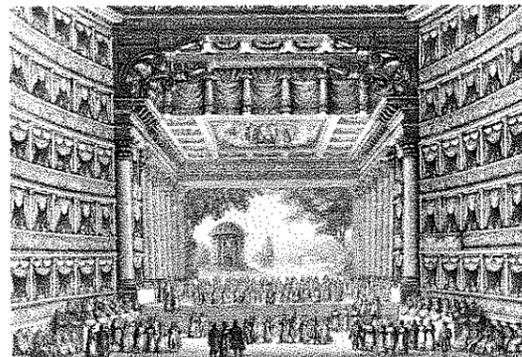
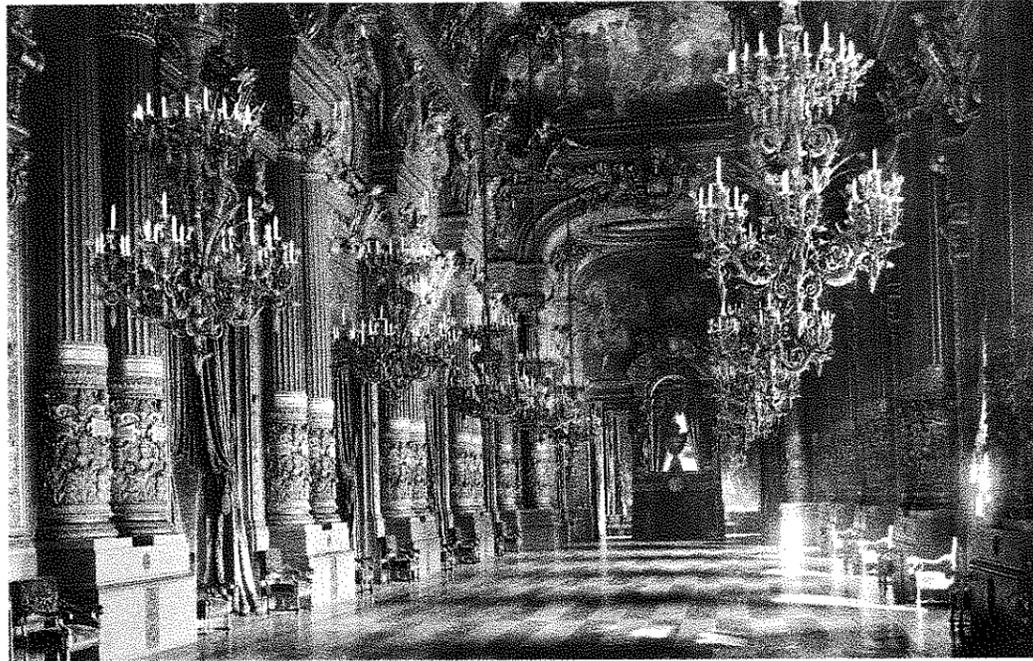
È evidente, da questo quadro sinottico pur largamente incompleto, la reciproca irrelazione fra circolazione delle partiture e dei cantanti: le prime non sembrano dipendere che in minima parte dal movimento dei secondi i quali, come osservato, denotano un attaccamento assai più saldo alla dimensione verbale che a quella musicale dei loro ruoli. Esempio il caso di Marianna Bulgarelli e Nicola Grimaldi, creatori dei ruoli di Didone ed Enea nel 1724 a Napoli, che nel giro di tre consecutive stagioni mutarono tre volte di abito musicale, come pure quello di Giovanni Battista Pinacci e Gioacchino Conti che cantarono nella *Didone* non meno di quattro volte in un lasso di tempo piuttosto ampio (rispettivamente 1729-39 e 1737-53) interpretando ogni volta lo stesso ruolo (Jarba l'uno, Enea l'altro) e sempre con musiche diverse. Questa prassi indica con evidenza l'importanza rilevante e particolare che per il pubblico del tempo rivestiva il dramma nella sua dimensione verbale e letteraria; esso, già letto o già visto, apparteneva al vissuto culturale dello spettatore che andava, o tornava, a godersi lo spettacolo concentrando di volta in volta l'attenzione sulla nuova musica e sui diversi cantanti: ciò rappresentava per lui qualcosa di simile a quel che, per lo spettatore di oggi, rappresenta il nuovo allestimento o la nuova regia di una *pièce* già nota. Per il pubblico settecentesco, il dramma, la vicenda e le sue componenti ideologiche e/o sentimentali rappresentano la costante, la tradizione culturale, la norma su cui valutare le varianti e le devianze costituite dalle numerose proposte musicali dei compositori e dalle interpretazioni dei cantanti, l'orizzonte d'attesa entro cui gli autori e gli esecutori della musica esercitavano il loro arbitrio creativo.

La priorità dell'elemento letterario nello spettacolo d'opera seria di conio metastasiano è un aspetto di quella «dittatura della parola» che Metastasio sottilmente impose al costume teatrale del suo tempo: «L'esecuzione d'un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien

che eleggano un dittatore» che sarà appunto la parola, la scrittura verbale, la cristallizzazione retorica e metrica del sentimento e del ragionamento, la «scelta del soggetto e dell'economia della favola». Lo stile e la tecnica di Metastasio si impongono per una loro perfezione e felicità capaci di fornire al musicista qualcosa di più di un semplice schema metrico o verbale su cui imbastire ritmi, melodie ed armonie: le scelte lessicali, le cadenze ritmiche, la sonorità dei versi, volte a delineare anche con parametri fonici il carattere del personaggio e la situazione drammatica, contengono un germe di musicalità che il compositore non trova difficoltà a realizzare, sviluppare e amplificare in suoni. Osserva Saverio Mattei: «Deesi al Metastasio quella fluidità e quella melodia delle nostre arie: i suoi metri destavano ne' Maestri di musica i motivi, e le idee; e la chiarezza del sentimento, e dell'espressione unita all'esterior dolcezza incantò tutti, e rapì in maniera che in pochi anni la musica teatrale giunse al sommo» (Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, 1785, p. 65). In questo, Metastasio non ebbe predecessori e produsse fiacchi imitatori; il ritratto comicamente caricato che del poeta di teatro pre-metastasio diede Benedetto Marcello ne *Il teatro alla moda* trova analitica conferma in un noto giudizio di Saverio Mattei su Apostolo Zeno e sulla durezza e a-musicalità delle sue arie. Al contrario, il più delle volte le opzioni stilistiche di Metastasio sembrano concepite precisamente al fine di sollecitare l'immaginazione del musicista quasi che egli sia in grado di associare al processo di composizione verbale un'immagine di musica ideale; una musicalità ed una musicabilità della scrittura metastasiana ben percepita dai contemporanei: «le dolcissime ariette vostre [...] cantano, si può dire da per se stesse, e svegliano talmente la fantasia del Maestro, ch'egli con poco studio può farsi onore grandissimo» (Carlo Goldoni). È noto, ad esempio, il caso di Johann Adolf Hasse che, nelle sue tre versioni dell'*Artaserse* (Venezia 1730, Dresda 1740, Napoli 1760), intonò l'aria «Va tra le selve ircane» (Mandane, II/12) ogni volta con iter melodico diverso ma ogni volta subendo l'influsso ritmicamente modellante di quei settenari ricchi di monosillabi e dai forti accenti in prima e sesta sede («Va tra le selve ircane / barbaro genitore; / fiera di te peggiore / mostro peggior non v'è»). Ed è noto altresì il caso della stretta aderenza al testo che si riscontra nella musica di Leonardo Vinci per l'aria «L'onda dal mar divisa» (*Artaserse*, Roma 1730; Arbace, III/1: «L'onda dal mar divisa / bagna la valle e 'l monte; / va passeggera in fiume, / va prigioniera in fonte; / mormora sempre e geme, / fin che non torna al mar») ove le idee musicali appaiono suggerite dal suono e dal ritmo dei versi (prevalenza di consonanti liquide in relazione alla metafora marina) e da talune strategiche scelte lessicali («va passeggera» al terzo verso laddove, cioè, il musicista esaurita l'esposizione del primo distico nella tonica può modulare ad una tonalità secondaria; «torna al mar» in chiusura della prima strofa per rendere ancor più plausibile, a conclusione del brano musicale, il ritorno alla tonalità principale). Del resto Metastasio, che si dilettò di composizione musicale, in una lettera del 1750 ebbe ad affermare: «Io non so scriver cosa ch'abbia ad esser cantata, senza (o bene o male) immaginarne la musica»; di fatto è possibile che egli sia intervenuto ed in qualche maniera abbia avuto diretta influenza sulla stesura della musica per taluni dei propri drammi: è probabilmente il caso dell'*Alessandro nell'Indie* e dell'*Artaserse* (entrambi del 1730) di Leonardo Vinci, musicista altamente stimato da Metastasio che con lui collaborò strettamente all'allestimento di alcuni spettacoli romani, in cui alcune arie poterono, per questo, assumere valore stilisticamente normativo per successive varianti. Ad esempio la versione di Leonardo Vinci dell'aria di Poro «Se possono tanto / due luci vezzose» da *Alessandro nell'Indie* (Roma 1730) costituì un imprescindibile modello per Hasse, quando anch'egli si accostò a quel dramma di Metastasio (Venezia 1736); similmente



L'interno del Teatro La Fenice di Venezia. Incisione del secolo XVIII e, in basso, Sala del gioco nel ridotto del Teatro San Moisè a Venezia. Incisione del secolo XVIII.



Il foyer del Théâtre de l'Opéra di Parigi e, in basso, L'interno del Teatro alla Canobbiana di Milano.

nell'aria di Arbace «L'onda dal mar divisa» (*Artaserse*, III/1), musicata da Hasse per la prima volta nel 1760, quando approntò una nuova versione di quel dramma per il San Carlo di Napoli, il Sassone reimpiegò tonalità, metro, e disegni melodici della musica scritta per lo stesso testo da Leonardo Vinci trent'anni prima e di essi si ricordò ancora nel musicare l'aria «Quell'onda, che ruina» – analoga alla precedente nella funzione metaforica e nella veste lessicale – dall'*Alcide al bivio* (Vienna, 1760). Ed è probabilmente anche il caso di talune partiture di Niccolò Jommelli, altro musicista che godé dell'apprezzamento sincero del Metastasio, scritte a Vienna a stretto contatto col poeta cesareo (*Achille in Sciro* e *Didone abbandonata*, entrambe del 1749).

La musicalità della scrittura metastasiana e le possibilità di una sua interferenza sull'operato dei musicisti non vanno limitate al momento lirico o riflessivo dell'aria; anche il recitativo, che Metastasio concepì prevalentemente destinato al tipo di intonazione «secca» (da eseguirsi al modo di recitazione intonata col supporto armonico di un continuo), assunse nelle sue mani ed in quelle, opportunamente guidate, dei musicisti che con attenzione lo musicarono e degli attori che gli diedero vita scenica, la plasticità, l'espressività e le valenze retoriche della recitazione parlata. Centocinquantaquattro versi di recitativo secco per la scena d'addio di Alceste a Cleonice nel *Demetrio* (II, 12) che oggi metterebbero a dura prova la pazienza e la sopportazione del più convinto fautore della restituzione filologica dell'operismo settecentesco o costringerebbero direttori artistici ed esecutori a dolorosi quanto necessari tagli per renderlo fruibile al pubblico contemporaneo, musicati da Caldara sotto la supervisione di Metastasio e con la sua attenta regia recitati indussero alle lacrime «gli ascoltanti» nonché «l'augustissimo padrone». Metastasio credeva nel recitativo secco molto più che nell'accompagnato, al quale l'ascoltatore ed il musicologo odierni, lasciandosi attrarre dalla sua veste timbricamente più ricca e varia e dinamicamente più intensa, sono soliti attribuire maggiori capacità di espressione e di resa dei momenti tragici ed appassionati di un testo drammatico per musica; per la verità anche il musicista, l'esecutore ed il pubblico di ieri manifestarono questa preferenza se è vero che, contro il volere dell'autore, a diversi drammi metastasiani vennero occasionalmente aggiunte scene solistiche di grande effetto drammatico da realizzarsi in recitativo accompagnato: se ciò accade soprattutto dalla metà del secolo in poi, quando la produzione metastasiana è ormai sfuggita al controllo dell'autore per divenire patrimonio collettivo del teatro contemporaneo, un caso precoce è quello dell'*Artaserse* musicato da Hasse nel 1730 per Venezia dove, in chiusura dell'atto II un poeta locale, probabilmente Giovanni Boldini, aggiunse per il soprano Nicolino Grimaldi una grande scena di delirio di Artabano, «Eccomi al fine in libertà del mio dolor», culminante nell'aria «Pallido il sole, torbido il cielo».

Il recitativo secco è particolarmente congeniale al periodare metastasiano, all'espressione dei pensieri e dei sentimenti dei suoi eroi: «Nella sua snellezza declamatoria e nella velocità del suo decorso temporale, poteva rendere in modo adeguato la "secchezza" raziocinante del dialogo metastasiano, la sua lucidità sillogistica, svolta in battute brevi ed incalzanti, assolutamente refrattarie alla solenne dilatazione temporale del canto accompagnato dagli strumenti» (P. Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, Edt/Musica, 1984, p. 31).

La «dittatura della parola», le interferenze di Metastasio sulla creazione musicale non limitarono la libertà compositiva dei musicisti; essa si poté manifestare pienamente non solo nei recitativi (vari livelli ed esiti dell'interpretazione musicale della prosodia: libera suddivisione dell'enunciato in frasi musicali di varia lunghezza e struttura ritmica, distribuzione

delle pause, riassetto dell'accentazione del testo in rapporto ai tempi forti e deboli della battuta, strategica scelta della formula cadenzale) ma anche nelle arie ove se non nell'invenzione – volendo vedere nella scrittura metastasiana un forte condizionamento ritmico e sonoro della fantasia del compositore – certamente nell'elaborazione del brano e nella conseguente manipolazione del testo venne esercitata la scelta, che fu esclusiva del musicista, delle frasi o dei lemmi da ripetere, dei versi da valorizzare o trascurare, della sintassi da riordinare o da inventare *ex novo*. In questo senso il testo metastasiano risulta un punto di partenza non vincolante, un oggetto neutro e cristallizzato che nelle mani del compositore si liquefa e si sminuzza, cresce e si vitalizza, si modifica nell'equilibrio sintattico e semantico, vede accentuate talune porzioni e zone rispetto ad altre.

Ecco, ad esempio, cosa può accadere alla regolare sequenza di quartine di senari dell'aria «Se cerca, se dice» (*Olimpiade*, II, 10) ove Megacle invia, tramite Licida, l'estremo saluto ad Aristeia:

Metastasio	Caldara (1733) (I) Allegro, C, mi min.	Vivaldi (1734) (II) Andante, 3/8, sol min.
Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice – rispondi – mori». Ah! no, sì gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre, lasciarlo così!	Se cerca, se dice: «l'amico dov'è? dov'è?», «l'amico infelice, l'amico infelice – rispondi, rispondi – mori». Ah! no, sì gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo, piangendo parti». Ah senti, se cerca «dov'è l'infelice?», ah! senti, se dice: «l'amico dov'è?» Rispondi, ma senti, rispondi così: «partì l'infelice piangendo parti». Amico rispondi, rispondi per me, ma senti, ma solo rispondi: «parti», rispondi: «parti, parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene, lasciarlo per sempre, per sempre, lasciarlo così, lasciarlo così!»	Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice – rispondi – mori, mori – rispondi – mori». Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?, dov'è?», «l'amico infelice, l'amico infelice – rispondi – mori»; «l'amico infelice, l'amico infelice – rispondi – mori, mori – rispondi – mori». Ah! no. Ah! sì gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo, piangendo parti». Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?», «l'amico infelice – rispondi – mori». Ah! no, «l'amico infelice – rispondi – parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre, lasciarlo così! Se dice «dov'è?» «l'amico infelice – rispondi – mori». Se cerca «dov'è?» rispondi «mori».

(I) Vienna, Teatro della Favorita (prima esecuzione del dramma metastasiano); trascrivo dal MS A-Wn 17164 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1979, cc. 71v-74v.

(II) Venezia, Teatro Sant'Angelo; trascrivo da Eric Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727-1738*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1981, II, pp. 152-57. Sull'aria vd. *ivi*, I, pp. 139-140.

Pergolesi (1735) (III) Allegro, 2/4, si bem.	Galuppi (1747) (IV) [Andante], 2/4, mi bem. magg. - Presto, C	Anfossi (1774) (V) Andante espressivo con moto, mi bem. magg.
Se cerca, se dice: «l'amico dov'è? dov'è? dov'è?» «l'amico infelice – rispondi – mori, – rispondi – mori». Ah! no sì gran duolo non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo parti, piangendo parti». Se cerca l'amico rispondi «mori», se dice «dov'è?» rispondi «mori». Ah! no, no, senti [2 volte] rispondi, ma solo, «piangendo parti, piangendo parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre lasciarlo così, lasciarlo così!	Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?, l'amico dov'è?» «l'amico infelice – rispondi – mori, – rispondi – mori». Ah! no sì gran duolo [2 volte] non darle per me: l'amico se cerca rispondi, rispondi, ma solo, «piangendo parti». Se cerca, se dice l'amico rispondi, ma solo, «piangendo parti». [3 volte] Se cerca, se dice «l'amico dov'è?» «l'amico infelice, infelice – rispondi – mori, rispondi – mori». Ah! no, no, senti [2 volte] non darle sì gran duolo, non darle per me. Se cerca l'amico rispondi, rispondi, ma solo, «piangendo parti». Ah! no, no, senti [2 volte] Se cerca l'amico rispondi, rispondi, ma solo, «piangendo parti». [4 volte] Che abisso di pene [3 volte] lasciare il suo bene [3 volte] lasciarlo, lasciarlo così [2 volte] Licida, ah! senti, ah! no. Che abisso di pene [2 volte] lasciare il suo bene lasciarlo così. Che abisso, che abisso di pene [2 volte] lasciare il suo bene lasciarlo così! [3 volte]	Se cerca, se dice: «l'amico dov'è?, l'amico dov'è?» «l'amico infelice – rispondi – ... mori». [2 volte] Ah! no, sì gran duolo non darle per me, no, non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo, piangendo parti», ma solo rispondi «piangendo, piangendo parti». Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre [2 volte] lasciarlo così! lasciarlo così! [2 volte] Licida, Licida senti, ah! senti se cerca l'amico rispondi – ... mori». Ah! no sì gran duolo non darle per me, no, non darle non darle per me: rispondi, ma solo, «piangendo parti», «piangendo, piangendo parti». Ah! no, ah! no, senti, ah! senti. Che abisso di pene lasciare il suo bene lasciarlo per sempre [2 volte] lasciarlo così! lasciare il suo bene [2 volte] lasciarlo per sempre lasciarlo, lasciarlo così! [2 volte] lasciarlo così! [3 volte]

(III) Roma, Teatro Tordinona; trascrivo dal MS B-Bc 2287 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1979, pp. 245-56.

(IV) Milano, Teatro Ducale; trascrivo dal MS I-Mc Nosedà G 99 pubblicato in facsimile in *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, Garland, New York-Londra, 1978, cc. 103r-110v.

(V) Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo; trascrivo da Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Gegenstände*, V, VI und VII Lieferung, Mannheim 1778, *tabb. XX-XXVII (reprint Olms, Hildesheim New York, 1974, IV, pp. 80-87)* ove l'aria di Anfossi è oggetto di comparazione con quella precedentemente citata di Galuppi pure ivi riprodotta (*tabb. II-VI, reprint, pp. 62-66*).

La versione di Caldara venne elaborata sotto la diretta supervisione di Metastasio a Vienna, quelle di Vivaldi, Pergolesi, Galuppi e Anfossi sono alcune delle numerose composte in Italia per le stagioni operistiche dei teatri venali. La manipolazione realizzata da Caldara appare più concentrata e razionalmente elaborata, quella di Vivaldi pare conseguire esiti di più esteriore tragicità (insistenza sulla cruda risposta «mori» da dare alla prevedibile inchiesta di Aristeia) mentre Pergolesi (sottolineatura della risposta pietosa «piangendo parti») imprime all'aria una svolta verso un registro patetico raccolto, assieme a suggerimenti ritmici

e melodici, ed ampiamente sviluppato da Galuppi; questi manipola più liberamente degli altri il testo metastasiano compensando l'ipertrofia delle ripetizioni (sorrette, tuttavia, da un melodismo intenso e intimamente cantabile che piacque assai all'abate Vogler) con la significativa rinuncia al ridondante verso 11 e lo drammatizza coinvolgendo nell'aria l'interlocutore Licida (qui al cantante pare affiancarsi l'attore), mentre Anfossi da un lato frantuma l'aria in emistichi separati da pause, creando così patetiche sospensioni nel discorso (anche qui di non trascurabile valenza attoriale), dall'altro insiste più sul dramma di Me-gacle (vv. 9-12) che sui supposti affanni di Aristeo. Indipendentemente dalle divergenze determinate dalla presenza o meno del controllo metastasiano è evidente da questo pur sintetico e limitato confronto la libertà d'azione e la pluralità di opzioni, sul piano espressivo, concesse al musicista nel dar vita sonora allo schema verbale del Metastasio: si tratta del vasto campo delle varianti e delle devianze rispetto alla norma rappresentata dal testo nella sua formulazione originaria leggibile sul libretto, campo che costituisce uno dei principali motivi di coinvolgimento per il pubblico ed in relazione al quale (conformità/differenza rispetto al proprio orizzonte d'attesa) egli esercita il proprio giudizio ed esprime il proprio consenso o dissenso.

Quando l'esito di questa libertà compositiva esorbita dai limiti imposti dalla «dittatura della parola», o addirittura la sovverte, Metastasio non si perita di manifestare la propria disapprovazione; per il Carnevale 1749, proprio a Vienna, sotto gli occhi del drammaturgo, Galuppi musicò *Artaserse* «modernizzandone» il Finale I (scene 11-15) con la sostituzione dell'originale sequenza di cinque arie solistiche (delle quali riutilizza in parte i testi) con un quartetto: i conflitti fra i quattro personaggi (Artabano, Arbace, Mandane, Artaserse), da Metastasio presentati in successione, vengono ora, con efficace intuizione teatrale, simultaneamente espressi e realisticamente contrapposti. Galuppi organizza musicalmente il quartetto ponendo meno attenzione alla parola e più alla situazione drammatica, riuscendo fra l'altro, con opportuno dosaggio di mezzi e strutture musicali, ad esaltare il coraggio morale e l'isolamento tragico di Arbace. La reazione di Metastasio non si fa attendere (lettera al Farinelli del 27 dicembre 1749):

Vi auguro felice la musica del Buranello [= il Galuppi]; il quale per altro, secondo quello che io ne ho sentito, sarà un ottimo maestro per i violini, per i violoni e per i cantanti, ma cattivissimo mobile per i poeti. Quando egli scrive pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar papa; e se ci pensasse non so se farebbe di più. Ha una feconda miniera di idee, ma non tutte sue, né sempre ben ricucite insieme. In somma non è il mio apostolo.

Metastasio scrisse drammi fino al 1771 (*Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine*) ma, dal 1743, con sempre minore frequenza; l'unico successo internazionale dell'ultima sua fase creativa fu *Nitteti*, l'unico suo dramma, dal 1731, non scritto per la corte viennese (Madrid, 1756), l'unico che coscientemente si proponga intenzioni di rinnovamento nella direzione di una maggiore drammatizzazione della vicenda e di un più ampio ricorso a scene altamente spettacolari con il coinvolgimento di fenomeni naturali (le scene 11 e 12 dell'atto II – fuga di Sammete e Beroe, scoppio della tempesta e combattimento, vittoria delle truppe reali e ritorno della calma – e la dettagliata didascalia scenica ivi apposta dall'autore). Anche Metastasio percepisce le esigenze di rinnovamento del mondo teatrale contemporaneo, ora che le produzioni dei teatri assoluti non possono aver più quel valore normativo, di indirizzo ideologico e stilistico che universalmente veniva loro riconosciuto soltanto alcuni decenni prima. Certo, i suoi drammi continuano ad essere musicati ovunque, ma subiscono anche più numerosi interventi di ammodernamento in direzione del patetico, del sentimentale o dello

spettacolare. E se è vero che la frequenza di questi numerosissimi reimpieghi dei suoi testi «torna a lode ed onore dei tanto bistrattati pubblici dei teatri d'opera, dei loro impresari, musicisti e cantanti, i quali, malgrado tutti gli aggiustamenti, i tagli e le sostituzioni dettate da necessità pratiche e da convenienze teatrali, riconoscevano nei libretti metastasiani un tessuto fondamentale che li appagava meglio dei libretti dei moltissimi altri librettisti contemporanei» (Nino Pirrotta, *I musicisti nell'epistolario di Metastasio*, in *Metastasio*, Atti dei congressi lincei, 65, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1985, p. 247), quella facilità e spontaneità che aveva caratterizzato l'approccio dei musicisti ai drammi del poeta cesareo negli anni Trenta e Quaranta cede il campo ad una crescente insofferenza, alla richiesta di soggetti, situazioni, strutture metriche nuove, in grado di lasciare maggior libertà d'azione e di spiegamento di mezzi musicali ai compositori avviati sulla strada di un crescente e più consapevole protagonismo. Ce lo confermano autori di insospettabile ortodossia metastasiana quali Johann Adolf Hasse (penso all'anti-metastasio *Piramo e Tisbe* del 1768, su testo del Coltellini) e Niccolò Jommelli, i quali, verso la fine della carriera, mostrarono sintomi di saturazione e aneliti al cambiamento nei confronti della drammaturgia del poeta cesareo; in una lettera del 1769 Jommelli esplicita senza mezzi termini l'attuale condizione del musicista alle prese con l'ennesima variante musicale d'un testo metastasiano: nel suo caso, da un lato egli non sopporta di musicare per la quarta volta l'*Ezio* «poiché quel dover cavare tanti pensieri diversi, non solo differenti da quelli fatti da se stesso, e più e più volte, ma anche da quelli di tanti, e tanti altri Compositori, sempre, sempre sull'istesse parole è cosa da far girare la testa anche a chi l'avesse di bronzo»; dall'altro anela ad una struttura metrica e lessicale più varia e mutevole che possa sostituire

quegli eterni quattro versetti per parte, in ogni aria, e sempre perlopiù di sette o otto piedi l'uno; e peggio poi, quel replicarci di più, in così picciol numero di versi, l'istesse parole, quasi dovesse il poeta comprarle al mercato, e pagarle a caro prezzo; come sarebbe, per esempio, la bella arietta, o sia cavatina, dell'istesso Metastasio nella *Nitteti*,

Povero cor, tu palpiti  
né a torto in questo di  
tu palpiti così,  
povero core.

Vedete che economia di parole. Le sole parole del primo verso compongono intieramente il 3° ed il 4°. Bella, per altro, bellissima per leggerla; ma non così comoda per metterla in musica. Se tanto vuol cantare il poeta, molto poco resta a cantare al povero musico compositore.

Tempi nuovi si annunciano: la sudditanza del compositore nei confronti del poeta declina, nuove esigenze drammaturgiche e stilistiche si manifestano, ed è quanto si andrà verificando nel corso dell'ultimo quarto del secolo.

## II. IL TEATRO COMICO

### 1. Gli intermezzi

Estromesso dal testo drammatico per musica in conseguenza della «purificazione» della tragedia promossa da Apostolo Zeno e dalla cultura arcadica in generale, il comico non abbandona le scene musicali; un'inequivocabile concomitanza di date pone in stretta relazione la riforma letteraria di Zeno con l'avvio delle tradizioni produttive e stilistiche degli intermezzi (Venezia, 1706) e della commedia per musica in dialetto napoletano (Napoli, 1707). Sull'intenzionale letterarietà e sull'elitarità culturale di entrambe le iniziative ormai non si discute più; ben lungi da qualsiasi carattere popolare, esse costituiscono una reazione intellettuale sia al carattere complesso e artificioso del teatro barocco, sia all'integrale tragicità perseguita dal dramma per musica di conio zeniano: reazione con intenti riformatori dell'opera «in nome della semplicità, della perspicuità e della chiarezza della trama» (Eugenio Battisti, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, in «Letteratura», VIII, 1960, p. 117) nel caso della commedia napoletana, ove l'uso integrale del dialetto – lingua colta, comunemente parlata dagli strati elevati della società partenopea – consegue all'ideale di naturalezza espressiva perseguito dai suoi autori (Francesco Antonio Tullio, Niccolò Corvo, Pietro Trinchiera, Gennarantonio Federico), reazione con finalità di riequilibrio produttivo nel caso degli intermezzi, i cui autori ed esecutori paiono impegnati nel realizzare strutture drammaturgiche nuove ed autonome, nel momento in cui il dramma per musica inizia a fare a meno di loro, in vista della propria sopravvivenza professionale ed in relazione alla non cessata domanda di comico da parte del pubblico.

Nell'opera tardo-seicentesca, si è detto, convivevano personaggi ed eventi tragici assieme a personaggi ed eventi comici; questi, negli ultimi anni del secolo, trovarono spazio preferibilmente nelle scene conclusive degli atti dei drammi per musica con azioni sempre più tematicamente e drammaturgicamente autonome rispetto alla cornice ed al contesto in cui erano inseriti. Le «scene buffe» erano appannaggio dei personaggi di rango servile del dramma (di solito non più di due: un'anziana nutrice invaghita di un giovinetto, un vecchio barboglio alle prese con una vispa servetta; comico equivale a plebeo, cui è implicita, ma non indispensabile, la mozione al riso) ma non di rado vennero artificialmente aggiunte, rendendo estremamente labile e pretestuoso il legame con i fatti ed i personaggi dell'azione tragica (è questo il caso di talune scene buffe aggiunte a drammi di provenienza veneziana per rappresentazioni napoletane negli anni Settanta-Ottanta del Seicento fino al 1720 circa); la conseguita effettiva indipendenza delle scene buffe dal resto del dramma, a cavallo fra Sei- e Settecento, è inequivocabilmente attestata dal manoscritto 1-F-39 1/2 della Landesbibliothek di Dresda che ne contiene diciotto, estratte da altrettante opere di Alessandro Scarlatti (dieci), Giuseppe Aldrovandini (due), Giovanni Bononcini (due), Luigi Mancini (due), Francesco Gasparini (una) e Severo De Luca (una), rappresentate a Napoli fra il 1696 e il 1702, e qui riunite certamente in relazione all'unico denominatore evidentemente comune: il basso mantovano Giovanni Battista Cavana che, assieme ad altri *partners* (Antonio Pre-

dieri, Giulio Cavalletti, Livia Nannini), ne fu l'interprete. Il riconoscimento ufficiale e definitivo di questa indipendenza (drammaturgica e tematica ma anche linguistica e stilistico-musicale) avviene a Venezia nel 1706, quando il testo delle scene buffe inizia ad essere stampato a parte, in apposito libretto diverso da quello del dramma assieme al quale deve essere rappresentato, e sul frontespizio dichiara esplicitamente la natura e la funzione di intermezzo: *Nuovi intermedii per musica* (Venezia, Teatro Sant'Angelo, autunno 1706: Lesbina e Milo); il legame con la precedente tradizione delle scene buffe è, invece, implicito e lo si riscontra nella natura di «pasticcio» di questi «nuovi» intermezzi costituiti da arie e duetti tratti da scene buffe appartenenti ad opere rappresentate altrove in anni precedenti (*La fede tradita e vendicata*, di Silvani/Gasparini, Firenze, Cocomero, Carnevale 1705; *Nerone fatto Cesare*, di Noris/Magni, Milano, Ducale, Carnevale 1703). Intermezzi indipendenti conobbero un notevole e rapido sviluppo a Venezia entro il 1710, soprattutto al Teatro San Cassiano; qui fu attivo, assieme alla bolognese Santa Marchesini, il già menzionato Cavana, il quale esemplifica egregiamente quanto più sopra si diceva a proposito della sopravvivenza professionale degli esecutori del repertorio comico: già affermato interprete di scene buffe nel centro-nord d'Italia dal 1688 e poi stabilmente a Napoli dal 1696, è a Venezia dal 1706, dove pare stabilire un sodalizio col poeta Pietro Pariati e con alcuni musicisti (Francesco Gasparini, Antonio Lotti, Tommaso Albinoni) al fine di dar vita ad un nuovo repertorio, affine a quello in cui si era precedentemente specializzato per quel che concerne drammaturgia e vocalità ma diverso per l'autonomia produttiva acquisita di necessità.

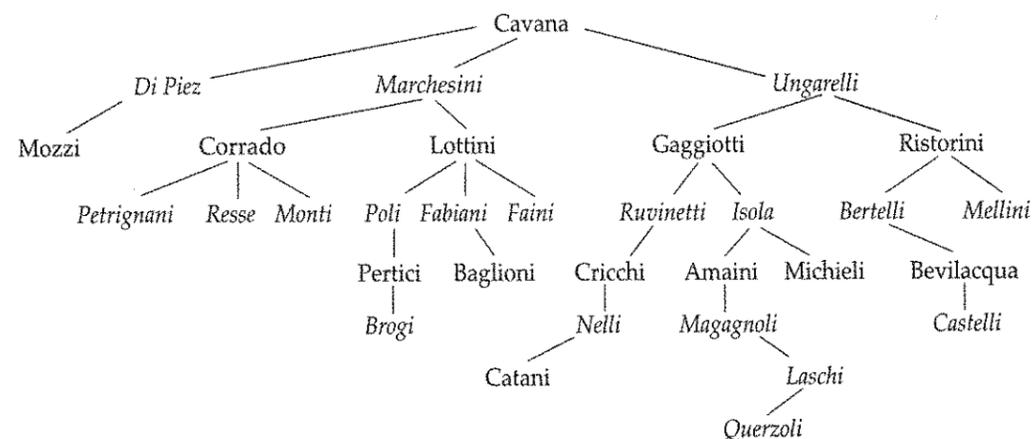
La collaborazione Pariati-Cavana fu probabilmente decisiva ai fini del decollo del nuovo genere drammatico-musicale; la vocazione al comico del Pariati, esperita inizialmente nelle scene buffe di Grimora e Erbosco per il proprio *Sidonio* (musica di Lotti, Venezia, San Cassiano, autunno 1706) e nella «tragicommedia» *Anfitrione* (musica di Gasparini, ivi, novembre 1707) e successivamente approfondita in numerosi altri lavori per Venezia e poi per Vienna, poté trovare nella specializzazione professionale del Cavana un felice interlocutore, tale almeno da suggerirgli la stesura di un congruo numero di intermezzi tutti ritagliati sulle proprie qualità interpretative. La corresponsabilità effettiva del Cavana nella costituzione e nel lancio di questo repertorio mi pare inequivocabilmente attestata dal fatto che, con la sua partenza da Venezia dopo il Carnevale 1709, cessò momentaneamente l'allestimento di intermezzi sulla laguna. Il numero di questi lavori, la possibilità di attribuirli con ragionevole certezza al poeta reggiano – a fronte del prevalente e scoraggiante anonimato che caratterizza la coeva produzione di intermezzi – la loro qualità letteraria (originalità di scelte tematiche, vivacità di lingua e duttilità di versificazione, particolarmente congeniali alla fantasia del compositore) conferiscono al Pariati un ruolo preminente nel settore e gettano sulla sua figura una luce particolarmente originale: *alter ego* del riformatore Zeno, paradossalmente eccelse proprio nel genere che l'illustre collega intendeva emarginare.

«Mentre Zeno eliminava dal dramma regale i servi comici, Pariati li faceva rientrare nel teatro dell'opera come borghesi» il che può essere interpretato «come un segno della emancipazione sociale del genere comico nell'opera» (Reinhard Strohm, *Pietro Pariati librettista comico*, in *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna Gronda, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 92). Difatti fra i meriti di Pariati e Cavana vi fu quello di scegliere fonti autorevoli e letterate da cui trarre soggetti per intermezzi e di individuare nella quotidianità borghese un ambito tematico fertile e congeniale alla loro dimensione drammaturgica. Al primo caso va ascritto *Erighetta e Don Chilone* (1707), conosciuto anche come *Il malato immaginario*, capostipite di una lunga e fortunata serie di intermezzi tratti da

Molière: *L'artigiano (o il bottegaio) gentiluomo* (Larinda e Vanesio) di Antonio Salvi, *La preziosa ridicola* (M. Dulcinea e il cuoco del marchese del Bosco) del marchese Trotti, *Monsieur di Porsugnacco* (Grilletta e Porsugnacco), *L'avarò* (Fiammetta e Pancrazio) di Antonio Salvi, *Il matrimonio per forza* (Rosmene e Gerondo); cfr. Charles E. Troy, *The comic Intermezzo*, cit., p. 79. Al secondo caso *Vespette e Pimpinone* (1708) ove si pongono in caricatura le intenzioni matrimoniali del vecchio brontolone, le aspirazioni sociali della servetta impertinente, i contrasti insanabili fra il giovanile desiderio di libertà e ricchezza di lei e l'avarizia e la vocazione pantofolaia di lui, dando la stura al fortunato filone del macchiettismo borghese e casalingo che, attraverso testi felici e fortunati come *Serpilla e Bacocco* di Antonio Salvi (1719) e *La contadina* (Scintilla e Don Tabarano) di Bernardo Saddumene, culminerà e si concluderà col celebre dittico pergolesiano *La serva padrona* (Serpina e Uberto, di Gennarantonio Federico, 1733) e *La contadina astuta* (Livietta e Tracollo, di Tommaso Mariani, 1734).

Da Venezia, grazie agli spostamenti di Cavana lungo la penisola (Napoli, Roma, Ferrara, Vicenza, Parma, Modena, Reggio Emilia, Milano, Brescia e Genova solo entro il 1717) ed ai suoi incontri con diversi *partners* (Annibale Pio Fabbri, Giacinto Fontana, Domenico Genovesi, Rosa Ungarelli, Angelica Trebbi, Antonia Maccari, Anna Maria Bianchi; diversi di questi – si pensi solo alla Ungarelli – si specializzarono nel repertorio comico) gli intermezzi (genere e singole produzioni) conobbero una rapida e vasta disseminazione. Prima tappa dell'itinerario di Cavana fu Napoli (primavera 1709-Carnevale 1710) dove, assieme alla Marchesini, recitò tre degli intermezzi prodotti a Venezia (*Pimpinone*, *Melissa schernita*, *Astrobolo e Lisetta*); ciò rappresentò una spinta significativa in direzione dello svecchiamento della locale prassi delle scene buffe (sostituzione di *tópoi* della tradizione della commedia dell'arte – ad esempio la figura del capitano gradasso e fanfarone – con tematiche nuove, quali il matrimonio «alla moda» e la satira del mondo dell'opera). Partito Cavana, la sua eredità ed il suo bagaglio professionale vennero trasmessi, tramite Santa Marchesini che restò a Napoli fino al Carnevale 1713 (e vi ritornò fra la primavera 1714 ed il Carnevale 1716, poi fra la primavera 1719 ed il Carnevale 1725, ogni volta arricchendo il repertorio locale con intermezzi provenienti dal nord), dapprima a Pietro Mozzi e successivamente al basso Gioacchino Corrado, il più significativo dei suoi successori: dal 1711 al '35 questi interpretò più di un'ottantina di diversi intermezzi in collaborazione, oltre che con la Marchesini, con Domenica Billi (1713-14), Rosa Petriagnani (1717-19), Celeste Resse (1725-32), Maria Natalizia Bisagi (1732) e Laura Monti (1733-35); testi di intermezzi appositamente per Corrado furono scritti da Bernardo Saddumene, Tommaso Mariani, Gennarantonio Federico; adattarono la musica alla sua vocalità compositori quali Leonardo Leo, Francesco Mancini, Francesco Feo, Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Pergolesi, Giuseppe Sellitti, Davide Perez. A nord, il seme gettato da Cavana venne raccolto da Rosa Ungarelli, che, in coppia col marito, il tenore fiorentino Antonio Ristorini, eseguì intermezzi dal 1715 al '32, spesso utilizzando appositi testi di Antonio Salvi musicati da Giuseppe Orlandini, e generò una cospicua prole di cantanti buffi. Altri cantanti (Pietro Pertici e Filippo Laschi con le rispettive consorti Caterina Brogi e Anna Querzoli, Pellegrino Gaggiotti, Domenico Cricchi, Rosa Ruvinetti, Alessandro Catani, Antonio Lottini, Anna Faini, Grazia Mellini, Anna Isola, Ginevra Magagnoli e tanti altri ancora) contribuirono al successo anche internazionale degli intermezzi comici.

Tanti nomi di cantanti non si sono fatti, fin qui, per caso; si osservi il seguente stemma (in *corsivo* le cantanti):



Esso raffigura, pur con grande approssimazione e numerose omissioni, il reticolo di relazioni, scambi ed incontri che caratterizzarono alcuni dei cantanti di intermezzi fra il primo ed il quarto decennio del Settecento: se ne deduce come, da Cavana in poi, la professione ed il repertorio venissero trasmessi, fra i numerosi interpreti, di mano in mano e come fosse pertanto agevole la diffusione capillare e a macchia d'olio dei vari intermezzi. Tale condizione produttiva fu, in questo torno d'anni, peculiare di questo solo genere di spettacolo operistico.

Gli intermezzi godettero di un successo limitato nel tempo (gli anni Quaranta del Settecento segnano l'inizio del loro declino produttivo) ma assai esteso nello spazio e notevolmente elevato nell'intensità della produzione e del consumo; se ne ha una prova significativa in una pubblicazione letteraria dal titolo *Raccolta copiosa d'intermedj, parte da rappresentarsi col canto, alcuni senza musica, con altri in fine in lingua milanese*, Amsterdam [recte Milano], 1723, ove gli intermezzi, riconosciuti nel loro statuto di genere drammatico autonomo, vengono sillogizzati (la *Raccolta* ne include 54) ad uso di lettori, compositori, impresari. Favorirono questo stato di cose la facilità di allestimento e circolazione degli intermezzi (cast di due soli cantanti, partiture concepite per organici esigui nel numero e nella qualità degli strumenti, soggetti perlopiù privi di esigenze scenotecniche particolari) e la loro corrispondenza con i gusti, la sensibilità e col vissuto quotidiano del pubblico che negli intermezzi non di rado riconosceva se stesso, le proprie abitudini ed aspirazioni, le attività, i piaceri e le noie di ogni giorno. Lo favorirono inoltre l'invenzione poetica (lessico e versificazione) e lo stile musicale: il comico, in musica e in versi, si tradusse in naturalezza espressiva, semplicità e aderenza al parlato, all'azione, alla gesticolazione, a fronte dell'artificiosità, staticità e ricercatezza dello stile musicale serio. La drammaturgia dell'intermezzo si realizza principalmente, per non dire costantemente, nell'interazione fra due personaggi i quali, da una situazione inizialmente conflittuale, trapassano ad una riconciliazione involvente vantaggi sociali (ascesa di livello, matrimonio) o materiali (acquisizione o recupero di beni) per uno dei due o per entrambi; il trapasso avviene mediante i più disparati meccanismi della drammaturgia comica, spesso basati sul travestimento. Qualche esemplificazione:

– finti processi, come quello intentato contro l'inguaribile giocatore Bacocco, accusato dalla moglie Serpilla di essersi arricchito barando al gioco (*Il marito giocatore* di Salvi/Orlandini,

Venezia, 1719) o quello celebrato, per motivi non troppo diversi, contro il cavalier Bertone e comicamente gestito, coll'uso di un esilarante *latinorum* pseudo-giuridico, da Perichetta (intermezzi per *Oronta* di Stampa/Mancini, Napoli, 1728);

– minacce a mano armata, come quelle contro il pavido Porsugnacco dell'astuta Grilletta, travestita da finto e bellicoso amante della fidanzata di Porsugnacco (*Monsieur di Porsugnacco*, di Salvi?/Orlandini, Torino 1726), quelle di madama Sofia concia «da Ussaro» contro il cicisbeo conte Barlacco (*La serva e lo sciocco*, di ?/Sarri, Napoli, 1731) o quelle del servo muto Vespone, travestito da capitano Tempesta, contro Uberto (*La serva padrona* di Federico/Pergolesi, Napoli 1733);

– diagnosi cliniche come quella, espressa con sfoggio di appropriata terminologia, con cui Erighetta convince l'immaginario malato don Chilone che la medicina dei suoi mali sarà il matrimonio (*Erighetta e Don Chilone* di Pariati/Gasparini, Venezia, 1707) o quella di Carlotta, in dialetto bolognese, finalizzata al medesimo scopo nei confronti del recalcitrante Pantaleone (*La finta tedesca* di ?/Hasse, Napoli, 1728);

– rivelazioni o comportamenti di personaggi forestieri, artatamente scatenanti una voluta reazione: Perichetta da barcaiolo in dialetto veneziano nei citati intermezzi per *Oronta*, Carlotta finta tedesca, nell'agire e nel parlare, per far ingelosire Pantaleone (*La finta tedesca*, cit.), Modestina da cavalier francese per insegnare i modi di corteggiamento a don Pomponio (*Il cortegiano affettato* di ?/Vinci, Napoli, 1728), Merlina da capitano spagnolo per indurre Capitano Galoppo a sposarla (*La fantesca* di ?/Hasse, Napoli, 1729).

Sull'inevitabile finale matrimoniale ironizzano i medesimi personaggi di scene buffe ed intermezzi:

Tu mi deridi, ed or fai la schifosa,  
ma al fin de la Comedia  
vedrem, vedrem, se tu sarai mia sposa

(Bleso in *Armilla e Bleso* per Carlo re d'Alemagna di Silvani/Alessandro Scarlatti, Napoli, 1716, III, 11),

mentre talune significative devianze da questi stereotipi innumerevoli volte variati sono riconoscibili negli intermezzi di contenuto fantastico (*La maga per vendetta e per amore*, di Mariani/Perez?, Napoli, 1735: evocazioni fantastiche per magia prodotte da Lidia coll'intento di impressionare il corsaro turco Cimone che la corteggia), nei soggetti relati ad eventi d'attualità (gli *Intermezzi in derisione della Setta maomettana* di Gigli/Gasparini, Roma, 1717 collegati ad una vittoria degli Imperiali contro i Turchi analogamente all'oratorio *Juditha triumphans* di Antonio Vivaldi), nelle parodie del mondo dell'opera: impresari, cantanti, autori e maestri derisero se stessi in *Rubina e Pincone* (per *Amor tirannico* di Lalli/Feo, Napoli, 1713), ne *La Dirindina* di Gigli/Domenico Scarlatti (Roma, 1715), ne *L'impresario delle isole Canarie* di Metastasio/Sarro (Napoli, 1724); in *Vespetta e Don Valasco* (per *Stratonica* di Zeno-Pariati-De Palma/Vinci e altri, Napoli, 1727). Quest'ultimo è un testo metateatrale che rappresenta due interpreti di intermezzi i quali, non ricevendo dagli autori le rispettive parti, improvvisano una scenetta ariostesca (Olimpia e Bireno) ed una parodia di certi stereotipi della tragedia per musica; v'è spazio anche per un poco di polemica professionale:

DON VALASCO: Ma perché non si bada all'intermezzi?  
VESPETTA: Lo far le parti buffe  
lo schifo è de' poeti.  
DON VALASCO: Perché?  
VESPETTA: Questi signori  
son dediti a trattar d'armi e d'amori.

Analogamente nei gustosissimi intermezzi di *Perinotta e Bombo* di Federico?/Leo (per *Demetrio* di Metastasio-Federico/Leo, Napoli, 1732): un'apprendista cantante è introdotta nei segreti del mestiere da un navigato interprete di intermezzi (situazione che riflette con esattezza l'attuale condizione dei due interpreti: l'esperto Gioacchino Corrado e l'esordiente Maria Natalizia Bisagi).

L'assetto verbale degli intermezzi denota varietà morfologiche e metriche nonché virtuosismi e pasticci lessicali che, in questi testi, ebbero modo di essere costantemente perseguiti e sperimentati ampiamente; vere palestre per esercizi linguistici non vincolati a regole estetiche né condizionati dalle esigenze ricettive della poesia «alta», gli intermezzi espressero un registro stilistico estremamente variegato, multiforme, camaleontico. Ai diversi esempi in proposito addotti, nei rispettivi lavori, da Reinhard Strohm, Charles Troy e Gordana Lazarevich si potrà qui aggiungere il caso della garbata contaminazione linguistica in un'aria pseudo-seria di un Don Chisciotte impomatato (*Nerina e Don Chisciotte* di Mariani/Feo, Napoli, 1734):

Dolci aurette, lascivette  
del mio volto innamorate  
pur plesir non pa' turbate  
le repuis a set errante  
titubante Chevalier;

e inoltre virtuosismi plurilinguistici di Brunetta e Burlotto (una macedonia di arabo, spagnolo, tedesco, francese, inglese, latino, in una ventina di versi della scena 9 dell'atto III di *Ginevra principessa di Scozia* di Salvi/Sarri, Napoli, 1720), la caricatura dell'innamorato espressa dal cavalier Bertone in un'aria di metafora che inizia «Dolce stral del dio bambino / bel visino fresco e tondo / mappamondo del mio cor» (intermezzi *Cavalier Bertone e Perichetta* di Mancini, cit.) o l'omaggio poetico (un'ottava in endecasillabi sdruccioli) offerto da Flacco a Servilia nelle scene buffe per la *Caduta dei decemviri* di Stampiglia (Napoli, 1697, musica di Alessandro Scarlatti; ivi, 1727, musica di Vinci):

Servilia io ti vagheggio e mi strasecolo  
Perché ogni parte tua sembra un miracolo  
E se tra l'altr'io la tua bocca specolo  
Giusto mi par la bocca dell'oracolo.  
Mai nel passato e nel futuro secolo  
Non fu né vi sarà più bel spettacolo  
E per te amor con mio mortal pericolo  
Mi tormenta ogni membro ed ogni articolo.

(Scarlatti conferì al brano un tono popolare separando l'intonazione recitativa dei singoli versi con una sorta di sigla musicale in 12/8 affidata a colascione ed archi; Vinci, trent'anni dopo, insistette sul lato caricaturale confezionando un recitativo dal carattere fortemente declamatorio e scandendo ogni endecasillabo con fragorosi accordi degli archi).

La comicità dei testi degli intermezzi, il loro linguaggio e le situazioni non possono sempre dirsi raffinati e intelligenti come negli intermezzi di Pariati o Salvi, di Saddumene, Mariani o Federico; soprattutto a Napoli (in relazione alla sovrapproduzione caratteristica di questa piazza teatrale, dove la presenza di cantanti stabili, come Corrado e le sue collaboratrici, impone un continuo rinnovamento del repertorio) prima degli anni Trenta numerosi intermezzi anonimi tendono ad abbondare in istrionismi, grossolanità farsesche a fronte di intrecci confusi o insignificanti. Si deve alla professionalità consapevole del Corrado cantante,

attore e uomo di teatro l'aver determinato ed assecondato l'introduzione di mutamenti nel costume locale, favorendo la trasformazione dell'intermezzo da grottesco e caricato in gustosa scenetta borghese non priva di garbati spunti satirici.

Sulla base del particolare assetto lessicale, linguistico e metrico predisposto dai poeti e avendo in mente le caratteristiche vocali e la disposizione alla recitazione degli interpreti, i compositori predilessero il canto prevalentemente sillabico, la fraseologia regolare e squadrata, i ritmi felicemente affetti dalla giocosità della danza; il recitativo, sollecitato dalla spigliatezza dei dialoghi, si prestò con la propria duttilità ritmica e diastematica ad assecondare il naturale svolgersi dei battibecchi e ad intensificarne gli effetti comici e realistici. L'inferiore protagonismo dei cantanti buffi (non pretenziosi – artisticamente ed economicamente – e talora non tecnicamente agguerriti come i colleghi dell'opera seria) attirò l'attenzione dei compositori dal versante dell'esibizione a quello della resa espressiva o realistica del testo; le partiture degli intermezzi accolsero volentieri diversi *tópoi* verbali e musicali: – onomatopee, come il battito ora accelerato («tic tic tic tic») ora rallentato («toc ttu toc ttu») del cuore di Barlacco nell'aria «Mi rimbomba dentro il core» (*La furba e lo sciocco* di ?/Sarri, Napoli, 1731) spunto nell'un caso per rapide biscrome in sequenze, nell'altro per il lento pendolare di crome e semiminime;

– sillabazioni frenetiche, come quella per semicrome dello sdrucchiolo «mi pungichi, mi piz-zichi» nell'aria «Ah perfida, e puoi / trattarmi così» di Pandolfo, da *Il tutore* di ?/Hasse, Napoli, 1730;

– caricaturali esasperazioni del patetico, come la celeberrima aria «A Serpina penserete» da *La serva padrona* di Federico/Pergolesi, Napoli, 1733; dell'iracondo, come l'aria «Sola voi? Mi meraviglio!» di don Carissimo dalla citata *Dirindina* di Gigli/Domenico Scarlatti; del sospirato, come l'aria «Dolce pensier d'amore» di Madama Sofia dal citato *La furba e lo sciocco*; – esagerate manifestazioni di bellicosità, come l'aria «Nobil destrier feroce» di Servilia travestita da uomo nei citati intermezzi *Servilia e Flacco* per *La caduta dei decemviri* di Stampiglia/Vinci, Napoli, San Bartolomeo, ottobre 1727: aria, questa, virtuosistica ed impetuosa, ricca di lunghi ed impegnativi vocalizzi degni d'un omologa scena d'opera seria (brani del genere – l'interprete originaria fu Celeste Resse – dimostrano, se pur fosse necessario, come la preparazione professionale dei buffi non sfigurasse al confronto con la tecnica dei cantanti seri);

– parodie dello stile vocale dell'opera seria, quali la prima aria di Morante negli intermezzi *Merilla e Morante* di ?/Sarri per *Arsace* di Salvi/Sarri, Napoli, 1718, che parodia e ridicolizza lo stile patetico (*siciliana*, in re minore), lo stile pomposo e regale (ritmi puntati, ampî intervalli, tremolo degli archi d'accompagnamento) e lo stile eroico degli evirati (salti vertiginosi, colorature) di cui abbondano parecchi numeri delle coeve partiture serie.

Tutto ciò rese gli intermezzi luoghi deputati e privilegiati per cimenti stilistici, sperimentazioni, parodie, contaminazioni e sconfinamenti non concessi dal rigoroso ambito stilistico del genere serio. Si costituirono così, fin dall'inizio, uno stile di canto ed un carattere dell'invenzione musicale che, sostanzialmente inalterati, giunsero fino all'età di Rossini: don Magnifico, ne *La Cenerentola*, non è più distante da Pimpinone (1707) di quanto non lo sia dal Fabrizio de *L'Arcadia in Brenta* di Galuppi (1752) o dal Geronimo de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (1792), così come in Rosina si riconoscono ancora tratti di Erighetta, di Scintilla, di Serpina, né potrebbe dirsi lo stesso di un Tancredi rispetto ad un Artaserse vestito di note ottanta, cinquanta o solo venti anni prima; se, inoltre, è possibile riconoscere nel brontolio di Leporello («Notte e giorno faticar») l'estrinsecazione di un pensiero musicale analogo, per

non dire identico, alle rimostranze di Uberto ne *La serva padrona* («Aspettare, e non venire»: in entrambe i casi sillabicità del canto che intona gli ottonari sulle note fondamentali dell'armonia, progressione melodica ascendente simboleggiante il crescere dell'irritazione del personaggio), non altrettanto può inferirsi dal confronto fra loci consimili della *Clemenza di Tito* mozartiana e d'un'opera seria di Pergolesi.

L'importanza, difficilmente sopravvalutabile, degli intermezzi consiste nell'aver accostumato il pubblico operistico, italiano ed europeo, ad un tipo di drammaturgia comica nata dalla stretta e paritaria collaborazione fra poeti, compositori e interpreti; lo abituò altresì alla prassi, inconsueta per l'opera seria, della circolazione congiunta di testo e musica fissati nell'unica partitura, prassi per altro determinata dal pubblico stesso (con il contributo rilevante della nomade professionalità dei cantanti) che decretò il successo, favorì la circolazione e volle riascoltare l'esito singolare della cooperazione fra poeta e compositore. *Serpilla e Bacocco* (*Il marito giocatore*) di Salvi/Orlandini circolò almeno dal 1719 al '67 e nella sola Venezia venne rappresentato non meno di nove volte entro il 1742; esecuzioni della musica di Pergolesi per *La serva padrona* di Federico sono attestate, dalle sole fonti librettistiche ante 1752, in trenta diverse città d'Italia e d'Europa (sei volte a Venezia fra il 1740 e il '48, due volte nel solo 1742 - Carnevale e autunno con cantanti diversi -); nessuno al di fuori di Orlandini ha musicato *La preziosa ridicola* del Trotti, de *La contadina* di Saddumene circolò solo la versione di Hasse, e non vi furono, dopo quelle di Pergolesi, altre musiche per *La contadina astuta* di Tommaso Mariani. I casi qui riportati sono, forse, casi limite: anche gli intermezzi conobbero la prassi del «pasticcio» (nota è la tormentata storia del pergolesiano *Livietta e Tracollo*), qualche caso di testo variato musicalmente più di una volta vi fu (si conoscono, ad esempio, tre versioni musicali del *Monsieur di Porsugnacco*: una di Hasse, due di Orlandini, più un paio di arie di Fiorillo in sostituzione di altrettante della prima versione di Orlandini), infrequente fu, a Napoli, la riproposta di intermezzi già localmente eseguiti; tuttavia, il dato tendenziale prevalente, in relazione alle caratteristiche di produzione e consumo, pare quello suesposto: riconoscimento alla partitura - il prodotto poetico-musicale nel suo complesso -, e non al solo testo drammatico, del valore di autonomo e inscindibile manufatto spettacolare, di riproducibile oggetto delle predilezioni del pubblico.

Longevità delle partiture, unicità delle versioni musicali, alto numero degli allestimenti e ampio raggio geografico di circolazione sono tratti caratteristici del regime produttivo degli intermezzi che ritroveremo nell'opera buffa, vale a dire uno spettacolo musicale comico esteso alla durata e all'ampiezza di un organismo drammatico di due o tre atti. La commedia per musica esisteva già negli anni della nascita e dello sviluppo produttivo degli intermezzi ma, diversamente da essi, ebbe carattere e fruizione locali; la vorticosità, intensa circolazione degli intermezzi, il costituirsi e diffondersi di una *koinè* stilistica (verbale e musicale) e drammaturgica di tipo comico valida per Napoli e per Venezia, per Bologna e per Palermo rese possibile il lancio dell'opera buffa come spettacolo operistico autonomo (durava un'intera serata) alternativo all'opera seria: in queste funzioni essa, semplicemente, sostituì gli intermezzi.

## 2. La «commedeja pe' mmuseca» napoletana

Esempi di opere di soggetto comico si rintracciano, ove più ove meno, presso diverse piazze teatrali italiane (Napoli, Firenze, Bologna, Venezia) entro la prima metà del secolo e prima del decollo effettivo dell'opera buffa pan-italiana ma, come si è accennato, rivestono il carattere e le funzioni di un repertorio prodotto ad esclusivo uso e consumo dei pubblici locali.

Il carattere locale di questo repertorio è innanzitutto implicito e inevitabile in quelle produzioni che fanno uso del dialetto (napoletano, romanesco, bolognese) ma è rintracciabile anche in quei testi in toscano, come le «commedie civili e rusticali» del Moniglia e del Villifranchi riprese a Firenze o le parodie delle tragedie per musica in voga a Venezia, che rispondono alle esigenze intellettuali e/o ludiche del pubblico dei rispettivi luoghi di produzione. In ogni caso, tratto comune a questo repertorio, indipendentemente dal luogo di produzione e consumo, pare essere una condizione paradossalmente «metastasiana», nel senso che in esso la dimensione letteraria prevale su quella musicale per quel che riguarda l'interesse culturale, il movente della fruizione, il veicolo del divertimento e della comicità; non sorprenderà, pertanto, che di tutte le opere di cui fra poco si discorrerà gli autori delle musiche appartengano al novero dei minori quando addirittura le partiture non siano addirittura latitanti.

A Napoli il fenomeno fu più rilevante che altrove (numero delle produzioni, intensità delle rappresentazioni, prolungato gradimento del pubblico) e non a caso da Napoli venne l'impulso decisivo per trasformare la fruizione di questo tipo di teatro musicale da locale a sovraregionale. La *commedeja pe' mmuseca* nacque in ambiente privato ed aristocratico, prodotta da autori appartenenti al ceto tribunizio di Napoli, a stretto contatto con la commedia dialettale in prosa (sovente gli stessi autori praticarono entrambi i repertori: è il caso, ad esempio, di Niccolò Corvo, Pietro Trinchera e Gennarantonio Federico; non rari i casi di commedie dialettali in prosa trasformate in commedie per musica); il primo esemplare noto, *La cilla, Commedeja pe' Mmuseca de lo Signore Colantuono Ferantilisco* [Francesco Antonio Tullio] *Museca de lo Dottore e Signore Michel' Agnolo Faggioli* (si noti la sottolineatura dei titoli di distinzione, «signore» e «signore e dottore», indicativi anche del dilettantismo degli autori, appartenenti ai medesimi ceto e ambiente dei fruitori), venne rappresentato in casa del principe di Chiusano, nel dicembre 1706, di fronte ad un pubblico scelto ed allo stesso viceré austriaco, Conte di Daun. Reazione letteraria all'artificialità del teatro barocco in nome della semplicità degli intrecci, dell'umanità dei personaggi (figure e tipi presi dalla realtà di Napoli) e della naturalezza dell'eloquio (il dialetto proprio al conversare quotidiano: la *commedeja pe' mmuseca* può essere, in tal senso, indicata come un prodotto della colonia partenopea dell'Accademia degli arcadi), essa si propose anche come teatro musicale alternativo e competitivo nei confronti di quello esposto sul palcoscenico del San Bartolomeo; la contrapposizione, tuttavia, non coinvolse categorie quali popolare/colto, plebeo/nobile, bensì aristocratico-borghese/regio ed espresse il rifiuto dei contenuti e delle convenzioni del teatro aulico e cortese (l'opera eroica espressione del potere assoluto) pur preservandone integralmente lo statuto formale, la levatura culturale e le modalità di fruizione. Del resto frequentarono spettacoli di *commedeja pe' mmuseca* membri di quelle stesse aristocrazia e borghesia use a godere delle opere date al San Bartolomeo e come l'opera seria anche la *commedeja pe' mmuseca* costituì una forma completa di spettacolo musicale, con annessi intermezzi comici e/o coreutici. La stessa adozione della lingua napoletana (opzione stilistica rilevante, nuova nel contesto del teatro musicale e non priva di influenze sull'assetto lessicale dello stesso dramma serio metastasiano delle cui arie la musicalità e la musicabilità nonché la semplicità del vocabolario hanno in questi testi, che Metastasio ebbe modo di conoscere direttamente a Napoli ove risiedette fra il 1719 e il '24, significativi archetipi) in relazione alla fruizione locale è meno eversiva di quanto appaia a prima vista, trattandosi di una lingua corrente ed ordinaria, patrimonio comune a tutti gli strati sociali di Napoli e già assurta a dignità artistica mediante l'impiego colto in prosa e in poesia.

Caratteristica di questo repertorio fu la teatralizzazione del quotidiano, la collocazione sulla ribalta scenico-musicale di figure, luoghi, professioni, costumanze della realtà civile e popolare partenopea; una realtà comunque altra, oggettivata, consapevolmente citata. Le tecniche drammaturgiche, la versificazione e lo stile musicale si diversificarono pochissimo dalle parallele opzioni sul versante serio: ad esempio la complicazione degli intrecci aggravata da inestricabili trame parentali fra i personaggi, la struttura del testo in recitativi ed arie nonché i criteri d'intonazione ed esecuzione degli uni e delle altre non possono non dirsi analoghi a quelli contemporaneamente adottati per le opere del San Bartolomeo; basti por mente a qualche pagina degli *Zite 'n galera* di Saddumene/Vinci (1722) quali, ad esempio, l'aria di Ciomma «Va, dille ch'è no sgrato» (I, 1) o il duetto Carlo-Belluccia «Che buò che spera?» (III, 5) rapportabili, per i loro raffinati toni patetici, a consimili situazioni lamentose e sentimentali del dramma per musica. La presenza del dialetto è riducibile a mera vernice e, del resto, esso «si adatta senza alcuno sforzo agli schemi metrici convenzionali del dramma per musica: il recitativo si muove con grande naturalezza entro i soliti endecasillabi e settenari sciolti, mentre le arie con altrettanta naturalezza si articolano in forme chiuse dai più svariati metri, perlopiù in due strofe, per rispondere all'esigenza del da capo» (Piero Weiss, *Ancora sulle origini dell'opera buffa: il linguaggio*, in «Studi Pergolesiani», I, 1986, p. 128). Canzonette, danze ed altri squarci popolari, se presenti (ad esempio le frequenti strofette popolari cantate in apertura d'opera dai personaggi più umili affacciati in domestiche incombenze: «Vorria diventare sorecillo» di Ciccariello negli *Zite 'n galera*, «Passa ninno de ccà nante» di Vannella e Cardella ne *Lo frate 'nnamorato* di Federico/Pergolesi, 1732), sono citazioni con valore esteriormente connotativo, erudite e ricercate come taluni rinvii ad autori classici o a lontane regioni linguistiche e/o stilistiche che qua e là escono dalla penna dei coltivati autori di questo repertorio. Non va dimenticato che questa teatralizzazione del quotidiano avviene entro i confini estetici di un genere letterato quale la commedia cui questo repertorio, nelle indicazioni apposte sui libretti, non cessò di riferirsi; ciò comportò, accanto a quel che si è appena detto, da un lato che alla musica venisse inizialmente conferito un ruolo subalterno, meramente ornamentale, rispetto alla parola (del resto prima del 1720 si dedicarono alla composizione di musiche per queste commedie soltanto musicisti di secondo piano come Tommaso De Mauro, Benedetto Riccio, Antonio Orefice, Michele De Falco, Antonio Pisano, Giampaolo De Dominicis, Ignazio Prota, Michele Caballone, Costantino Roberto e altri; lo stesso Leonardo Vinci non era che un giovane ed oscuro esordiente quando iniziò a comporre, nel 1719, la prima delle sue dodici commedie per musica) o tutt'al più illustrativo «chiamandola, anche attraverso la citazione puntuale di melodie popolari, a quel compito di compiaciuta ed affettuosa ricostruzione d'ambiente cui concorreva, sul piano letterario, l'uso del dialetto» (Francesco Degrada, *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in *Il palazzo incantato*, I, Fiesole, Il Discanto, 1979, p. 47), dall'altro che il realismo della parola e della situazione perseguito dal poeta non cedesse alle lusinghe di una comicità sguaiata e grossolana ma si incentrasse bensì nella fine ed efficace caratterizzazione dei tratti patetici, sentimentali ed umani dei vari personaggi (e ciò è soprattutto vero per il più raffinato fra gli autori di questo repertorio, Gennarantonio Federico).

Le prime rappresentazioni di questo repertorio al Teatro dei Fiorentini, dal 1709, significarono soprattutto l'uscita dal chiuso dei teatrini privati verso la ribalta pubblica: così un *Lollo pisciaportelle* di Orilia/De Falco vi giunse (autunno 1709) dopo esser stato rappresentato nel palazzo Paternò come lo *Spellecchia finto razzullo* di De Petris/Di Mauro vi fu allestito (di-

cembre 1709) dopo esser stato dato a Palazzo Monteleone; questo passaggio dal privato al pubblico del medesimo spettacolo rispecchia la prassi degli allestimenti napoletani dell'opera seria che venivano dapprima presentati a palazzo reale e poi passavano sulla scena del San Bartolomeo, come la protezione elargita dagli aristocratici al teatro che ospitava questo repertorio corrispose, non priva di intenti polemici, a quella riservata dalla corte al San Bartolomeo e al relativo repertorio. Il 17 gennaio 1711 il Teatro dei Fiorentini bruciò e si riaprì solo nel gennaio 1713 con una stagione di opere serie: ciò basta ad escludere che esso fosse già il teatro della commedia per musica e che quest'ultima esibisse i connotati di spettacolo «rivale» dell'opera seria; le cose iniziarono a volgere in questa direzione solo successivamente, quando l'oggettivo successo di questo tipo di spettacolo, che il Teatro dei Fiorentini riprese ad allestire dal 1714, indusse gli impresari a specializzare questo teatro in questo repertorio, la cui effettiva commercializzazione attirò l'operato di musicisti di primaria importanza, come Alessandro Scarlatti (*Il trionfo dell'onore*, 1718, testo del Tullio), Francesco Feo (*La forza della virtù*, 1719, testo del Tullio), indi Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Giambattista Pergolesi, e indusse altri impresari ad aprire due altri teatri concorrenti, il Nuovo e il della Pace (1724). L'assorbimento del repertorio nelle spire produttive dei teatri venali comportò l'incrinarsi dell'integrale napoletanità di linguaggio di questi testi, vale a dire il venir meno della loro caratteristica più evidente e, in fondo, più aristocratica. Se restano singolari e unici i casi di commedie (ma meglio sarebbe definirle drammi borghesi) tutte in toscano (*Il trionfo dell'onore* e *La forza della virtù* sopra citate), l'incrinamento della coerenza dialettale si individua nel progressivo insinuarsi di scene e parti in toscano nel tessuto linguistico della *commedeja pe' mmuseca* a partire dagli anni Trenta, sintomo dell'aspirazione ad una diversa condizione produttiva (si affacciano alla ribalta dei teatri della *commedeia* interpreti e poeti forestieri) e della risposta al mutato atteggiamento (una progressiva disaffezione nel corso degli ultimi anni di regno di Carlo di Borbone) del pubblico nei confronti del dialetto. Ne *La noce de Veneviento* di Oliva/?, 1722, l'autore sente il bisogno, introducendo accanto alle solite «perzone prebbeje» anche alcune «perzone cevile», di utilizzare «lo pparlà Napoletano» in «doje manere, chiu' cevile, e chiu' grossolano, p'assomigliare a chi parlava, e pe non fà tanto defficile la lengua nostra a cierte Forestiere, che la rappresentano»; ne *Lo frate 'nnamorato* (1732) e ne *Il Flaminio* di Federico/Pergolesi (1735) o ne *Il finto pazzo per amore* di Mariani/Sellitti (1735) il trapasso alla prevalente toscantità del linguaggio pare compiuto: la prima vede tre personaggi esprimersi in toscano, i romani Nena, Nina e Carlo che trascorrono la villeggiatura a Capodimonte, nella seconda sopravvive un solo personaggio dialettale, Ferdinando (trasportato in toscano anch'esso, a partire dalla ripresa del 1737), per la terza il romano Mariani colloca la scena a Pisa. In ogni caso la perdita delle caratteristiche linguistiche prettamente napoletane di questo repertorio non fu mai integrale, addirittura gli infrequenti casi di importazione dal nord di commedie per musica nei decenni successivi comportarono la «napoletanizzazione» di qualche personaggio originariamente toscano; un caso significativo si rintraccia ne *La buona figliola* di Goldoni/Piccinni, rappresentata al Nuovo nel Carnevale 1778: il personaggio di Sandrina viene mutato in Ninella «Napolitana» e il suo parlare viene voltato in partenopeo; la sua aria d'esordio, che nell'originaria redazione goldoniana è qui trascritta più oltre, suona così: «Poverella, e che bo di / fatecà semp' accossì / e stentare, e arreventà / pe no poco de magnà! / Io so tanto tenerella / poverella / che non pozzo sopportà». Un altro caso è quello de *La frascatana* di Livigni/Paisiello (Venezia, 1774) che, pur essendo una toscantizzazione pochissimo rimaneggiata di un precedente testo del Mililotti (*La finta semplice*,

Napoli, 1769, musica di Insanguine), approda a Napoli nel 1778 subendo una parziale nuova retroversione del testo in napoletano (tre personaggi su sette vengono voltati in dialetto).

Il plurilinguismo e il pluristilismo (dialetto «chiù cevile, e chiù grossolano») conseguenti alla diversa appartenenza geografica e/o sociale dei personaggi e pertanto esiti ultimi degli intenti di realismo e verosimiglianza perseguiti da questo repertorio (realismo e verosimiglianza che hanno, sul versante musicale, riscontro nel naturale rapporto fra personaggi e registri vocali – tranne qualche caso di soprano per ruoli di «gentiluomo», come il Carlo degli *Zite 'n galera* – e nell'impiego, ampio ed opportuno, di bassi e baritoni normalmente assenti nell'opera seria), conferiscono alla *commedeja* una singolare diversità di piani retorici ed espressivi costituente, per la musica, l'opportunità di estrinsecare una gamma di livelli di stile e di opzioni formali come mai prima ampia e variegata. Si pensi solo agli *ensembles* e ai concertati, collocati di preferenza nei finali d'atto, cui proprio la pluralità di stili, linguaggi, livelli sociali e condizioni emotive conferisce dinamismo e vivacità senza precedenti, o alla convivenza entro il medesimo contesto drammatico di episodi reciprocamente «altri» quali, per citare il caso de *Lo frate 'nnamorato*, la menzionata canzonetta popolare di Cardella e Vannella, la duplicità stilistica dell'aria di Vannella «Chi disse ca la femmena», divisa fra una languida *siciliana* ed uno scatenato «Allegro»; l'«arietta alla francese» di Don Pietro «Mon Dieu, combien de sciarm» o il lamento di Nena «Va solcando il mar d'amore», aria di bravura con flauto obbligato nello stile dell'opera seria; quest'ultima è a sua volta un efficace *specimen* della duttilità e intrinseca multiformità stilistica che caratterizza questo repertorio:

Va solcando il mar d'amore  
or quest'alma innamorata  
dolce spira aura seconda  
l'onda è in calma; e, sventurata!,  
pur costretta è a naufragar.  
Ahi! L'esempio di sventura  
la più strana e la più dura  
solo in me si può trovar.

Il tono aulico e letterato (assetto metaforico, lessico metastasiano, rime interne, *enjambements*) viene infranto da un lato dall'irregolarità della struttura (cinque più tre versi), dall'altro dall'umanità sincera del personaggio che nello sfogo degli ultimi tre versi annulla la tragica aristocraticità di quanto precede; Pergolesi esalta al limite del parodistico il contrasto esasperando la durata della parte A (la quintina del testo) ed il suo carattere di estatica meditazione con le ripetute intonazioni del testo e col prolungato duettare melismatico tra flauto e soprano e ponendo tutto ciò a bruciante, improvviso contrasto con la brevissima, concreta ed epigrammatica parte B, una sorta di commento conclusivo che non ammette repliche né lungaggini espositive.

L'insieme di questi mutamenti subiti dalla *commedja pe' mmuseca* nonché la conseguita consapevolezza artistica (soprattutto per quel che concerne il versante musicale) ed autonomia produttiva di questo repertorio lo pongono, ora sì, in aperta antitesi ed in esplicita alterità, sociale e commerciale, rispetto all'irreale edificio di convenzioni stilistiche e di norme estetiche qual è il coevo dramma per musica. È altresì evidente come in questa nuova condizione stilistica e produttiva vadano individuate le premesse per una fruizione di questo repertorio non limitata alla sola zona partenopea.

### 3. Il repertorio comico a Firenze, Bologna e Venezia

Altra piazza teatrale interessata al repertorio comico, un repertorio molto *sui generis*, come si vedrà, fu Firenze ove, come a Napoli ma per ragioni diverse, prima degli anni Trenta le commedie per musica rappresentate raramente uscirono da una fruizione esclusivamente locale. Nel caso di Firenze la causa fu non l'uso del dialetto, bensì un altro elemento geograficamente limitativo, unitamente al carattere erudito ed «archeologico» della proposta: le commedie musicali allestite consistettero in ripescaggi dal repertorio dei teatri medicei del secolo precedente, i colti ed aristocratici drammi «civili e rusticali» del Moniglia e del Villifranchi, già vanto dei teatri ducali ed accademici del Seicento, riallestiti, perlopiù con musiche nuove (oggi perdute), sulla scena del teatro di via del Cocomero, di proprietà degli accademici Infuocati. Si trattò di una scelta, non certo commerciale o «popolare», suggerita da una situazione non troppo diversa da quella che a Napoli spinse l'aristocrazia locale a «lanciare» la *commedeja pe' mmuseca*: polemiche e rivalità fra gruppi sociali-accademici (Infuocati/Immobili) che si riflettono sul repertorio allestito nei rispettivi teatri (Cocomero/Pergola). Ciò accadeva nel momento in cui l'antica accademia degli Immobili – dalla quale gli Infuocati erano sortiti per scissione interna nel 1665 mantenendo il controllo del teatro del Cocomero – si accingeva a riaprire il proprio teatro della Pergola (1718) destinato ad essere il primo e più aristocratico dei teatri fiorentini, privilegiato dalla protezione granducale e distinto dalla preferenza per il repertorio tragico. Il carattere locale, dunque, è insito nella fiorentinità della scelta, quello erudito è implicito nella sua natura antiquaria: riproposta di «drammi» la cui comicità e rusticità apparivano sufficientemente auliche, attorno al 1720, da farli annoverare nel medesimo *status* estetico del coevo dramma per musica; ne condivisero infatti, come si vede dalla seguente tabella, l'intitolazione di genere, quanto basta perché a questo repertorio sia difficile riconoscere la funzione di proposta davvero eversiva e innovativa:

Anno	Stagione	Titolo	Autori	Genere	Precedenti rappresentazioni
1705	Autunno	<i>Serva favorita</i>	Villifranchi/ [Scarlati?]	«melodramma»	1689, Pradolino (Scarlati)
1717	Carnevale	<i>Podestà di Colognole</i>	Moniglia/?	«dramma per musica»	1657, Pergola (Melani)
1717	Primavera	<i>Tacere et amare</i>	Moniglia/?	«dramma per musica»	1674, Cocomero (Melani)
1719	Carnevale	<i>Speziale di villa</i>	Villifranchi/?	«dramma per musica»	1683, Pradolino
1720	Carnevale	<i>Serva nobile</i>	[da Moniglia]/?	«dramma per musica»	1660, Pergola (Anglesi)
1720	Primavera	<i>Finto chimico</i>	Villifranchi/?	«dramma per musica»	1686, Pradolino
1721	Carnevale	<i>Conte di Cutro</i>	Moniglia/Cattani?	«dramma per musica»	1682, Acc. del Casino (Cattani)
1727	Carnevale	<i>Serva favorita</i>	Villifranchi/ Chinzer	«dramma per musica»	cfr. 1705
1727	Carnevale	<i>Podestà di Colognole</i>	Moniglia/?	«dramma per musica»	cfr. 1717
1730	Autunno	<i>Speziale di villa</i>	Villifranchi/?	«dramma per musica»	cfr. 1719
1731	Carnevale	<i>Speziale di villa</i>	Villifranchi/?	«dramma per musica»	cfr. 1719
1731	Carnevale	<i>Serva nobile</i>	[da Moniglia]/?	«dramma per musica»	cfr. 1720
1731	Autunno	<i>Vanità delusa</i>	[Vanneschi]/ Chinzer	«dramma per musica»	<i>opera nuova</i>
1731	Autunno	<i>Commedia in commedia</i>	Vanneschi/ Chinzer	«dramma per musica»	<i>opera nuova</i>

Anno	Stagione	Titolo	Autori	Genere	Precedenti rappresentazioni
1732	Estate	<i>Serva padrona</i>	Vanneschi/ Predieri	«dramma per musica»	<i>opera nuova</i>
1732	Autunno	<i>Finta pazza</i>	Villifranchi- Marchi/?	«dramma per musica»	adattamento del <i>Finto chimico</i> (cfr. 1720)

Si trattò, come si vede, di sette testi secenteschi del Villifranchi e del Moniglia ripresi, in qualche caso con adattamenti, anche più di una volta; molti degli autori delle musiche restano anonimi: a parte il caso di Scarlatti e le nuove partiture attribuite a Giovanni Chinzler, è dubbio che si siano riprese le vecchie musiche di Melani e Anglesi. Tre testi sono nuovi e si devono alla penna dell'abate Francesco Vanneschi il quale, per due di essi, sottopose ad adattamento altrettante commedie di Cosimo Antonio Pelli e di Jacopo Angiolo Nelli riconnettendosi pertanto al clima culturale delle altre produzioni; va tuttavia segnalata la collaborazione del Vanneschi col basso fiorentino Pietro Pertici, a capo di una compagnia di cantanti specializzati nel genere comico che assai contribuì, di lì a poco, alla diffusione nazionale dell'opera buffa: fra i maggiori successi di Pertici e dei suoi colleghi vi sarà, appunto, un testo del Vanneschi *La commedia in commedia*. Per quel che riguarda gli interpreti, le commedie fiorentine si presentano come il luogo di incontro fra cantanti di diversa esperienza professionale; ne *La serva nobile* del 1730, ad esempio, il già menzionato Pertici si trova accanto due esperti interpreti del repertorio di intermezzi comici (Anna Faini e Antonio Lotini) e alcuni validi esponenti della vocalità del dramma per musica come l'evirato Santi Barbieri, il tenore Gregorio Babbi e il soprano Marta Maria Monticelli. Ciò consegue al fatto che queste commedie contengono già un embrione della distinzione fra «parti serie» e «parti buffe» che sarà propria dei testi goldoniani ma ne indica altresì, attesa la compresenza nella compagnia di protagonisti del repertorio serio (oltre ai citati: il basso Anton Francesco Carli, il tenore Carlo Amaini, i soprani Giustina Turcotti, Elisabetta Duparc, Paola Corvi) la parentela estetica e produttiva con l'opera seria.

Nonostante la congenita, prevalente stanzialità di queste produzioni fiorentine, qualche testo venne ripreso fuori Firenze: *Tacere ed amare* a Siena nel 1717, *Il finto chimico* nel 1723 a Livorno e a Modena (città, peraltro, già inserite nei circuiti operistici costituiti da Ferdinando de' Medici a fine Seicento) e a Bologna nel 1729, un altro dramma del Villifranchi scritto per Pratolino, *L'ipocondriaco* (1695, musica del bolognese Giovanni Battista Benini), venne ripreso a Bologna nel 1707 e nel '18; per quest'ultima ripresa scrisse le musiche Giovanni Maria Buini. A costui, curiosa figura di impresario, compositore e autore dei propri testi per musica, si deve principalmente la breve stagione di opere comiche bolognesi precedente l'affermazione dell'opera buffa. Insistendo perlopiù su un tipo di comicità farsesca e ridanciana – non immemore di talune grossolanità da teatro dell'arte – e ricorrendo non di rado all'uso del vernacolo bolognese, la produzione del Buini si distingue dalla precedente (napoletana e fiorentina) per la dimessa veste letteraria e per la più mordace vena satirica; questa, talora, ha per oggetto il mondo dell'opera (*Albumazar* 1727, *Malmocor* 1728, *Chi non fa non falla* 1729, testi e musiche del Buini) e su questa scelta, nonché sui toni satirici adottati, ebbe qualche influenza il noto libello di Benedetto Marcello *Il teatro alla moda* (1720), antifrastico *vademecum* per «addetti ai lavori», con suoi intenti non certo moralizzatori o polemici bensì di ironica caricatura delle arcinote inconvenienze teatrali che costituivano dello spettacolo operistico l'inevitabile sfondo e una sorta di «teatro nel teatro», fonte di chiacchiere e pet-

tegolezzi. Collegano, peraltro, il *Teatro alla moda* all'ambiente del Buini il criptico frontespizio del libello che allude a tre cantanti bolognesi frequentemente associate al Buini: Caterina Cantelli («Licante»), Caterina Borghi e Cecilia Belisani («Borghi di Belisania») quest'ultima poi moglie del Buini, il quale, inoltre, aveva composto nel 1719 opere per il Teatro Sant'Angelo; teatro notoriamente fulcro della satira marcelliana.

Buini, propulsore del teatro comico a Bologna e recettore delle simili esperienze fiorentine, già da quanto si è sopra accennato risulta implicato anche nelle attività comiche della piazza veneziana a cominciare da *Le frenesie d'amore* (San Moisè 1726, ovvero *Il savio delirante*, Bologna stesso anno) e a proseguire con *Albumazar* (1727), con *Artanagamennone* «dramma tragicchissimissimo» (San Moisè 1731, ovvero *Il Malmocor*, Bologna, 1728) ed altre ancora. La tradizione di opere comiche a Venezia non è intensa ma ben documentabile prima degli anni Quaranta; forse la «riforma» di Zeno non è estranea al fiorire sulle scene veneziane di un autonomo filone di soggetti non tragici, ma dai connotati culturali e sociali inequivocabilmente alti, quali l'*Anfitrione* di Pariati/Gasparini (San Cassiano, 1707), uno degli incunaboli del genere. Qui l'autore del testo, a scanso di equivoci circa gli intenti letterari sottesi al lavoro, chiama in causa Plauto e Molière e propone per esso la denominazione «Tragicommedia per musica» riconoscendovi «la mezzanità de' caratteri e dello stile, e la mescolanza del ridicolo con il grave». Quest'aura stilistica ed estetica spirava già da qualche tempo a Venezia e la si ritrova, ad esempio, in alcuni testi del Frigimelica Roberti la cui *Fortuna per dote* del 1704 (in 5 atti), eseguita nell'aristocratico teatro di San Giovanni Grisostomo (musica di Carlo Francesco Pollarolo) ove mai approderanno la commedia per musica o l'opera buffa, usando toni tragicomici per un soggetto storico aspira alla medesima *medietas*: «non move il riso dissoluto, non eccita il gusto del pianto; ma rallegra con onesto sollecito di giocondo divertimento». È stato notato da Silke Leopold come queste parole parafrasino la definizione della tragicommedia pastorale data da Battista Guarini (Silke Leopold, *Einige Gedanken zum Thema: komische Oper in Venedig vor Goldoni*, in AA. VV., *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Sigfried Wiesmann, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1984, p. 87). In effetti temi pastoreggianti e istanze arcadiche permeano la drammaturgia musicale non tragica a Venezia negli anni di Zeno: sia nel già ricordato Frigimelica (*Il Dafni*, tragedia satirica, 1705, musica del Pollarolo; *Il selvaggio eroe*, tragicommedia eroico-pastorale, 1707, musica di Antonio Caldara; oltre alla citata *Fortuna per dote*, tutte rappresentate al San Giovanni Grisostomo), sia nel Lemene (*La ninfa Apollo*, scherzo comico-pastorale, San Cassiano 1710, musica di Gasparini) o nel Mazzari (*Endimione*, tragicommedia, Sant'Angelo, 1709, musica del Boniventi) fino al caso forse più emblematico, quel *Pastor fido* del Guarini «compendiato [da Benedetto Pasqualigo] al tempo, ed al modo di cantarsi» per le note di Carlo Luigi Pietragrua (Sant'Angelo, 1721). Temi pastorali e sfondi arcadici più o meno scoperti caratterizzano parte del repertorio comico veneziano fra il secondo ed il terzo decennio del secolo: il motivo è da rintracciarsi da un lato nella ricerca di un livello stilistico «altro» rispetto alla tragedia purgata di Zeno, dall'altro – attesa l'irrinunciabile aristocraticità dello spettacolo operistico – nel rifiuto del comico «puro» (basso, plebeo, corporale, servile, appositamente relegati negli intermezzi) e nella conseguente individuazione nel pastorale del registro espressivo adeguatamente equidistante fra i due estremi.

Esperienze comiche – o, meglio, satiriche – non pastorali a Venezia si realizzarono nel terreno tutto particolare della parodia del melodramma: dei suoi realizzatori e delle sue convenzioni drammaturgiche; non sorprende il significativo sviluppo del fenomeno a Venezia

più che altrove, dato il profondo inserimento (anch'esso maggiore che altrove) del teatro d'opera nel tessuto sociale ed economico, culturale ed urbano della Serenissima. E qui torniamo al Buini e a quelle che potremmo definire «melodrammatizzazioni» del *Teatro alla moda*; da Bologna approdano a Venezia i suoi già ricordati *Albumazar* (1727: la cantatrice Cirilla con la madre Pomata, entrambe esprimendosi in bolognese, alle prese con un turco), *Artanagamennone* (1731, parodia dell'aulicità della tragedia per musica a cominciare dai nomi dei personaggi: Ormodonopalach, Pipinubbia, Garganastar, ecc.) e *Chi non fa non falla* (Sant'Angelo, 1732 ovvero *Il protettore alla moda*, San Moisè 1747, parodia del mondo del teatro) ma autoctone sono, relativamente a quest'ultimo tema satirico, *La figlia che canta* di Passerini/Pollarolo (San Fantin, 1719: *tópos* del maestro innamorato dell'allieva e della ricerca da parte di costei di opportune protezioni), relativamente all'altro (parodia delle convenzioni tragiche) quelle indicate nella seguente tabella:

1725	<i>Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba</i>	dramma per musica	San Salvatore	Miti/?
1727	<i>La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfale</i>	dramma per musica	San Samuele	Miani/Apolloni
1732	<i>Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti</i>	dramma per musica	San Samuele	Gori/Apolloni
1735	<i>Ottaviano trionfante di Marcantonio</i>	melolepido dramma musicale	San Salvatore	Miti/Maccari
1735	<i>Aristide</i>	dramma eroi-comico per musica	San Samuele	Goldoni/Maccari
1737	<i>Lugrezia romana in Costantinopoli</i>	dramma comico in musica	San Samuele	Goldoni/Maccari
1739	<i>Il Pastor fido ridicolo</i>	scherzo comico in musica	San Samuele	diversi
1743	<i>Il trojano schernito in Cartagine nascente, e moribonda</i>	dramma per musica	San Samuele	Imer/diversi

Accomuna questi drammi innanzitutto il fatto di essere stati eseguiti non da musicisti bensì da attori comici capaci di orecchiare un poco la musica (nei libretti gli interpreti sono indicati con pseudonimi di fantasia ma molti di essi sono identificabili, grazie alle notizie goldoniane sulle compagnie [Giuseppe Imer e altri] attive in quegli anni a Venezia); in secondo luogo l'esilarante pomposità dei titoli e/o delle sottotitolazioni, dediche, lettere prefatorie - parodia delle unità aristoteliche: «L'azione è il movimento del corpo, e delle braccia. Il tempo è circa le quattr'ore. Il luogo è la scena del Teatro di San Samuel» (*La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Venezia, Valvasense, 1727, p. 6) - argomenti, «proteste» - «Se l'operetta, che viene in luce non è intieramente perfezionata di versi, parole, sillabe, lettere, punti, virgole, accenti, apostrofi e simili, compatiscila, considerando, ch'ella fu composta in tre minuti, e mezzo d'ora» (*La fama dell'onore*, cit., p. 40) - ed elenchi degli interpreti. Tutto ciò al fine di parodiare in senso caricaturale certi vezzi del dramma serio coevo o anche solo certe consuetudini tipografiche dei relativi libretti; ma è parodia che cela il risentimento professionale di una categoria, gli attori comici, che l'opera in musica, invadente e di successo, costringeva sempre più ad un precario esercizio della loro arte. La filiazione di questi testi dal *Teatro alla moda* è affermata da Antonio Gori nella prefazione alle *Metamorfosi odiamorose*:

Sappi che il presente dramma fu da me in tre sole ore composto [...]. Ho procurato bensì di star attaccato al possibile ai saggi precetti della plausibile poetica data in luce dal non mai abbastanza lodato e venerato Autore

nel suo libro intitolato *Il teatro alla moda*; ciò nonostante vi troverai de' difetti, quali però saranno corretti dalla spaventosa virtù de' cantanti; e resi soffribili dalla melodica musicale armonia delle note, figlie d'una singolare maestra mano.

Per il resto, ad apertura di pagina, ciascuno di questi testi presenta *loci* e convenzioni della coeva drammaturgia musicale trasfigurati in caricatura, siano i formulari lessicali delle arie di metafora

Come la tortorella  
torna al suo fido sposo  
così la rondinella  
v'è a prendersi riposo  
entro al suo nido.  
Perciò la navicella  
rimira la sua stella  
e il porto fido.  
*La fama dell'onore* (III, 3),

cui pare far eco l'Enea del *Trojano schernito* (II, 10)

Il nocchier, la navicella  
la tempesta, il mar, la sponda  
il leon, la tortorella  
l'agnellin, la tigre o l'orso  
a Didon per me risponda  
e dirà in sua favella  
che son cose da crepar.  
Ah, cuor mio, mancar mi sento  
per pietà lasciamo andar,

addirittura velenosamente ridicolizzati nell'armamentario lessicale e concettuale e nel linguaggio

Come va l'ostrega  
nel fango tenero  
sempre incastrandose  
più che la puol.  
Così quel bagolo  
che ghò alla cazza  
dentro se cazza  
in tel mio stomego  
fina ch'el vuol.  
*La fama dell'onore* (I, 1),

o la terribilità esclamativa dei recitativi accompagnati delle scene di «orridi carceri»

Così senza delitto  
deggio portar lo smisurato peso  
di queste così grosse, aspre catene?  
O Destin, o fortuna, o pietre, o sassi,  
o Cielo, o Terra, o Inferno,  
o Primavera, o Autunno, o Estate, o Inverno!  
*La fama dell'onore* (III, 1),

o, ancora, la trasfigurazione irridente di consacrati passi del teatro metastasiano

Son regina e son amante,  
caro m'è l'altrui contante;  
ma l'Impero io sola voglio  
del mio soglio e del mio cor.  
Il mio Enea è un beccafico  
bianco, rosso, grasso e tondo,  
stimo più di tutt'il mondo  
la sua mano ed il suo amor.

Il trojano schernito (I, 5),

e basterà, per concludere, segnalare come viene ridotta, narrativamente, la *Didone* autentica nella parodia attribuita a Giuseppe Imer: l'eroina è donna avida e venale, Araspe, servo di Jarba, è un bergamasco crapulone troppo spesso a corto di polenta, Enea e Jarba, entrambi pretendenti di Didone, non trovano di meglio che giocarsela a morra...

Fra gli autori di questo repertorio, le cui partiture latitano, si notano accanto all'Imer, al capocomico Pompilio Miti e al nobile veneziano Marco Miani, due nomi di rilievo: l'avvocato Antonio Gori e Carlo Goldoni; non andrà trascurato il fatto che il futuro autore di capolavori comici come *L'Arcadia in Brenta*, *Arcifanfano*, *Il filosofo di campagna* e, soprattutto in relazione alle tematiche appena esposte, *La bella verità*, inizi la sua carriera di autore di drammi comici per musica a stretto contatto con significativi pionieri del genere quali, ad esempio, Giovanni Maria Buini e le cantanti a lui vicine, e con abili mestieranti come il menzionato Imer delle cui vive esperienze avrà modo di far tesoro negli anni a venire.

#### 4. L'ambiente romano

Napoli, Firenze, Bologna, Venezia: è, di nuovo, l'itinerario precedentemente seguito per delineare la geografia dello spettacolo operistico in Italia; manca, qui, una tappa - Roma -, ma è mancanza in parte giustificata in parte voluta che vengo ora a colmare. Giustificata perché, allo stato attuale delle conoscenze, non sopravvive documentazione probante in merito ad una tradizione continuativa di commedie per musica a Roma negli anni in cui il fenomeno attecchisce nelle altre città; voluta sin qui perché, partendo proprio da Roma - nonostante la predetta apparente assenza di tradizioni locali - il lancio sul mercato nazionale dell'opera buffa di matrice napoletana, mette conto parlarne a questo punto. Sulla presenza di commedie per musica sui palcoscenici romani prima degli anni Quaranta si sono interrogati Piero Weiss e lo scrivente senza riuscire a dissipare più di tanto la cortina di incertezze che avvolge la storia di taluni teatri della città in questi anni (il Valle ed il Capranica, soprattutto). Vi sono motivi - vedremo quali - per sospettare che «ci dev'esser stato a Roma, negli anni Trenta, un fiorir dell'opera buffa pari a quello di Napoli» (Piero Weiss, *La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento: il caso dell'opera buffa*, in AA. VV., *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 249), ed inoltre un testimone oculare come Goldoni ebbe a scrivere (*Mémoires*, Première partie, Ch. XXXV): «L'opera buffa ha avuto la sua origine a Napoli e a Roma, ma non era conosciuta in Lombardia e nemmeno nella Repubblica di Venezia»; senonché, al di là delle pur significative relazioni operistiche fra Napoli e Roma discusse sopra (andrà qui aggiunto che proprio nel 1731 e '32 alcuni teatrini romani, come il Rucellai, il Pallacorda e il Granari, allestiscono farse incentrate sul personaggio di Pulcinella: *Pulcinella finta statua*, *Pulcinella speciale*, *Pulcinella interprete*), poco vi è da dire circa una documentata produzione di commedie musicali.

Il poco è, tuttavia, assai significativo: nel Carnevale del 1729 il teatro Capranica ospita due commedie per musica, *La costanza* e *La somiglianza*, dei napoletani Bernardo Saddumene e Giovanni Fischietti; la compagnia di canto è prevalentemente napoletana e fra gli esecutori troviamo due dei più assidui frequentatori dei palcoscenici del Nuovo e dei Fiorentini, Simone De Falco e Giacomo Romaniello, accanto ad alcuni cantanti che si erano già esibiti, ma solo occasionalmente, a Napoli (Francesco Tolve e Francesco Ciampi) ed altri che canteranno a Napoli successivamente a questa esperienza romana (Mattia Mariotti). Piero Weiss ha identificato l'aspetto più significativo di questo esplicito tentativo di esportazione a Roma del repertorio comico napoletano e precisamente l'essere *La costanza* e *La somiglianza* adattamenti e parziali traduzioni in toscano di due commedie napoletane, rispettivamente *Li Zite 'n galera* (Saddumene/Vinci, 1722) e *Lo simmele* (Saddumene/Leo, 1724). I personaggi vengono divisi in napoletani e in toscani a seconda del linguaggio che usano per esprimersi: quattro parlano napoletano, cinque toscano, uno, Assan, una lingua franca, da turco; ai quattro napoletani spettano il breve quartetto conclusivo dell'atto I e quattordici arie in dialetto, ai toscani tre duetti e diciotto arie. Per chiarire in cosa consistette la «toscanizzazione» basteranno due esempi tratti da *La costanza*, i cambiamenti dei nomi di alcuni personaggi e la voltura in toscano di un'aria:

<i>Li zite 'n galera</i>		<i>La costanza</i>
Carlo Celmino Gentilomo de Sorriento Belluccia Mariano sotto nome de Peppariello	personaggi toscani	Carlo amante di Clarice Costanza figlia di Federico sotto nome di Celindo
Ciomma Palumbo parente de Meneca Vernillo		Clarice innamorata del finto Celindo Lelio amante della medesima Federico Capitano di Galera Assan suo schiavo
Federico Mariano Capetanio de Galera Assan schiavo de Federico Mariano Col' Agnolo varviero Ciccariello guarzone sujo Meneca Vernillo vecchia, vendela de no patrone de tartana Titta Castagna figlio sujo Rapisto guarzone de Meneca	personaggi napoletani	Fabrizio barbiere vecchio Ciccariello garzone di Fabrizio Giulia vecchia ricchissima
		Rapisto marinaio, confidente di Giulia
La chelleta se fegne a Vietri		La scena si finge a Napoli presso alla spiaggia di Chiaja
aria di Ciomma, I/1 Và, dille ch'è 'no sgrato... Nò, no le di accossi. Sà comme le vuò dì? Mm'ha ditto Ciommettella, Ca tu la faje mori		aria di Clarice, I/1 Va, digli ch'è un ingrato... No, ferma, non partir! Sai come dei tu dir? Ch'io son troppo infelice Ei troppo caro.

Nella prefazione a *La costanza* Saddumene si appella ad un ben preciso e autorevole modello: «Eccoti, o leggitore, una commedia civile drammatica, secondo lo stile di quelle del celebre Moneglia»; ciò significa rassicurare il pubblico, a scanso di equivoci, circa la toscanità - peraltro parziale - del contenuto, la raffinatezza dello stile (anche le arie in lingua napoletana diverse dall'originale mostrano una più accurata levigatura formale ed una scelta lessicale, se possibile, meno plebea rispetto ai *loci* corrispondenti degli *Zite*) ed anche richiarsi a consimili e autorevoli esperienze di teatro musicale comico, evidentemente conosciute anche a sud di Firenze, che da un decennio caratterizzavano l'attività del teatro del Cocomero. Il tono della prefazione autorizza a credere che non vi siano stati simili esperi-

menti a Roma prima del 1729; mancano, purtroppo, sia attestazioni che l'episodio abbia avuto un seguito negli anni successivi, prima del 1738, sia che le due commedie così toscanizzate abbiano conosciuto ulteriori allestimenti. Tuttavia consideriamo i seguenti fatti: nel Carnevale 1735 Giovanni Battista Pergolesi giunge a Roma per rappresentarvi la sua *Olimpiade* e per tentare il suo lancio definitivo sul mercato operistico nazionale dopo i confortanti esiti fin lì ottenuti a Napoli; l'insuccesso clamoroso troncò ogni aspettativa e, forse, accelerò il decadimento fisico e la repentina morte del giovane musicista. Pergolesi, per altro, dovette esser giunto a Roma con la sporta piena, oltreché di belle speranze, anche di spartiti, visto che, contemporaneamente all'*Olimpiade*, al Teatro Valle si allestiva, per la prima volta fuori di Napoli, *La serva padrona* ed inoltre, tornatosene a Napoli l'autore dopo il fiasco dell'*Olimpiade*, da Roma partì la circolazione dell'intermezzo (Spoleto 1737, poi Parma e Milano 1738 e di lì verso il resto d'Italia e dell'Europa); da Roma, infine, provenivano alcuni cantanti che nel 1742 portarono a Siena una versione toscanizzata de *Il Flaminio*, ultimato da Pergolesi a Napoli nell'autunno dello stesso 1735 (ve la portarono, si noti bene, assieme a *La finta cameriera*, altra commedia di origine napoletana toscanizzata a Roma nel 1738); fra gli interpreti romani che eseguirono a Siena nel 1742 *Il Flaminio* e *La finta cameriera* vi fu Cesare Fratesanti che vestì i panni di Serpina nel citato allestimento romano de *La serva padrona* del 1735 (quest'ultima, probabilmente non a caso, era appena giunta a Siena nel 1741, eseguita da alcuni « giovani studenti » nel locale Arcispedale, fra gli atti di un'*Ifigenia* in prosa): anche *Il Flaminio* — come già *La costanza* e *La somiglianza* e come le opere del 1738 di cui si dirà fra poco — era destinato ad essere presentato, in versione toscanizzata, sulle scene romane del Capranica o del Valle? era a conoscenza, Pergolesi, di un mercato romano di commedie per musica napoletane? contava egli di sfruttare Roma come trampolino di lancio verso i teatri del nord presentandosi nella triplice veste di autore di drammi (*Olimpiade*), intermezzi (*Serva padrona*) e commedie per musica (*Il Flaminio*)? Le conseguenze del fiasco dell'*Olimpiade* e la susseguente precoce morte del compositore non consentono di dare risposte; tuttavia l'episodio reca i connotati dell'indizio e come tale avvalorò il sospetto circa il fiorire di attività comico-musicali a Roma negli anni Trenta. Cosa accade nel 1738? Accade che al Valle, in tempo di Carnevale, si rappresentino due drammi giocosi per musica (questa l'intitolazione leggibile sui libretti), *La finta cameriera* di Federico-?/Latilla e *La commedia in commedia* di ?/Rinaldo di Capua (una tradizione non confermata da documenti, risalente all'Allacci e al Groppo, è solita attribuire l'adattamento della prima e l'integrale paternità della seconda opera ad un Giovanni Gualberto Barlocchi, romano). *La finta cameriera* è un adattamento de *Il Gismondo* di Federico/Latilla, già rappresentato a Napoli, teatro dei Fiorentini, nel Carnevale 1737: mutano gli autori (Federico e Latilla al posto di Saddumene e Vinci-Fischietti) ma la sostanza dell'operazione è la medesima del 1729 per le due commedie per musica, *La costanza* e *La somiglianza*. Solo che ora *La finta cameriera* e con essa *La commedia in commedia* conobbero un destino ben differente da quello de *La costanza* e de *La somiglianza*; basti un'occhiata alla seguente tabella:

*La finta cameriera* di Federico-[Barlocchi?]/Latilla: rappresentazioni 1738-1751

Stagione/teatro	Pancrazio	Erosmina	Giocondo	Betta	Don Calascione	Filindo	Dorina	Moschino
1738, Carnevale Roma, Valle	Fratesanti	Jozzi	Ricciarelli	Barcaroli	Baglioni	Maiolini	Magioni	Bargagna
1741, Primavera Modena, Rangone	Negri	Fabiani G.	Bassi	Fabiani F.	Baglioni	Querzoli	Bosellini	
1741, Autunno Faenza, Remoti	Cattani	Bovini	Mellini	Castelli	Baglioni	Ronchetti	Bosellini	

Stagione/teatro	Pancrazio	Erosmina	Giocondo	Betta	Don Calascione	Filindo	Dorina	Moschino
1742, Carnevale Siena, Grande	Fratesanti	Landi A.	Donadei	Faini	Landi F.	Rigacci		Cherubini
1742, Primavera Firenze, Coletti	?	?	?	?	?	?	?	?
1743, Carnevale Bologna, Formagliari	Ristorini G.	Rosignoli	Mellini	Paganini	Baglioni	Ristorini L.	Bosellini	
1743, Primavera Livorno, San Sebastiano	Ristorini G.	Rosignoli	Ronchetti	Magagnoli	Baglioni	Ristorini L.	Bosellini	
1743, Ascensione Venezia, Sant'Angelo	Ristorini G.	Rosignoli	Ronchetti	Magagnoli	Baglioni	Ristorini L.	Bosellini	
1743, ? Vicenza, Grazie	Ristorini G.	Rosignoli	Mellini	Cavalli	Baglioni	Ristorini L.	Saiz	
1744, Carnevale Venezia, San Moisè	Gaggiotti	Querzoli	Paganini	Mellini	Laschi	Castelli	Peruzzi	
1745, Carnevale Venezia, San Cassiano	Pertici	Querzoli	Mellini	Isola	Baglioni	Catterini	Bosellini	Laschi
1745, Carnevale Graz, Tummel Platz	Gaggiotti	Narici	Pendesichi	Becheroni	Cherubini		Dundini	
1745, Primavera Milano, Ducale	Pertici	Tonelli	Castelli	Brogi	Baglioni	Ristorini L.	Rosignoli	
1745, ? Amburgo, ?	Gaggiotti	Dundini	Pendesichi	Becheroni	Cherubini	Pereni	Becheroni	
1746, Carnevale Alessandria, Solerio	Ristorini G.	D'Ucedo	Mellini	Tonelli	Baglioni	Ristorini L.	Rosignoli	
1746, Estate Milano, Ducale	Pertici	Tagliabò	Mellini	Brogi	Baglioni	Tonelli	Rosignoli	
1746, Autunno Prato,	Cattani	Landi M.	Paganini M.	Serafini	Paganini C.	Landi A.		
1747, Carnevale Torino, Carignano	Pertici	Tonelli	Mellini	Brogi	Baglioni	Cornaggia	Rosignoli	
1747, Primavera Mantova, Ducale	Pertici	Cavalli	Mellini	Brogi	Baglioni	N. N.	Rosignoli	
1747, Autunno Verona, Filarmonico	Giardini	Mondini	Bassi	Tonelli	Baglioni	Guerrieri	Rosignoli	
1749, ? Parma, Ducale	Pertici	Fascitelli	Castelli		Setaro	Belvedere	Brogi	
1750, ? Barcellona, ?	?	?	?	?	?	?	?	?
1751, Estate Salzda, Ducale	?	?	?	?	?	?	?	?
1752, ? Lucca, ?	?	?	?	?	?	?	?	?
1754, Autunno Trieste, San Pietro	?	?	?	?	?	?	?	?
1751, Autunno Firenze, Cocomero	Petri	Boddi	Castelli	Brogi	Pertici	Cecchi	Scaramchi	
1760, Primavera Livorno, San Sebastiano	Cherubini	Sabatini	Tedeschi	Ristorini	Laschi	Vagnoni		Micheli

Non può non definirsi un successo esplosivo, soprattutto se confrontato con la « sedentarietà » e con la vita effimera delle produzioni operistiche comiche precedentemente esaminate; ed è un successo che reca una firma precisa, quella del basso romano Francesco Baglioni, monopolizzatore del ruolo di Don Calascione e principale responsabile della vorticosa circolazione sovraregionale di questa *commedeja pe' mmuseca* toscanizzata. *La finta cameriera* reca in sé i germi della panitalianità caratteristica dell'opera buffa assieme ad aspetti che la rendono partecipe della tradizione degli intermezzi e della *commedeja pe' mmuseca*. Questi aspetti sono riconoscibili in alcuni elementi della drammaturgia: la « finta cameriera » invano circuita da Pancrazio è in realtà Filindo *en travesti*, innamorato e poi sposo di Erosmina, situazione simile, ad esempio, a quella de *Il Flaminio* di Federico/Pergolesi; Don Calascione,

goffo e fanfarone pretendente di Erosmina, ricorda il Porsugnacco dell'intermezzo *Grilletta e Porsugnacco*, come Betta, che vuole impedire le nozze della padroncina Erosmina con simile farsesco personaggio, ne ricorda Grilletta. Il terzetto che funge da Finale I e il duetto che chiude l'atto II sono intrisi di situazioni e lessico tipici degli intermezzi; il primo è una chiasiosa baruffa a base di minacce ed insulti – efficacemente assecondata dalla musica del Latilla con una concitazione ritmica realistica e spigliata – fra Don Calascione e Betta invano trattiene da Pancrazio:

BETTA	A me schifenza brutto scriattolo con me a proposito convien parlar.
DON CALASCIONE	A me scriattolo brutta pettegola qualche sproposito mi vuoi fa far.

Il secondo ruota attorno al frequentatissimo *tópos* dell'onomatopea:

GIOCONDO	Quando senti la campana che sonando l'ore fa ndò ndò ndò ndò ndò ndò
PANCRAZIO	Quando senti il campanello che sonando i quarti fa ndì ndì ndì ndì ndì ndì
(a due)	di che quello è un martello che mi batte intorno al cor

(*La finta cameriera*, Roma, Zempel, 1738, pp. 32 e 52).

La tendenza ad una dimensione sovraregionale di quest'opera si evince dall'ambientazione della vicenda («la scena è in Firenze»), dalla compresenza di personaggi toscani (Pancrazio, vecchio fiorentino; Giocondo, giovane livornese) e romani (Don Calascione, giovane sciocco romano; Moschino, servo di Pancrazio, «trasteverino») e, naturalmente, dalla «denapoletanizzazione» operata sul *Gismondo*; quest'ultima è integrale ma, sorprendentemente, non lo è la toscanizzazione del testo: Moschino si esprime in vernacolo romanesco. «So' galantomo e so' trasteverino / tempo damme e vedrai / cosa sa fa' 'sto fusto» dice di sé rivolgendosi all'amata Betta in I, 8 e così descrive il luogo deputato ad alcune delle sue predilette attività (I, 7):

Come va 'l Tresteverino  
a magnasse al Bettolino  
un bel piatto di trippetta  
gode, intigne, lecca, lecca,  
bene mio, che bon odore!  
che sapore sentirà.  
Ma se il gatto poi dell'oste  
colla zampa sua sgraffigna  
glie la rubba, o che rumore!  
Che furore!  
Non può stare a 'ste batoste  
un bel selcio 'n te la tigna  
certo certo che glie dà.

Bettina lo tiene sulla corda un poco illudendolo ed un poco lasciandosi corteggiare da altri; la comprensibile irritazione Moschino la esprime così (II, 6):

Più non mi cucchi  
non m'infocchi  
co' le tue miffe  
co' sti tu' loteni  
tu che te credi  
de minchionà?  
Se be' sei fina  
com'una grinza  
Trasteverina  
credeme certo  
ch'ai da sudà.

Il vernacolo romanesco di Moschino (che ritroviamo anche nel Bruscolo de *La commedia in commedia* e, di nuovo, in *Madama Ciana* di ? / Latilla, Roma, 1738: anche qui è un personaggio di nome Moschino ad esprimersi in dialetto) è esplicito quanto lieve, realizzandosi più nella morfologia e nella fonetica che nel lessico; non aristocratica e polemica scelta d'una lingua «altra» come fu il napoletano della *commedeja pe' mmuseca*, esso funge da macchiettistica caratterizzazione d'un personaggio, connotativa in senso sociale e geografico. È un caso, parziale ma singolare, di «commedia romana per musica» la cui dialettalità, circoscritta al solo Moschino, non fu d'impaccio al successo ed alla fortuna sovraregionali della *Finta cameriera* (e delle due altre opere che includono parti in dialetto romanesco); alla bisogna, come si deduce dalla tabella su riportata, il personaggio di Moschino venne cassato oppure venne toscanizzato (parimenti accadde al Bruscolo de *La commedia in commedia* ed al Moschino di *Madama Ciana*).

Torniamo un momento alla seconda delle due opere allestite al Valle nel Carnevale 1738, *La commedia in commedia*; il titolo ci è già noto trattandosi di un testo del Vanneschi rappresentato a Firenze nel 1731 con la musica del Chinzer e con Pietro Pertici tra i protagonisti. Il testo del Vanneschi è una riduzione in versi, *ad usum musicae*, di un'omonima commedia in prosa di Cosimo Antonio Pelli, già rappresentata al Valle nel 1727 (il fiorentino Pelli, a sua volta, è anche l'autore della tragedia *Matilde* che inaugurò, sempre nel 1727, quello stesso teatro) così come da omonime «opere sceniche» recitate a Roma rispettivamente nel 1718 e nel '31 derivano due commedie per musica che ebbero grande diffusione assieme alle precedenti, *Madama Ciana*, di ? / Latilla (prime rappresentazioni note: Roma primavera 1738, Firenze primavera 1742) e *La libertà nociva* di ?-Rinaldo di Capua (prime rappresentazioni note: Roma Carnevale 1740, Firenze Carnevale 1742). Ulteriori concordanze di repertorio teatrale fra Roma e Firenze in questi anni sono attestate da rappresentazioni romane di commedie di Giovanni Battista Fagiuoli (*Amanti senza vedersi*, Teatro Rucellai, 1731), di Giovanni Battista Ricciardi (*Chi non sa fingere non sa vivere*, Teatro Pallacorda, 1737) e del Moniglia (*La serva nobile*, Teatro Pace, 1739: questo testo già nel 1720 era stato trasformato in libretto per musica a Firenze e come tale aveva conosciuto una rappresentazione a Roma al Teatro Santa Lucia); la *Sposa alla moda* di Girolamo Gigli, già rappresentata al Valle nel 1739, viene ripresa al Tintori di Firenze nel 1740. Tutto ciò per mostrare come Roma mantenga strette relazioni di spettacolo, in particolare relativamente al genere comico, anche con Firenze. Ciò giustifica più chiaramente il fatto che Saddumene, nel presentare al pubblico romano *La costanza* si appellò al Moniglia e chiarisce la circostanza per cui i drammi giocosi allestiti a Roma nel 1738-40 (*La finta cameriera*, *La commedia in commedia*, *Madama Ciana*, *La libertà nociva*) e portati in

giro per l'Italia da Baglioni, siano eseguiti, assieme al suddetto, da cantanti prevalentemente toscani: Anna Querzoli, Filippo Laschi, Caterina Castelli, Anna Faini, Anna Rigacci, Luigi e Giuseppe Ristorini, Mariangiola Paganini, Caterina Brogi e quel Pietro Pertici, interprete della *Commedia in commedia* a Firenze nel 1731, che avevamo già individuato come protagonista dell'operismo comico fiorentino. Baglioni già alla sua prima documentata uscita da Roma col proprio bagaglio di opere buffe (Modena, primavera 1741) si trova a contatto con esecutori fiorentini (Francesca Fabiani e Anna Querzoli), magari incontrati lungo la strada che da Roma portava al nord, ai quali, come pure ad Anna Castelli, incontrata da Baglioni a Faenza nell'autunno dello stesso anno, non sarà stato difficile procacciarsi copie del repertorio comico romano che, non a caso, compare a Firenze a partire dal settembre 1741 (*La commedia in commedia*). Nel 1741 al Teatro del Cocomero di Firenze era stata eseguita, da interpreti sconosciuti, la «commedia per musica» *L'impresario* di Mariani/?; nel 1740 era toccato all'*Orazio* di Palomba/Latilla, che nell'autunno 1742 venne replicata questa volta assieme ai «divertimenti giocosi per musica» *Il marchese Sgrana* (Palomba/Auletta) e *Amor vuol sofferenza* (Federico/Leo): si tratta di quattro commedie pe' mmusca (Napoli, Nuovo, rispettivamente 1730, '37, '38 e '39) sottoposte all'ormai consueto processo di toscanizzazione: non vi sono prove, ma forte è il sospetto che esso si sia verificato proprio a Roma e che implicato vi sia, ancora una volta, il Baglioni. In questo torno d'anni (che, si badi bene, sono gli anni della residenza in Toscana di Goldoni che solo dal 1748, tornato a Venezia, si dedicherà con rinnovato interesse alla stesura di drammi giocosi) Firenze riceve commedie dal meridione ma ne accoglie anche da Bologna (*Chi non fa non falla* di Buini, estate 1743) e ne produce di proprie (1743: *L'ipocondriaco* di ?/Lirone, primavera; *Il giramondo* di ?/? , estate, *La Fiammetta*, di ?/? , autunno); onnipresente in questi allestimenti comici il quartetto Pertici-Brogi-Laschi-Querzoli cui si aggiunge il tenore bolognese Pellegrino Gaggiotti: a partire dal 1743 questo gruppo, unendosi al già itinerante Baglioni, inizia a girare il centro-nord d'Italia determinando, col costituirsi e disfarsi delle compagnie e col passaggio del repertorio di mano in mano, un forte impulso alla diffusione della nuova opera buffa. Si osservi cosa accade a Venezia, tappa ambita ed insostituibile del loro itinerare, fra il 1743 e il '45:

Teatro	Titolo	Anno Stagione	Compagnia di cantanti
San Samuele	<i>Contessina</i>	1743 Carnevale	[cantanti non indicati nel libretto]
	<i>Trojano schernito</i>	1743 Autunno	
Sant'Angelo	<i>Finta cameriera</i>	1743 Ascensione	Ronchetti, Ristorini G., Rosignoli, Ristorini L., Magagnoli, Bosellini, Baglioni
San Moisè	<i>Orazio</i>	1743 Autunno	Gaggiotti, Paganini M., Querzoli, Sani, Mellini, Laschi, Castelli
	<i>Fiammetta</i>	1744 Carnevale	Benvenuti, Peruzzi
	<i>Finta cameriera</i>	1744 Carnevale	
	<i>Gare per la gloria</i>	1744 Carnevale	
San Cassiano	<i>Libertà nociva</i>	1744 Autunno	Mellini, Isola, Baglioni, Pertici, Querzoli, Laschi, Bosellini, Catterini
	<i>Madama Ciana</i>	1744 Autunno	
	<i>Ambizione delusa*</i>	1744 Autunno	
	<i>Finta cameriera</i>	1745 Carnevale	
San Moisè	<i>Forza d'amore</i>	1745 Carnevale	
	<i>Origille</i>	1744 Autunno	Setaro, Ambrosini G., Ambrosini A., Guadagni, Rossi, Petina, Ferramonti
	<i>Don Saverio</i>	1744 Autunno	
<i>Emira</i>	1745 Carnevale		

Teatro	Titolo	Anno Stagione	Compagnia di cantanti
San Samuele	<i>Pandolfo</i>	1745 Autunno	[cantanti non indicati nel libretto]
San Cassiano	<i>Scialacquatore</i>	1745 Autunno	Ronchetti, Paganini M., Tagliavini, Cornaggia, Amorevoli, Cattanei, Cavalli
	<i>Raggiri delle cantarine</i>	1745 Autunno	

\* (altro titolo de *La commedia in commedia*).

È una vera e propria invasione di un repertorio che, sviluppatosi lungo l'asse Napoli-Roma-Firenze, ora si diffonde copiosamente a nord dell'Appennino; del suo gradimento presso il pubblico veneziano ci accerta un testimone oculare:

23 maggio [1743]: [...] In quello di Sant'Angelo si rappresenta un'operetta bernesca, che ha per titolo: *La finta cameriera*. La composizione è fatta a Roma ed è bella mediocrementemente. Gli attori sono quasi tutti bolognesi, giovanotti che niuno passa li 23 anni. La musica la fece il maestro Latilla.

24 detto: [...] L'opera ridicola nel teatro di Sant'Angelo incomincia a piacere all'eccesso, e fanno grande strepito certi duetti posti in musica molto politamente.

31 detto: [...] L'opera bernesca in Sant'Angelo piace all'eccesso. Si fa conto che l'impresario Angelo Mingotto guadagnerà 300 e più zecchini. Il musico che rappresenta il personaggio di don Calascione [Francesco Baglioni] fa crepare la gente dalle risa (Gerolamo Zanetti, *Memorie*, XV, n. s., tomo XXIX, parte I, pp. 130-39; cit. in Daniel Hertz, *Vis comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta (Venice 1749)*, in AA. VV., *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, II, Firenze, Olschki, 1981, p. 70).

Il riso suscitato da Don Calascione/Baglioni sarà stato provocato dalla vorticosa scena di bisticcio nell'ultima scena dell'atto I cui si accennava precedentemente, o dall'aria «Sposa non vieni, ohimé!» in I, 11, curiosa scena di escandescenze di Don Calascione impaziente di incontrare la promessa sposa Erosmina; l'aria, come era nella tradizione degli intermezzi, presenta diverse battute solo strumentali per lasciar spazio alla recitazione pantomima dell'esecutore. «Composizione fatta a Roma» dice lo Zanetti della *Finta cameriera*: osservazione ineccepibile e che ci dice del carattere di prodotto d'importazione rivestito da questo repertorio, ma in realtà ciò che giunge a Venezia nel 1743 ormai, attesa la disparata provenienza geografica degli esecutori che se lo sono trasmesso, non può più vantare alcun «marchio d.o.c.»: convivono agevolmente nel repertorio di queste compagnie, lavori di origine napoletana (*Orazio*, *Origille*), romana (*Madama Ciana*, *La libertà nociva*), fiorentina (*La commedia in commedia*, *Fiammetta*) e nuove produzioni locali (*Le gare per la gloria*, di Vitturi/Latilla, *I raggiri delle cantarine*, di Vitturi/Maggiore); il ruolo del lucchese Fazio Tonti, concepito da Gennarantonio Federico e Leonardo Leo per le doti d'attore e cantante del Gioacchino Corrado all'apice della carriera (*Amor vuol sofferenza*, Napoli, 1739), venne interpretato tre anni dopo dal basso fiorentino Filippo Laschi, poi, in qualche allestimento della nuova versione approntata da Leo e Matteo Capranica nel 1744 (*La finta frascatana*), da Pietro Pertici ed infine, nel rimaneggiamento goldoniano della prima versione musicato da Gioacchino Cocchi (*I matti per amore*, 1754), da Francesco Baglioni. Da tutto ciò si deduce che l'opera buffa ebbe fin dall'inizio connotati stilisticamente e produttivamente sovraregionali: se Napoli va considerata l'inesauribile serbatoio di questo repertorio e la città «fornitrice» degli autori delle musiche, Roma può essere additata quale crogiuolo ove si incontrarono e fusero esperienze meridionali e settentrionali prima di essere avviate ad una fruizione pan-italiana dall'attività nomade di un nugolo di cantanti - romani, fiorentini ed anche bolognesi - i quali, all'espletamento della propria attività professionale, trovarono ovunque ben preparato il terreno dalle attività comiche a carattere locale dei decenni precedenti e dall'intensa e capillare stagione produttiva dell'intermezzo comico.

## 5. Goldoni e l'opera buffa

Il successo dell'opera buffa fu istantaneo e universale e lo si dovette soprattutto alla componente musicale dello spettacolo; ciò si vince soprattutto dal fatto che l'impulso alla circolazione e disseminazione del repertorio venne dai cantanti e dal loro repertorio replicato ovunque in Italia a partire dagli anni Quaranta. A ciò va aggiunto che, a parte qualche clamoroso caso di «pasticcio» (struttura poetico-musicale originaria tropata con inserti di varia provenienza), ciò che circolava assieme ai cantanti era la partitura originale, l'intonazione *princeps* del testo drammatico, ed era questa ad attirare il gradimento e l'incondizionato favore del pubblico:

[Siena, Teatro Grande, Carnevale 1769] Lunedì sera principiarono in questo teatro grande le recite del Dramma giocoso intitolato Il dottore che è stato applaudito per la musica del Sig. Domenico Fischietti Maestro di Cappella Napoletano («Gazzetta toscana» n. 53, 28 dicembre 1768; *Il signor Dottore* di Goldoni/Fischietti: prima rappresentazione Venezia 1758).

[Firenze, Teatro del Cocomero, primavera 1776] L'Impresario [...], intento sempre ad incontrare il genio del Pubblico, fece nuovamente rimettere in scena Domenica sera il Dramma giocoso *La Fraschetana* che per l'eccellente musica, può senza esagerazione dirsi il capo d'Opera nel genere burlesco del celebre Paisiello, che quantunque inteso per lungo tempo l'anno scorso, fu ricevuto con replicati applausi dalla numerosa udienza accorsavi («Gazzetta toscana» n. 16, 20 aprile 1776; *La frascatana* di Livigni/Paisiello, Venezia, 1774).

[Firenze, Teatro Santa Maria, Carnevale 1777] Sarà posta in scena un'Opera buffa intitolata l'Avaro messa in musica dal celebre Sig. Maestro Anfossi, che in qualche [= qualsiasi] luogo è stata rappresentata, ha incontrato i maggiori applausi («Gazzetta toscana» n. 51, 21 dicembre 1776; *L'avarò* di Bertati/Anfossi, Venezia, 1775).

[Siena, Teatro degli Intronati, Carnevale 1778] Giovedì sera [...] fu posto in scena il Dramma giocoso intitolato *L'Isola d'Alcina*; la musica è del celebre Sig. Gazzaniga Maestro di Cappella Napolitano. Questa ha formato la delizia di tutti i Teatri dove è stata cantata («Gazzetta toscana», n. 1, 10 gennaio 1778; *L'isola di Alcina* di Bertati/Gazzaniga, Milano, 1772).

[Roma, Teatro Capranica, carnevale 1787] Riscuote tanto incontro la musica del Signor Maestro Vincenzo Fabrizi Romano [*La nobiltà villana*], che la terza sera si fece per fino replicare il primo Finale, cosa che è forse senza esempio in questa Città («Gazzetta universale», n. 14, 17 febbraio 1787).

I poeti, a cominciare da Carlo Goldoni, assecondarono l'evolversi di questo fenomeno, predisponendo dei testi che, dalla scelta dei soggetti all'organizzazione delle scene, dalla varietà dei metri al ritmo dei battibecchi, potessero lasciare ampia libertà di invenzione e di articolazione formale al musicista. Nei testi del Moniglia e del Villifranchi come in quelli del Tullio, del Corvo, del Federico o del giovane Goldoni, è evidente la prevalenza del testo letterario su quello musicale, la ricerca di particolarità linguistiche, la realizzazione di un autonomo progetto di scrittura, al quale la veste musicale conferisce non più che un ornamento esteriore. Negli anni successivi al 1740 la situazione cambia: la stesura di un «dramma giocoso» è finalizzata al necessario completamento musicale in relazione al tipo di spettacolo che si intende servire, attenta alle caratteristiche interpretative degli esecutori (anche il testo comico per musica ora viene tagliato «sul dosso degl'attori»); in Goldoni la ricerca, l'ideologia, il didascalico restano di pertinenza della commedia, mentre il dramma giocoso per musica diventa campo della fantasia, dell'evasione, magari della trasgressione ma sempre in funzione – nella semplicità degli intrecci, nella leggerezza delle figure, nella varietà dei bersagli della satira – della destinazione musicale: rispetto alla tragedia per musica «molto più imperfetto il dramma buffo esser dee, perché cercandosi dagli scrittori di tai barzellette servire più alla musica che a sé medesimi, e fondando o nel ridicolo o nello spet-

tacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una commedia buona dovrebbe farsi» (Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge*, premesso a *De gustibus non est disputandum*, dramma giocoso, Venezia, 1754, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XI, Milano, Mondadori, 1964<sup>2</sup>, p. 103).

In relazione a queste esigenze di produzione e consumo, Goldoni, il massimo autore di drammi giocosi per musica nel ventennio centrale del secolo, allestisce il proprio straordinario corpus di testi: cinquantacinque, composti regolarmente dal 1748 fino al '62 (dopo pochi lavori risalenti al 1735-37) e poi, da Parigi, saltuariamente fino al 1779. Il corpus di drammi giocosi goldoniano, che non va considerato come un *hortus conclusus* bensì in stretta relazione e in reciproca interazione col campo della commedia (la *Pamela* che diviene *La buona figliola*, le sottili relazioni che legano la commedia *Gastalda* del 1751 al *Filosofo di campagna* del 1754, alla riscrittura della commedia come *La Castalda* nello stesso 1754 e ad un ulteriore libretto, *Il povero superbo*, del 1755), rappresenta per il teatro musicale comico ciò che la produzione di Metastasio ha rappresentato per il tragico; e ciò non solo per l'intrinseca qualità della scrittura e della drammaturgia (strettamente connesse alla parallela produzione di commedie), quanto per il contributo riformatore e stilisticamente normativo recato ad un settore dotato fin lì di grande vitalità ma anche di caotica discontinuità. Detto corpus spazia dalla satira dei costumi e dei vezzi della società contemporanea (*L'Arcadia in Brenta*, 1749; *Il conte Caramella*, 1751; *Le virtuose ridicole*, 1752) al fantastico e favolistico (*Il paese della Cuccagna*, *Arcifanfano re dei matti*, *Il mondo della luna*, 1750) non disgiunti da sconfinamenti nell'utopistico e nell'esoterico (*Il mondo alla roversa*, 1750), dal romanzesco (*La buona figliola*, 1757) all'esotico (*L'isola disabitata*, 1757), dal mondo della campagna (*Il filosofo di campagna*, 1754; *Il mercato di Malmantile*, 1758; *Amor contadino*, 1760) alle goffaggini dei provinciali (*Il viaggiatore ridicolo*, 1757; *Amore in caricatura*, 1761), dalla rappresentazione della quotidianità mercantile (*La fiera di Sinigaglia*, 1760) ai retroscena dello spettacolo operistico (*La bella verità*, 1762). In ciascun testo convivono personaggi ampiamente divaricati non solo nella appartenenza sociale (Goldoni alla convenzionale divisione fra parti serie e buffe, cioè aristocratici e plebei, sostituisce una tripartizione inserendo, fra i due estremi, delle parti di «mezzo carattere», talora portatrici del maggiore dinamismo drammaturgico nonché depositarie sia della condizione esistenziale più positiva rispetto agli altri personaggi sia della caratterizzazione più umana e naturale a fronte dei toni caricaturali con cui talora gli estremi sono delineati) ma anche nella dimensione linguistica e stilistica: il plurilinguismo, perduti i valori ideologizzanti e le funzioni realistiche proprie della *commedeja pe' mmuseca* recupera il ruolo di diversione ludica e «si inserisce nella tradizione delle metamorfosi e dei travestimenti, ingrediente comico puramente giocoso, vero e proprio lazzo mimicoverbale-musicale» (Gianfranco Folena, *Goldoni librettista comico*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 314-15). Basterà rammentare l'improbabile napoletano di Fabrizio Fabroni durante la scenetta della recita improvvisata ne *L'Arcadia in Brenta* o il tedesco da smargiasso di Tagliaferro ne *La buona figliola*. La pluralità stilistica e linguistica, la diversificazione sociale, etica, psicologica, professionale o geografica rendono il dramma giocoso goldoniano un organismo drammaturgico particolarmente variegato, aperto al dinamismo, all'intersezione, alla frizione fra livelli narrativi, espressivi ed etici distinti e contrastanti. Di ciò l'autore può avvertire chi legga il testo prima di accingersi a godere dello spettacolo, come accade ne *La calamita de' cuori* (1753) ove, accanto alla protagonista Bellarosa, il libretto identifica sei diversi tipi socio-psicologici (Armidoro costante, Albina amorosa, Giacinto vezzoso, Belinda stizzosa, Saracca bravaccio, Pignone avaro), oppure può

sorprenderlo nel corso della rappresentazione con una progressiva delineazione dei caratteri e del loro reciproco interferire. Ne *L'Arcadia in Brenta* gli interlocutori sono due parti serie (Rosanna e Giacinto), due parti comiche (Lauretta e Foresto), un mezzo carattere (Fabrizio) e due caricature (Conte Bellezza e Madama Lindora); già l'ampiezza di questo spettro espressivo promette varietà di situazioni drammatiche e di condizioni emotive (dal sentimentale al grottesco, dal serio all'ilare), ma il vario intersecarsi dei personaggi complica e ravviva ulteriormente le cose sicché nessuno di essi resta fedele ad un unico cliché espressivo bensì si trasforma nel corso dell'azione; ecco pertanto Fabrizio trascolorare dalla spensierata condizione di incauto scialacquatore, incapace di tenere i propri conti di casa («Quattrocento bei ducati / poverini sono andati», I, 2), all'eccitata frenesia del padrone di casa che intravede chissà quali possibilità di sollazzo con i propri ospiti («Per Lauretta vezzosetta», I, 10), al risentimento sincero del gentiluomo offeso da uno scherzo giocatogli dai poco discreti ospiti («Corpo del diavolo! / Parmi un po' troppo», II, 1).

Si è detto del successo prevalentemente «musicale» di questo repertorio; Galuppi, protagonista di questa fase embrionale dell'opera buffa nonché privilegiato collaboratore di Goldoni negli anni Cinquanta, amplifica con i mezzi propri al linguaggio ed alla sintassi della musica la varietà di livelli, toni e situazioni proposta dal poeta ed accentua in senso realistico o caricaturale, col ricorso a *tópoi* dello stile comico o tragico, i caratteri e gli atteggiamenti dei personaggi. Prendiamo il caso dell'aria citata «Quattrocento bei ducati»:

A; 4/4 Quattrocento bei ducati...  
poverini sono andati.  
Sessantotto bei zecchini...  
sono andati, poverini.  
Trenta doppie... oh che animale!  
Cento scudi... oh bestiale!  
Quanto fanno? Io non lo so.  
I zecchini sessantotto,  
i ducati quattrocento  
fanno... fanno... oh che tormento!

B; 6/8 Basta il conto è bello e fatto,  
perché un soldo più non ho.

Con mezzi musicali Galuppi ci comunica la dissenatezza amministrativa di Fabrizio, il quale con regolarità ritmica da ragioniere – ma interrotta da qualche brevissimo melisma dettato dalla di lui leggerezza ed inadeguatezza al ruolo – enumera le somme che hanno preso il volo, accompagnato dagli archi che con tremoli e volatine simboleggiano la quantità e la volatilità della pecunia conteggiata; l'insofferenza e il disadattamento del personaggio sono espressi nel melodizzare fratto in frasette brevi ed inconsistenti, atte a preconstituire acconcio contrasto con quel che segue: Galuppi, con disinvoltura e sagace capacità redistributiva del testo, ingloba il «basta» del verso 11 nella parte A facendo coincidere la clausola formale coll'irrefrenabile sfogo dell'inabile computista per poi farlo rilassare in un ameno e cantilenante 6/8 (violini con la parte) ove egli ha modo di tracciare le proprie conclusioni amministrative e di comunicarci, per mezzo della musica, la sua filosofia spensierata. L'aria ripete due volte la sequenza delle parti A e B e la seconda volta la parte B è ampliata assorbendo nel melodizzare in 6/8 alcuni versi della parte A; essi vengono così privati della gravità che loro spettava nel momento della preoccupata disamina del deficit finanziario ed i perduti «quattrocento bei ducati» vengono allegramente sbandierati come un vessillo del vivere alla giornata.

Analogia varietà e multiforità di accenti musicali, specchio di corrispondenti scarti psicologici, si rintracciano in arie di catalogo o di ragionamento enumerativo ove il tono con cui l'elencazione (di oggetti, di luoghi, di qualità fisiche, di atteggiamenti dell'animo) viene esposta ci dice della serietà, dell'ingenuità o del sarcasmo del personaggio; un caso significativo è offerto dall'intonazione galuppiana dell'aria di Nardo «Se non è nata nobile» (II, 14) dal *Filosofo di campagna* (1754) dove, riprendendo un tema che già aveva causato confusione mentale e «pensieri ribaldi» all'Uberto della *Serva padrona*, il «filosofo» ragiona sull'opportunità di maritarsi con una servetta:

A: 4/4 Se non è nata nobile,  
che cosa importa a me?  
Di donna il miglior mobile  
la civiltà non è.  
Il primo è l'onestà;  
secondo è la beltà;  
il terzo è la creanza;  
il quarto è l'abbondanza;  
il quinto è la virtù  
ma non si usa più.

B: 3/8 Servetta graziosa  
sarai la mia sposa  
sarai la vezzosa  
padrona di me.

Il tono è inizialmente riflessivo e serio per poi farsi ammiccante nell'enumerare le cinque prerogative che davvero conta apprezzare nelle donne; l'assetto musicale in principio lineare e diretto, privo di qualsiasi elemento caricaturale, autorizza a rinvenire un convincimento sincero nella professione di egualitarismo sociale espressa da Nardo e, per suo tramite, da Galuppi. Alla semiseria elencazione delle cinque benvenute doti femminili il musicista conferisce brio non disgiunto da una certa pretesa di sentenziosa autorevolezza per poi avviare Nardo a rilassarsi nel liberatorio 3/8 della decisione presa («Servetta graziosa / sarai la mia sposa») e del consapevole assoggettamento alla di lei dolce tirannia («sarai la vezzosa / padrona di me»). Come nell'aria di Fabrizio precedentemente descritta, la struttura musicale segue lo schema A-B-A-B e, nell'ultima sezione in 3/8 vengono attratte porzioni di testo della strofa «filosofica» la cui consapevolezza teoretica, affetta dalla giocosità del 3/8 e dalla rapida scansione per semicrome, degrada al livello d'un vecchio adagio mandato a mente e meccanicamente iterato per giustificare una decisione presa sulla base più dei sentimenti che della ragione: Nardo, per le note di Galuppi, ci significa che la filosofia casereccia e campagnola va bene per ragionar su tutto tranne che sull'amore.

L'amplificazione musicale dei tratti psicologici, l'estrinsecazione in fatti ritmici, melodici e armonici del comico o del patetico presenti nel testo non si arrestano alle zone tornite e formalizzate quali sono arie, duetti, *ensembles* (e particolarmente nei finali d'atto dove il progressivo accumulo di personaggi e di tensioni moltiplica le intersezioni fra i diversi piani drammatici e stilistici: ne *L'Arcadia in Brenta* va giustamente famoso il Finale II, dove gli «arcadi» convenuti in casa di Fabrizio danno vita ad una recita all'improvviso vestendo i panni delle maschere dell'arte: un caso singolare ed efficace di teatro nel teatro), bensì trovano estesa applicazione anche nel recitativo dove, fra l'altro, più stretto è il contatto fra il musicista e l'attore. Ne *L'Arcadia in Brenta*, ad esempio, l'artefatta, arcaica complimentosità del Conte Bellezza nel presentarsi a Fabrizio, già esilarante nella sua dimensione puramente

verbale con tutte le sue ridondanze lessicali («Permetta, anzi conceda / che prostrato si veda / al prototipo ver de' generosi / l'infimo dei suoi servi rispettosi»; «Ed io pur bramerei, / anzi sospirerei, / benché il merito mio sia circoscritto, / nel ruolo dei suoi servi esser descritto») e lo spiegamento di una fanfara di nessi consonantici ad alto potenziale sonoro («La fama ha pubblicato / i pregi vostri con eroica tromba; / l'eco intorno rimbomba / il nome alto e sovrano / di Fabrizio Fabroni da Fabriano»), conosce un'opportuna intensificazione nell'intonazione recitativa, già di per sé caricatura del parlare ordinario, approntata da Galuppi e verificabile nel frastagliato *iter* melodico percorso dal Conte, nell'enfasi di talune soste e di talune precipitazioni cui contrasta l'imbarazzata indifferenza di Fabrizio.

La pluralità stilistica e drammaturgica del dramma giocoso consente a Goldoni ed ai compositori che ne hanno musicato i testi di esplorare disparate e distinte regioni dell'animo umano e di conferire verità espressiva ai sentimenti dei diversi personaggi; ciò è particolarmente evidente per quel che riguarda il patetico ed il sentimentale che, diversamente dall'artificialità e dalla compunzione con cui esso si manifesta nel dramma tragico per musica, trova nell'opera buffa sincerità e naturalezza di espressione soprattutto grazie all'*ethos* musicale che sa imprimere alla retorica verbale una precisa direzione emotiva. È, ad esempio, il caso dell'aria di Lena «Di questa poverella / abbiate carità» (*Il filosofo di campagna*, cit., I, 6) la pietosità del cui assetto lessicale, singolarmente anticipatore di quello della successiva *Buona figliola* (Nena, come Cecchina, è personaggio di «mezzo carattere», discreto e malinconico nella condizione di orfana, aspirante solo a un matrimonio modesto purché sorretto da un sincero amore), viene trasfigurata in vera commozione dal *melos* interrotto e dolente, sincopato e dalle linee in prevalenza discendenti ideato da Galuppi; la perorazione di Nena si esplica con discrezione toccante, lasciando a poche appoggiature e a qualche dissonanza di seconda minore il compito di tingere di patetico l'itinerario melodico. Alla commozione Goldoni erige un vero monumento con la fortunata *Buona figliola* (1757) coinvolgendo profondamente lo spettatore nei dolorosi casi d'una nobile fanciulla – creduta orfana, conosciuta per semplice giardiniera e pertanto ritenuta indegna di sposare l'amato marchese della Conchiglia – ingiustamente perseguitata da servette maldicenti e da nobildonne arroganti. Tratto dalla commedia in prosa *Pamela* (1750), a sua volta derivata dal fortunato romanzo epistolare di Samuel Richardson, *Pamela, or Vertue rewarded* (Pamela, ovvero La virtù ricompensata) del 1740, il dramma giocoso venne dapprima musicato dal Duni a Parma nel 1757, indi da Salvatore Perillo a Venezia nel 1760 e quindi da Niccolò Piccinni a Roma, pure nel 1760. Il tema centrale della *Pamela* del Richardson, il superamento delle barriere sociali grazie alla forza dell'innocenza e della virtù, viene da Goldoni addomesticato, nella commedia del 1750, mediante l'espedito dell'agnizione (Pamela viene scoperta figlia di un nobile caduto in disgrazia e poi riabilitato) atta a rendere accettabili al pubblico italiano le sue nozze coll'aristocratico Milord Bonfil; nel passaggio dalla commedia al dramma giocoso per musica il tema conosce ulteriori trasformazioni al fine di adattarlo alle costumanze drammaturgiche e all'orizzonte d'attesa del pubblico operistico italiano (la vicenda, ambientata a Londra nella commedia, si svolge ora nel «feudo del Marchese della Conchiglia», spariscono usi e costumi inglesi presenti nella commedia – il tè, il rak –, vengono modificati, per omologarli alle consuetudini semantiche e lessicali del dramma giocoso, i nomi dei personaggi: Milord Bonfil = Marchese della Conchiglia, Pamela = Cecchina, Milady Daure = Marchesa Lucinda, ecc.) nonché al fine di rendere il soggetto ancor meno scabroso: non compete al teatro musicale la rappresentazione della verità e la discussione di ideologie, bensì prevalentemente la giocosa e sentimentale evasione, cosicché da un lato

Goldoni aumenta la componente romanzesca della vicenda, dall'altro si preoccupa fin dalle primissime battute dell'opera di accertare il pubblico, con apposite opzioni stilistiche (lessico e metrica) circa la nobiltà inconsapevole di Cecchina e la conseguente legittimità sia dell'innamoramento reciproco fra lei ed il Marchese della Conchiglia, sia dei propositi nuziali di questi. Decisivo in questo processo di delineazione psicologica e sociale dei personaggi e di sottolineatura degli aspetti romanzeschi nella vicenda, l'apporto della musica di Niccolò Piccinni: ai segni letterari predisposti dal poeta il musicista ne sovrappone di musicali riuscendo, ad esempio nel caso di Cecchina, a comunicarcene la nobiltà dotando il personaggio di coerenza (in fa maggiore sono scritti i suoi – e solo i suoi – interventi solistici e nell'area di fa maggiore vengono attratti gli *ensembles* ai quali Cecchina partecipa o nei quali di lei si parla) e raffinatezza stilistica atte a ben distinguerlo, fin dall'inizio, dagli altri. Basti qui un confronto fra le simmetriche arie d'esordio della protagonista e della rivale Sandrina: non precedute da recitativo, entrambe entrano in scena recando i simboli della propria condizione lavorativa (fiori Cecchina, frutti Sandrina) ma con opposta disposizione d'animo (gioiosa l'una, insofferente l'altra):

## CECCHINA (I/1)

Che piacer, che bel diletto  
È il veder, in sul mattino  
Colla rosa il gelsomino  
In bellezza gareggiar!  
E potere all'erbe, ai fiori,  
Dir: «Son io coi freschi umori,  
Che vi vengo ad inaffiar».

Ah, non potea la sorte,  
In mezzo al caso mio duro e funesto,  
esercizio miglior darmi di questo!

## SANDRINA (I, 5)

Poverina, tutto il dì  
Faticar degg'io così!  
Lavorare e coltivar,  
E le frutta ho da portar.  
E son tanto tenerina,  
Poverina,  
Chi mi viene ad aiutar?

Cecchina esprime un idillico rapporto con la natura, inequivocabilmente bella, il gradimento pieno della propria occupazione («esercizio» è attività più dignitosa e gratificante del plebeo «lavorare e coltivar» di Sandrina), fonte di gioie tali da compensare la durezza della propria condizione di trovatella; Sandrina si presenta con un'aria di autocommiserazione in ottonari prevalentemente tronchi ove il lavoro che fa è detto insopportabilmente faticoso per lei sedicente «tenerina»: la simmetria dei tristici finali delle due arie, poi, esplicitamente contrappone l'altruismo di Cecchina all'egocentrismo di Sandrina. L'idillica condizione psicologica di Cecchina e la sua natura aristocratica si traducono in un fine ed elegante minuetto (danza nobile) in 3/8, mentre la rusticità verace di Sandrina è resa dal *tópos* pastorale del 6/8 in sol minore; la circolarità armonica dell'*incipit* di Cecchina (gradi I-II-V-I, miss. 1-2) attesta stabilità emotiva e soddisfazione mentre l'affettata autocommiserazione di Sandrina è espressa dal procedere cromatico del basso che, forse con intenti ironici, enuncia per moto retrogrado il tetracordo dei lamenti operistici seicenteschi; la manipolazione musicale del testo dà rilievo, nell'aria di Cecchina, al diletto della giardiniera nel gustare le bellezze della natura (esposizione) e nel fornire nutrimento ai fiori (ripetizione), mentre di Sandrina sottolinea la teatrale lamentosità con le sette ripetizioni di «poverina» che, per un totale di quattordici battute, impegnano quasi un quarto dell'intero brano. L'insieme di questi segni, estranei alla struttura narrativa ed introdotti a scopo drammaturgicamente connotativo dal compositore, precisa ed oltrepassa il messaggio verbale e l'intenzione informativa ad esso sottesa per comunicare, all'insaputa degli stessi emittenti, valori etici, morali e sociali inespresi, o solo parzialmente, nel testo letterario; in sostanza, basta che Cecchina canti perché lo spettatore sappia che essa è nobile prima ancora che il corso degli eventi lo palesi.

Tanto fin qui si è esposto allo scopo di dimostrare la primaria responsabilità della componente musicale nel costituire e delineare l'esatto assetto emotivo, psicologico e drammaturgico nello spettacolo operistico buffo; tale responsabilità, perfettamente colta dal pubblico coevo che alla musica ed ai musicisti attribui larghi meriti ed ampî consensi, determinò che nella prassi produttiva dell'opera buffa varianti musicali del medesimo testo, smembramenti di una partitura e « pasticci » si dessero in misura assai minore rispetto all'opera seria e pertanto il dramma giocoso prevalentemente conobbe il successo e circolò accompagnato da una, spesso la prima, versione musicale. Parallela a questo fenomeno è la tensione della musica a delineare con mezzi propri i nessi drammaturgici e l'evolversi dei sentimenti dei personaggi, anche prevaricando le intenzioni espressive sottese al testo drammatico: ciò comporta di necessità l'unicità dell'autore del testo musicale e, di conseguenza, la sua autorità e responsabilità di protagonista in relazione agli esiti dello spettacolo. Sarà questa natura estetica e questa dimensione produttiva, propria ed originale dello spettacolo operistico di soggetto comico, ad avere importanti influenze sul dramma per musica tragico e ad apportarvi significative modificazioni dell'assetto estetico e produttivo, già durante gli ultimi anni di Pietro Metastasio.

### III. IL TEATRO D'OPERA DOPO METASTASIO

#### 1. Tentativi di svecchiamento

L'ultimo terzo del secolo XVIII in Italia, quello che godette dei benefici di pace e stabilità conseguenti alla pace di Aquisgrana fino alla rottura degli equilibri politici ed ideologici determinati dal giacobinismo e dalle guerre napoleoniche, fu senza dubbio uno dei più ricchi e fecondi per la storia dello spettacolo operistico. È il periodo in cui, cessata o in via di esaurimento l'attività di Metastasio e Jommelli, di Goldoni e Galuppi, di Hasse, Traetta e Piccinni, si impongono nuove figure di poeti (Calzabigi, Bertati, Livigni, Lorenzi, Mililotti, Da Ponte, Casti, Coltellini, Sografi, Petrosellini, Rossi, Sertor, Chiari, Zini, Serio, De Gemera, Verazi, Moretti) e di musicisti, (Anfossi, Sarti, Guglielmi, Cimarosa, Bianchi, Paisiello, Gazzaniga, Salieri, Sacchini, Giordani, Andreozzi, Tritto, Caruso, Alessandri, Zingarelli, Portogallo, Paër, Mayr), di virtuosi di canto (Giusto Ferdinando Tenducci, Giovanni Ansani, Valentino Adamberger, Anna De Amicis Buonsollazzi, Giuseppe Aprile, Giovanni Manzuoli, Luigi Marchesi, Anna Davia de' Benucci, Francesco Bussani, Gaspare Pacchierotti, Lucrezia Agujari Colla, Francesco Roncaglia, Anna Taüber, Teresa Marciuletti, Girolamo Crescentini, Domenico David, Matteo Babbini, Giuseppe Aprile, Domenico Mombelli, Brigida Giorgi Banti, Gaetano Scovelli, Luigi Marchesi, Anna Morichelli Boselli) e di scenografi (Antonio Jolli, Domenico Chelli, Francesco Fontanesi, Pietro Gonzaga, la seconda generazione dei fratelli Galliari). È l'epoca in cui nuovi importanti teatri vengono aperti (La Scala e Canobbiana a Milano nel 1778, Eretenio a Vicenza nel 1784, La Fenice a Venezia nel 1792) ed in cui lo spettacolo operistico penetra capillarmente e profondamente nel tessuto sociale e geografico italiano interessando uno spettro di classi sociali vieppiù ampio e attivando tradizioni teatrali nella più piccola e decentrata provincia; ed è il momento in cui la prosperità civile, economica e politica di certi Stati (il Granducato di Toscana di Pietro Leopoldo, il Regno delle Due Sicilie di Ferdinando IV) si riflette in quella delle attività operistiche delle rispettive capitali (a Napoli fino a cinque stagioni consecutive all'anno di attività, cinque teatri contemporaneamente attivi a Firenze). È il periodo dell'incremento del dibattito sull'opera (Planelli, 1772; Mattei, 1779; Borsa, 1781; Arteaga, 1785; Manfredini, 1788) ed anche dell'avvio di altre forme di approccio « verbale » al fenomeno, quali le numerose recensioni di spettacoli operistici leggibili nella « Gazzetta toscana » (Firenze, Pagani dal 1766) e nella « Gazzetta universale » (Firenze, Cambiagi dal 1773, poi Pagani dal 1776) o quella sorta di annuario dell'opera italiana che fu l'*Indice de' teatrali spettacoli*<sup>1</sup>. È soprattutto il tempo del

<sup>1</sup> Su questa particolarissima e ancora poco sfruttata fonte per la storia dell'opera cfr. Roberto Verti, *The Indice de' teatrali spettacoli, Milan, Venice, Rome 1764-1823: Preliminary research on a Source for the History of Italian Opera*, « Periodica Musica », III, 1985, pp. 1-11. Si tratta di un almanacco pubblicato annualmente, a partire dal 1764, e recante in ordine alfabetico per città i cartelloni teatrali delle stagioni immediatamente precedenti la data di pubblicazione del singolo volume dell'*Indice*; col passare degli anni i volumetti vennero arricchiti di elenchi alfabetici di cantori e ballerini e di indici delle opere nuove apparse ogni anno. La pubblicazione dell'*Indice* a Milano e Venezia fino al 1809 favorì l'accoglimento di informazioni prevalentemente relative ai teatri del centro-settentrione d'Italia: di qui la mappa fortemente sbilanciata verso il nord che della distribuzione dei teatri d'opera sul

tentato affrancamento dello spettacolo operistico da Metastasio e dall'Arcadia: il nume tutelare dell'opera italiana del medio Settecento, legiferatore di un modello aulico, cortese, razionalistico ed assolutistico della tragedia per musica, nei panni - resi particolarmente autorevoli dalla tribuna (la corte absburgica) dalla quale diffondeva il proprio messaggio - di custode della tradizione da lui stesso creata ed esemplata, a lungo andare fu d'impaccio allo sviluppo ed alla maturazione dello spettacolo operistico italiano (si è visto che cosa diceva di Metastasio il fedelissimo Jommelli nel 1769) tanto che da Calzabigi a Felice Romani l'ombra di Metastasio continuò ad aleggiare sulla librettistica a lui successiva. Indubbiamente nessuno dei suoi successori ne eguagliò l'altezza letteraria: se ne accorsero già i contemporanei (Calzabigi, Goldoni, Mattei) che invano auspicarono l'avvento d'un erede del «divino» o dell'«immortal Metastasio» e lo confermano gli esegeti di oggi che non possono riconoscere se non meriti marginali ed episodici agli autori sopra citati od agli occasionali interventi di più illustri penne (Alessandro Pepoli, Francesco Saverio Salfi, Giovanni Pindemonte, Vincenzo Monti). L'assenza di un novello Metastasio, tuttavia, va spiegata non solo o non tanto giudicando dell'inferiore qualità letteraria dei successori (e v'è da chiedersi se il Da Ponte di *Una cosa rara*, dell'*Axur* o dei tre libretti per Mozart, il De Gamerra del *Pirro*, il Calzabigi dell'*Elfrida* o il Sografi de *Gli Orazj e i Curiazj* siano disprezzabili, letterariamente, a fronte del Metastasio), quanto piuttosto quale sintomo del tramonto di un'epoca, quella del «poeta cesareo» estensore di drammi esprimenti l'ideologia assolutistica di corte, che affermano l'incrollabile primato della parola sulla musica nonché in grado di imprimere una direzione al gusto ed alle tendenze letterarie correnti; il ruolo che toccò al libretto (ora sì che pare legittimo ed appropriato l'impiego di questo termine) ed al suo autore dopo Metastasio fu sempre più strumentale e subordinato a quello progressivamente più di protagonista rivestito dal compositore nello scorcio finale del Settecento: decadono l'esemplarità, il prestigio e l'autonomia artistica, stilistica ed ideologica dell'autore di drammi per musica (meno letterato e più librettista, meno artista e più mestierante) e questi, rispetto a Zenò e Metastasio, tende a divenire mero seguace ed interprete ad *usum operae* delle tendenze letterarie correnti, traduttore in chiave librettistica della produzione letteraria di Voltaire (*Semiramide* di Moretti/Mortellari, Milano, 1784; *La Vendetta di Nino* di Giovannini/Prati, Firenze, 1786; *L'orfano cinese* di ?/Bianchi, Venezia, 1787; *La morte di Semiramide* di

territorio si può ricavare dalla lettura dell'*Indice* (praticamente inesistenti, tranne Napoli e Palermo, sarebbero piazze teatrali nel Mezzogiorno d'Italia secondo questa fonte). L'*Indice* non è una fonte esauriente: confrontando i dati da essa desumibili con quelli offerti da Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico*, voll. 7, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-94, si osserva che l'*Indice* reca un numero di attestazioni di spettacoli assai superiore ai libretti sopravvissuti, ma si nota anche, per una modesta ma non trascurabile entità, che taluni libretti censiti da Sartori segnalano spettacoli non attestati dall'*Indice* (spesso si tratta proprio delle prime esecuzioni; ad esempio dei 59 allestimenti de *L'albergatrice vivace* (1780-97) l'*Indice* non segnala la prima rappresentazione di Venezia 1780 e quattro successive esecuzioni a Brescia, Modena, Correggio e Como (1781-82); Sartori, tuttavia, registra soltanto 16 libretti. L'*Indice* inoltre non fu esente da mende (errate attribuzioni di opere, indicazioni di cantanti o teatri, lezioni di titoli): nacque certamente da un'inesattezza dell'*Indice* l'errata attribuzione a Cimarosa di un *Convitato di pietra* (Verona primavera 1790 [cfr. *Indice* 1791, s. v. Verona]), registrata dal Gerber (*Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 1812-14, I, col. 727) e raccolta da alcuni studiosi mozartiani quali Jahn e Oulibischeff (cfr. Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978<sup>2</sup>, p. 84, nota 7). A riprova che l'*Indice* ebbe lettori e fruitori sta il fatto che talune sue inesattezze vennero notate e corrette dai contemporanei: nella «Gazzetta toscana», n. 14 dell'8 aprile 1786, si segnala l'errata attribuzione de *La vendetta di Nino* a Ferdinando Moretti riportata dall'*Indice* restituendola a Pietro Giovannini (cfr. anche «Gazzetta universale», n. 28, stessa data), in quella n. 29 dell'11 febbraio 1795 si segnala che per un equivoco «nato nell'*Indice dei teatrali spettacoli* ultimamente uscito alla luce, si rende noto al pubblico che nel ballo *Ifigenia in Tauride* [...] non ballarono già le sigg. Durand come in detto indice si asserisce alla pag. 35., ma unicamente la sigg. Teresa Benini sostenne il posto dovutogli di prima ballerina».

Sografi/Borghi, Milano, 1791; *Alzira* di Rossi/Zingarelli, Firenze, 1794; *Zaira* di Botturini?/Nasolini, Venezia, 1797; *Adelaide di Guesclino* di Rossi/Mayr, Venezia, 1799; *Gli Sciti* di Rossi/Mayr, Venezia, 1800), di Mercier (*Il disertore* di Benincasa/Bianchi, Venezia, 1785; *Olindo e Sofronia* di Sernicola/Andreozzi, Napoli, 1793) o di Marmontel (*Idalide* di Moretti/Sarti, Milano, 1783, da *Les Incas*, 1777), di Shakespeare (*Amleto* di Foppa/Caruso, Firenze, 1790 e di Foppa/Andreozzi, Padova, 1792; *Romeo e Giulietta* di Foppa/Zingarelli, Milano, 1796; *La tempesta* di ?/Caruso, Napoli, 1798), di Mason (*Elfrida* di Calzabigi/Paisiello, Napoli, 1792) o di recenti autori italiani (ad esempio Alfieri, fonte per il *Saulle* di Salfi, Napoli, 1794, e per la *Virginia* di Pepoli, Venezia, 1794). Quanto Metastasio, egli pure attento lettore di Corneille e Racine, era consapevole e convinto dell'autonomia letteraria del proprio teatro («il mio Demetrio», «il mio Regolo» usava dire per riferirsi, nell'epistolario, ai propri lavori) si da ammetterne come legittima la rappresentazione recitata e, comunque, la non necessaria né inevitabile relazione con una partitura, tanto credo ciò fosse estraneo alla prassi produttiva dei suoi successori; la lettura dei testi degli autori precedentemente citati, compresi Calzabigi da un lato e Monti dall'altro, rivela la loro irrevocabile funzionalità all'intonazione (scelta di strutture metriche, di disposizioni sintattiche, di orchestrazioni sonore finalizzate alla resa musicale del testo, di strategie narratologiche adatte al ritmo scenico ed alle peculiarità strutturali del teatro musicale, alle «convenienze» ed «inconvenienze» del melodramma: non che tutto ciò mancasse ai drammi del Metastasio, solo che in essi tutto veniva composto in un autonomo equilibrio stilistico rispetto al quale la presenza e la destinazione musicali non assumevano carattere di necessità come pare doversi riscontrare nel repertorio successivo), la loro incompletezza quali testi letterari se avulsi dal contesto musicale d'origine, la loro natura di documenti culturali interpretabili con l'ausilio congiunto degli strumenti della critica letteraria e di quelli dell'indagine musicologica. Si tratti o meno di uno scadimento artistico ed estetico (certamente lo fu sul piano intellettuale), esso è comunque il prezzo esatto dal tentato processo di rinnovamento e di superamento del canone metastasiano, unico e monolitico, ed ha come riscontro e come compenso la proteiforme varietà acquisita dalla librettistica tardosettecentesca. Rinnovamento e svecchiamento del repertorio riguardano soprattutto il versante della tragedia per musica, che l'opera buffa, sull'onda del clamoroso lancio degli anni Cinquanta mantenne sostanzialmente inalterata la propria struttura, la propria gamma tematica e la propria drammaturgia stabilita, una volta per tutte, da Carlo Goldoni; per questo il «dopo Metastasio» appare più critico, fertile e significativo del «dopo Goldoni»: i successori di quest'ultimo ne ripresero, variarono e ampliarono le proposte drammaturgiche senza sostanzialmente modificare il modello che restò valido fino agli anni di Rossini; mentre nell'ambito dell'opera seria il processo di superamento della drammaturgia metastasiana fu tanto sofferto quanto intenso e fecondo di sperimentazioni. Dal tronco lineare e levigato di essa si staccarono diramazioni verso territori inesplorati della versificazione e della soggettistica; nuovi virgulti si arricchirono con innesti e contaminazioni, strutturali nonché ideologiche, dall'opera buffa (crescente interesse per gli *ensembles* e i finali articolati e polivoci, «imborghesimento» della tragedia per musica verificabile nella psicologia e nell'ideologia dei suoi eroi, caratterizzata dalla progressiva prevaricazione del sentimento sulla ragione), vibrarono in sintonia, con sensibile capacità reattiva ed amplificatrice, con i refoli prodotti dalle più disparate mode letterarie, culturali o di costume correnti. È stato efficacemente osservato, sia pur con qualche esagerazione e generalizzazione conseguente al voler giudicare l'oggetto nella prospettiva degli esiti di primo Ottocento, che «il melodramma che pre-

cede l'avvento di Rossini è un organismo in rigogliosa e disordinata crescita, alieno da culturali petizioni di principio quanto sensibile alle esigenze di mercato; privo di estetiche e di ideali conclamati, esso indiscriminatamente a tutto aspira, di quanto ancora non possiede, e a nulla rinuncia, di quanto già si trovi in suo possesso» (Giovanni Carli Ballola, *Lettura del Giulio Sabino*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino*, Atti del Convegno internazionale, Faenza, 25-27 novembre 1983, a cura di Mario Baroni e Maria Gioia Tavoni, Modena, Mucchi, 1986, p. 91). Questa, ritengo, è la vera «riforma» dell'opera italiana, l'unica possibile in relazione all'orizzonte d'attesa del pubblico ed alle caratteristiche di produzione e consumo dell'oggetto, necessariamente ben diversa da quella proposta da Gluck e Calzabigi a Vienna e a Parigi, sostenuta in Italia dai teorici di parte letteraria, utopicamente tentata in qualche teatro di corte in odore di esterofilia (la Parma del Du Tillot e di Frugoni, ad esempio) ed invano sollecitata dall'effimero successo italiano di talune opere «riformate» (*l'Orfeo* di Gluck a Napoli nel 1774, nella versione «normalizzata» da Bottarelli e Johann Christian Bach; la faticata rappresentazione dell'*Alceste* a Bologna nel 1778; la modestissima circolazione dell'*Ifigenia in Tauride* di Coltellini/Traetta, de *I tintaridi* di Frugoni/Traetta, di *Alessandro e Timoteo* di Della Torre di Rezzonico/Sarti; l'incerto successo di un lavoro audace ed innovatore, quale *l'Armida abbandonata* di de' Rogatis/Jommelli, Napoli, 1770). Non va in ogni caso taciuto il fatto che la «riforma» se non attecchì sul suolo italiano, diede comunque un certo impulso, assieme alle sperimentazioni espressive e tematiche del balletto (basti pensare alle terribilità del *Don Juan* e di *Sémiramis* di Angiolini), all'autoctono rinnovamento, estetico e tematico, della tragedia per musica in Italia.

## 2. Opera buffa e opera seria: confronti

L'opera buffa, sull'onda del successo dei decenni precedenti, non solo restò il genere di gran lunga più diffuso, più eseguito e più gradito ai pubblici d'Italia, di più economica produzione e facile allestimento, ma addirittura consolidò ed incrementò ulteriormente questa sua felice condizione. Teatri piccoli e minimi accolsero opere buffe e restarono estranei alla tragedia per musica; negli anni Ottanta-Novanta troviamo opere buffe, e solo tali, ad Abbiategrosso, Alba, Albaro, Bagnacavallo, Biella, Borgo San Donnino, Busseto, Cagli, Camaiore, Capri, Casalpusterlengo, Castelgandolfo, Cingoli, Chiavenna, Corinaldo, Fojano, Foggia, Gubbio, Intra, Lanciano, Magenta, Montalboddo, Montalcino, Montepulciano, Oleggio, Orvieto, Ovada, Pallanza, Pergine, Sant'Elpidio, Sassuolo, Taggia, Treviglio, Urbana, Voltri, per citare solo qualche luogo, allestite di preferenza in estate o in autunno, spesso in coincidenza con periodi turistici. La disseminazione nei piccoli teatri non significa, naturalmente, assenza dai grandi, ché l'opera buffa fa cartello anche nei teatri delle capitali e presso i pubblici più aristocratici e, anzi, conosce una progressiva «nobilitazione» verificabile nell'assiduità con cui sovrani e notabili ne frequentano i teatri, nella crescente dovizia di particolari con cui le recensioni giornalistiche ne danno notizia, nelle espressioni laudative che esse riportano in merito ai pregi vocali e attoriali dei cantanti ed infine nel fatto che membri dell'aristocrazia e della nobiltà non disdegnano di cimentarsi in qualità di interpreti: già nel 1766 la dama di corte Vittoria Suares Carducci ed il cavaliere di Malta Antonio degli Alessandri si erano cimentati ne *La serva padrona* di Pergolesi per l'inaugurazione del teatro di Piazza Vecchia a Firenze («Gazzetta patria», n. 6, 2 febbraio 1766), dieci anni più tardi «la reale Arciduchessa Infanta [di Parma] unitamente ad altre dame e cavalieri» rappresentarono *L'avaro* di Anfossi («Gazzetta universale», n. 87, 29 ottobre 1776, notizia datata

Parma 27 ottobre) e nel 1786 la marchesa Ginevra Bartolomei a Firenze «unitamente a vari altri dilettanti eseguisce egregiamente la prima parte nel Dramma per musica intitolato: *L'Italiana in Londra*, produzione ben nota del celebre Sig. Maestro Cimarosa» («Gazzetta toscana», n. 12, 25 marzo 1786). Alla grande diffusione dell'opera buffa contribuì, oltre all'ovvia consentaneità delle proposte drammaturgico-musicali di essa con i gusti del pubblico, anche la sua economicità produttiva (orchestre ridotte, scenografie semplici e agevolmente riciclabili, stante la ripetitività delle ambientazioni e le loro modeste esigenze connotative) nonché la duttilità strutturale: il dramma giocoso passò presto (metà degli anni Settanta) al più agile assetto in due atti e produsse anche opere in un solo atto da potersi accoppiare nella stessa serata (un caso classico: *Il capriccio drammatico* di diversi o *L'impresario in angustie* di Diodati/Cimarosa assieme a *Il convitato di pietra* di Bertati/Gazzaniga), inoltre collaudati schemi costruttivi delle trame fecero sì che un singolo testo e la relativa partitura potessero facilmente sopportare occasionali ed estemporanee modifiche (soppressione o aggiunta di personaggi, scene, assieme o interi atti); è così che un dramma giocoso con sette personaggi può tramutarsi in un «intermezzo» o in una «farsetta» a quattro o cinque voci per rispondere alle più disparate esigenze esecutive: ad esempio già il goldoniano *Filosofo di campagna* (1754, sette personaggi) per una rappresentazione romana del 1757, intitolata *La serva astuta*, venne ridotto a cinque voci; analogamente *L'Isola di Alcina* di Bertati/Gazzaniga, Venezia 1772, da otto personaggi venne ridotta ad «intermezzo a cinque voci» per una ripresa romana del 1778, con musiche di Marcello Di Capua (*L'isola incantata*); i tre atti del *Socrate immaginario* di Lorenzi-Galiani/Paisiello (Napoli, 1775), vengono ridotti ad atto unico in quindici scene per Rust, a Venezia nel 1776. Tagli ed aggiunte potevano verificarsi addirittura sera dopo sera ed il motivo poteva essere tanto l'improvvisa indisponibilità d'un cantante quanto il gradimento o la disapprovazione del pubblico per qualche parte dell'opera; un caso singolare e curioso nel contempo è fornito dalla «burletta» *Con i matti il savio la perde, ossia Le pazzie a vicenda di ?/Fioravanti* (Firenze, 1791), il cui estemporaneo accorciamento o allungamento venne determinato da cause... meteorologiche (instabilità del termometro e degli umori del pubblico: il tepore di talune serate primaverili distraeva i fiorentini dalla frequentazione del teatro della Pergola, il freddo ve li riportava; per fortuna il libretto risultò adattabile «a comodo delle serate o lunghe o corte, per poterne, senza romperne il filo, toglierne al bisogno parecchie braccia, come si è praticato dalla prima recita a motivo delle serate più brevi e più calde, talché questa burletta va precisamente in ragione inversa col termometro: cala il termometro e la burletta cresce, il termometro si alza e la burletta scema»; «Gazzetta toscana», n. 18, 30 aprile 1791). (La scomponibilità dell'opera buffa e la conseguente legittimità dell'esecuzione incompleta o parziale d'un testo è ulteriormente attestata da un libretto dall'inequivocabile intitolazione: *Finale tratto dal Re Teodoro* [di Casti/Paisiello]. *Da eseguirsi nell'Accademia Filarmonica de' Signori Dilettanti di Reggio la sera del 30 marzo 1788*, [Reggio Emilia], Davolio, 1788). La proteiforme duttilità strutturale del testo giocoso per musica è alla base dell'intensa stagione veneziana di «farse moderne», atti unici allestiti a mero fine diversivo attingendo felicemente alle più disparate fonti, italiane o allogene, letterarie, librettistiche, di costume.

Goldoni, come già osservato, costituì per i poeti che vennero dopo di lui un modello ed un serbatoio di situazioni drammatiche, di scelte linguistiche, di figure, tipi e caratteri, anche se i soggetti potevano essere suggeriti ai librettisti dalla letteratura contemporanea. Da Beaumarchais Petrosellini deriva il *Barbiere di Siviglia* per Paisiello (Pietroburgo, 1782), dal *Candide* di Voltaire Casti estrae un episodio per farne *Il Re Teodoro in Venezia* (Vienna, 1784), *The*

*Clandestine Marriage* di Colman e Garrick è la fonte per il *Matrimonio segreto* di Bertati (1792). Bertati, più di Goldoni fecondo estensore di fortunati libretti buffi (circa 70), ne riprese il lessico quotidiano dei personaggi, il gusto per le filastrocche, per i *nonsenses* e per i cataloghi (quello del servo di Don Giovanni nel *Convitato di pietra* per Gazzaniga sarà un imprescindibile modello per Da Ponte nel passo parallelo del suo *Don Giovanni*); altrettanto può dirsi per Livigni, Coltellini, Da Ponte ed anche per Casti che, tuttavia, preferì la satira mordace al sentimentalismo ed inserì nei propri libretti viennesi, successivi al fortunato *Re Teodoro in Venezia*, elementi fortemente intellettualistici ed aristocratici, paradossalmente antimusicali (la sua produzione tarda restò senza intonazioni) quasi che egli considerasse il libretto per musica divenuto un vero e proprio genere letterario autonomo. In generale il libretto buffo dell'ultimo Settecento, ancora sull'onda dell'impostazione goldoniana, tende ad abbandonare del tutto le scene caricaturali e farsesche – restano, semmai, limitate a personaggi forestieri in omaggio al gusto per il plurilinguismo anch'esso in progressivo decadimento – e insiste sempre più su intrecci amorosi contrastati e, infine, felicemente risolti (*Il matrimonio segreto* di Bertati/Cimarosa, Vienna, 1792; *Le astuzie femminili* di Palomba/Cimarosa, Napoli, 1794), spesso, proseguendo il tema de *La buona figliola*, fra personaggi di ceto sociale differente (*Amore in campagna* di Chiari/Borghesi, Roma, 1771; *La contadina incivilita* di Chiari/Anfossi, Venezia, 1775; *La villanella rapita* di Bertati/Bianchi, Venezia, 1783; *La pescatrice fedele* di Puttini/Anfossi, Venezia, 1783), sui conflitti generazionali, sulla difficile conciliazione di amore e denaro, matrimonio e ricchezza, mire degli adulti ed aspirazioni dei giovani; ridicolizza le manie degli improvvisati *philosophes* (*Il Socrate immaginario*, di Lorenzi Galiani/Paisiello, Napoli, 1775) e degli aspiranti esoterici (*La grotta di Trofonio* di Casti/Salieri), sfrutta ampiamente travestimenti e finzioni (*Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Palomba/Cimarosa, Napoli, 1783 e i numerosi *finta o finto, finte o finti amanti, ammalati, astrologi, baronesse, contesse, gemelle, giardiniera, eredi, principi e principesse, turchi* che affollano la librettistica del tempo.

La quotidianità borghese nei suoi molteplici aspetti (illusioni, meschinerie, amori e gelosie, aspirazioni alla ricchezza, ad un superiore *status* sociale, ad un matrimonio prestigioso) resta complessivamente il soggetto privilegiato, svolto perlopiù variando uno schema drammaturgico di base, di ascendenza goldoniana, consistente nell'intrecciare vicende e destini di tre coppie di personaggi: una plebea e comica, spesso motrice dell'azione, una di «mezzo carattere», sentimentale ma dinamica, una aristocratica più rigida e convenzionale, non di rado principale oggetto di frecciate satiriche. Un campo d'azione singolare ed assai frequentato è quello dell'opera nell'opera o del libretto di soggetto metateatrale: da *La bella verità* di Goldoni (Bologna, 1762) all'*Impresa d'opera* di Cavalieri/Guglielmi (Venezia, 1769); dall'*Opera seria* di Calzabigi (Vienna, 1769) a *L'italiana in Londra* (satira sulle canterine) di Petrosellini/Cimarosa (Roma, 1779) a *L'impresario in angustie* di Diodati/Cimarosa (Napoli, 1786) e a *Prima la musica e poi le parole* del Casti (Vienna, 1786); da *Che originali!* (satira delle convenzioni del dramma metastasiano) di Rossi/Mayr (Venezia, 1798) a *Le cantatrici villane* (ignoranza delle canterine, incompetenza dei maestri) di Palomba/Fioravanti (Napoli, 1799), a *I virtuosi* (rivalità fra ballerini e cantanti) di Rossi/Mayr (Venezia, 1801) fino alla *Prova d'un'opera seria* di Artusi/Gnecco, Venezia, 1803: parodia d'un tentato allestimento de *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa. Per il tramite di una piccola pletora di lavori affini tutti incentrati, parzialmente o integralmente, sui vizi, le fisime ed i litigi dei cantanti, le rivalità fra costoro ed i ballerini, le pretese dei compositori, gli isterismi dei poeti, gli amozzini dei protettori e la precarietà degli impresari, il mondo del teatro ama essere messo in burla ed il

pubblico ama goderne ripetutamente a riprova della profonda penetrazione dello spettacolo operistico (che da mezzo diviene oggetto di divertimento) nelle proprie abitudini sociali e ludiche. Pure di conio goldoniano (*La buona figliola*), ad onta della frequente provenienza d'oltralpe dei soggetti, è il carattere patetico e lacrimevole di cui sempre più vengono intrisi i libretti dell'ultimo Settecento; la *Nina o sia la Pazza per amore* di Lorenzi/Paisiello (Napoli, 1789), da Marsoiller e Dalayrac, è il caso tipico (pene d'amore di sapore preromantico e di esplicita ascendenza francese [*comédie larmoyante*]) ma già ne *La vera costanza* di Puttini/Anfossi (Roma, 1776) l'esistenza di un figlioletto segreto rende patetica la vicenda dei protagonisti, come patetica diviene quella de *La serva padrona* rivisitata da Paisiello nel 1781. Il patetico talora si tinge di tragico e spunti tragici non di rado vengono fatti convivere col comico (basti pensare al *Convitato di pietra* di Lorenzi/Tritto, di Foppa/Gardi, di Porta/Righini e soprattutto di Bertati/Gazzaniga); di qui alla contaminazione con la vera e propria tragedia per musica, contaminazione facilitata dall'identità di linguaggio e di forme musicali fra i due generi ormai conseguita verso la fine del secolo, il passo è breve: è dell'ultimo Settecento la crescita d'interesse per soggetti cosiddetti semi-seri, tragicommedie a lieto fine con personaggi buffi e seri, buoni e cattivi e con intrecci prevalentemente sentimentali non privi di momentanee complicanze tragiche e scene terribili: ad esempio la *Griselda o sia La virtù al cemento*, di Anelli/Paër (Parma, 1798).

Nonostante la concorrenza formidabile dell'opera buffa e soprattutto il crescente ed invadente successo del balletto, l'intensità produttiva ed il gradimento dell'opera seria si mantennero elevati durante il declinare del secolo; del resto, il successo e la diffusione imponenti dell'opera buffa, prevalentemente dovuti alla capillare disseminazione ed alla duratura circolazione congiunta di un singolo testo drammatico e della sua intonazione originaria, non intaccarono il prestigio e l'aristocraticità dell'opera seria, rispondendo semmai a diverse esigenze di mercato, e pertanto quest'ultima non venne mai sostituita nelle proprie funzioni. Il suo intatto prestigio, a fronte della grande diffusione dell'opera buffa, si desume anche dalla lettura delle succitate «Gazzetta toscana» e «Gazzetta universale»; nonostante che il repertorio buffo superi nettamente quello serio in termini quantitativi, nelle due citate fonti giornalistiche si leggono in prevalenza recensioni di spettacoli tragici: ad esempio sulla «Gazzetta universale», che informa il lettore su eventi verificatisi su tutto il territorio italiano, fra il 1776 ed il '90 si rintracciano le seguenti recensioni di spettacoli buffi e seri:

quinquenni	serie	buffe
1776/80	91	44
1781/85	39	21
1786/90	63	31
1791/95	60	42

(Si tenga presente che, ad esempio, per il quinquennio 1791/95 fonti librettistiche e l'*Indice* ci dicono che il rapporto fra rappresentazioni serie e buffe era di 1 a 5). Da queste fonti, pertanto, l'immagine del mercato operistico italiano risulterebbe fortemente distorta: ciò si spiega tenendo conto del carattere filogovernativo di questi fogli, tendenti, nel caso dello spettacolo operistico, a sottolineare la magnificenza degli Stati assoluti rivolgendo l'attenzione soprattutto alle loro produzioni operistiche più prestigiose e rappresentative, cioè quelle tragiche.

Sulla circolazione e diffusione del repertorio serio e buffo converrà riportare qualche cifra atta a chiarire la situazione; i dati provengono da uno spoglio del citato *Indice de' teatri*

spettacoli per gli anni 1764-99 e vanno considerati con le cautele del caso: la fonte, come si è sopra notato, privilegia il mercato centrosettentrionale, non è esente da inesattezze e, nel corso degli anni, sembra accogliere un numero crescente di informazioni, sicché l'incremento del dato numerico non va semplicemente inteso come crescita del mercato (ciò, tuttavia, non inquina il risultato in relazione allo scopo prefisso, cioè il confronto proporzionale fra la diffusione del repertorio serio e quella del buffo). Desumendo dall'*Indice* il numero di titoli di opere rappresentate nelle sole stagioni di Carnevale, che tendenzialmente privilegiano il repertorio serio, di alcuni anni campione si ottengono i seguenti risultati:

anno	serie	buffe
1764	21	30
1770	21	30
1774	20	30
1777	23	55
1781	18	56
1784	20	55
1787	25	79
1790	18	79

Già questa tabella ci dice non del declino dell'opera seria, né della progressiva sostituzione di questa con quella buffa nelle stagioni di Carnevale, quanto dell'incremento dell'attività dei teatri (soprattutto di piccole città che vanno affacciandosi alla ribalta del mercato operistico) negli anni Settanta e Ottanta, incremento che preferisce concentrarsi sul repertorio buffo. Fra il 1770 ed il 1780 la totalità degli allestimenti e delle stagioni è per il 65% assorbita dal repertorio buffo e per un 30% da quello serio ma i circa centottanta titoli di opere buffe che circolano in quel periodo rappresentano il 56% del totale rispetto al 33% di titoli (meno di un centinaio) di opere serie; da ciò si evince con chiarezza che il predominio del repertorio buffo sul mercato operistico non è determinato da una iper-produzione di drammi giocosi, quanto piuttosto dalla loro disposizione ad essere più volte rappresentati in numerosi luoghi, mentre resta peculiare del repertorio serio la limitata circolazione della singola partitura e la tendenza alla frequente reintonazione di un testo drammatico. Fra il 1790 (primavera) ed il 1795 (Carnevale) il mercato esprime, sempre secondo l'*Indice*, le seguenti cifre:

opera buffa:	269 titoli (67%),	1078 allestimenti (82%)
opera seria:	104 titoli (26%),	199 allestimenti (15%)

L'ago della bilancia pende ora drasticamente a favore del repertorio comico ma, anche in questo penultimo quinquennio del Settecento, sul quale non gravano ancora i rivolgimenti bellici e politici immediatamente successivi, la differenza fra i due repertori è data soprattutto dalla disposizione alla replica ed alla circolazione dell'opera buffa che soddisfa preferibilmente i circuiti minori ed i numerosissimi teatri di provincia. Si deduce da questi dati che, in media, un'opera buffa conosce poco meno di quattro allestimenti, un'opera seria poco meno di due; in realtà la media non rende giustizia all'effettiva dimensione del fenomeno, visto che fra le centinaia di titoli ve ne furono alcuni dal successo a dir poco strepitoso: fra il 1774 ed il 1808 *La frascatana* di Livigni/Paisiello conobbe non meno di centosessantuno allestimenti, *Le gelosie villane* di Grandi/Sarti ne ebbero non meno di centoventisette fra il 1776 ed il 1800, e di *Giannina e Bernardone* di Livigni/Cimarosa (1781) ne sono documentati ben centosessantasei soltanto entro il 1800, con una media di quasi nove allestimenti per anno. Anche in questo caso un paio di tabelle chiariranno la situazione (per questa e la

successiva tabella si sono cumulati i dati provenienti dall'*Indice* e dal *Catalogo* del Sartori; un asterisco individua le attestazioni provenienti solo da Sartori e assenti dall'*Indice*, in corsivo le attestazioni provenienti sia da Sartori che dall'*Indice*, in tondo le attestazioni leggibili esclusivamente nell'*Indice* e di cui Sartori non registra alcun libretto):

*La villanella rapita* di Bertati/Bianchi (allestimenti italiani 1783-1793)

Anno	Carnevale	Primavera	Estate	Autunno
1783				Venezia*
1784				Bologna, Padova*, Cento*, Pavia, Lugo, Rovigo, Cremona, Torino, Milano, Gorizia
1785	Novara, Ferrara, Pavia, Trieste*	Verona, Genova,	Udine*, Treviso*	
1786	Bergamo, Brescia, Fano, Lodi, Parma, Palermo	Lubiana, Cremona		Varese, Zara
1787		Abbiategrosso	Cento, Lugo	Novi
1788	Chiavenna, Piacenza	Lodi, S.Remo	Rovereto	
1789	Mortara	Roma, Sarzana	Mantova	
1790	Oneglia, Pesaro, Taggia			
1792				Montepulciano
1793	Vicenza			

*Medonte re d'Epiro* di De Gamerra/Sarti (allestimenti italiani 1777-1798)

Anno	Carnevale	Primavera	Estate	Autunno
1777				Firenze
1778	Macerata	Genova	Perugia, Siena	Livorno*
1779	Cremona, Pavia	Novara	Firenze*, Palermo*	
1781	Bologna*, Modena			Treviso
1782	Firenze*, Pavia			
1783		Napoli	Senigallia, Rimini*	Casalmaggiore
1784	Verona		Bergamo	
1785	Genova*	Lodi, Modena	Reggio	Lucca
1786		Trieste*		Padova*
1787			Brescia*	
1790				Firenze*
1792	Lodi*	Napoli*		
1793				Livorno*
1796				Trieste
1797	Genova*			
1798				Parma

*La villanella rapita* di Bianchi è da annoverare fra le partiture di successo medio nel genere buffo (quarantotto allestimenti accertati fra 1783 e '93), il *Medonte* di Sarti fu una delle partiture di maggior successo nell'ambito serio (non meno di trentasette allestimenti documentabili fra il 1777 e il '98: raro esempio di ampia e duratura circolazione di una partitura seria ripetutamente richiesta e riallestita): entrambe furono le produzioni più fortunate dei due rispettivi autori. Il confronto fra la diffusione dei due lavori, oltre a confermare i numeri più alti per il genere buffo, indica delle precise tipologie di circolazione dal punto di vista geografico: al *Medonte* sono preclusi, per motivi di costo e di disinteresse da parte del pubblico,

i circuiti minori e le cittadine di provincia (Chiavenna, Taggia, Oneglia, Abbiategrosso, Treviso, Cento, Lugo, ecc.) ove invece accede di preferenza la *Villanella*; questa, al contrario, stenta a raggiungere i grandi centri operistici (Milano, Torino, Roma; non giunge a Firenze o a Napoli) dove, qualora vi pervenga, vi appare in stagioni secondarie (comunque non a Carnevale che è, invece, la stagione preferita per gli allestimenti del *Medonte*). Ciò spiega anche la maggiore casistica di concordanze esistenti, fra *Indice* e *Catalogo-Sartori*, per il repertorio serio: rappresentato prevalentemente in città medie e grandi e costituendo un tipo di spettacolo di assoluto prestigio, esso non poteva non determinare la stampa del libretto (di qui il confluire dell'informazione in Sartori) alla quale si poteva soprassedere per esigenze di contenimento di costi nel caso del repertorio buffo allestito nei teatri di centri piccoli e minimi, ove esso, più economico, estemporaneo e meno prestigioso, accedeva con maggiore facilità (di qui il sopravvivere della notizia solo tramite l'*Indice*).

La situazione, nell'ultimo trentennio del Settecento, è pertanto questa: enorme diffusione e crescente successo dell'opera buffa cui si deve soprattutto l'infiltrazione dello spettacolo operistico nelle abitudini ludiche e culturali di strati sempre più ampi della società, senza limiti di carattere geografico o economico; tenuta dell'opera seria che resta prerogativa delle classi sociali elevate, delle occasioni prestigiose e delle città di maggiore importanza politica. Certamente al non declinante successo dell'opera seria giovarono gli aggiornamenti di stile, contenuti, forme e modalità di produzione e consumo, come vedremo, che essa conobbe negli ultimi decenni del Settecento, aggiornamenti cui, per certi versi, non fu estranea la drammaturgia della stessa opera buffa.

### 3. Nuovo lessico, nuova metrica

Gli aggiornamenti di cui sopra si possono verificare innanzitutto prendendo in esame i libretti. Dalla versificazione al lessico, dalla scelta dei soggetti alla drammaturgia il progressivo affrancamento da Metastasio è riscontrabile in ciascuno dei successori del poeta cesareo. Già in Calzabigi il linguaggio e la condotta dei soggetti tragici segnano un avanzamento in direzione del patetico e del tenebroso; le scelte lessicali e le disposizioni metriche si fanno più duttili, più melodiose, più irregolari: «il risultato sono una prosodia e una fonetica estremamente musicali che aiutano il dispiegarsi dei sentimenti, anche per l'uso ininterrotto dell'*enjambement* che lega i versi in un'espressione ricca di *páthos*, dove l'incalzare delle sensazioni rompe le unità tradizionali» (Daniela Goldin, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985, p. 46). Il largo uso di quinari che Calzabigi fa nell'*Orfeo* (II, 1, Coro: «Chi mai dell'Erebo / fra le caligini») e nell'*Alceste* (I, 2, cori di damigelle e cortigiani: «Misero Admeto! / Povera Alceste! / Dolenti immagini / idee funeste / di duol, di lagrime / e di pietà»; ivi, II, 6, Ismene e coro: «Oh come rapida / nel suo bel fiore / la vita amabile / per te fuggi»), il piegarsi di senari e decasillabi ad inflessioni ora patetiche (*Orfeo*, I, 1 «Ah! se intorno a quest'urna funesta / Euridice, ombra bella, t'aggiri»; *Alceste*, III, 2, Admeto: «Che acerbo tormento / che strazio, che morte»; ivi, II, 6, Alceste: «Ah per questo già stanco mio core / sono, o cari bambini amorosi, / tanti dardi que' languidi sguardi / che girate si teneri a me»), ora gioiose (*Alceste*, II, 3, coro: «Dal lieto soggiorno / funesti pensieri / fuggite volate»), ora invocatorie (*Alceste*, I, 5, Alceste: «Ombre, larve, compagne di morte / non vi chiedo, non voglio pietà»), i settenari resi incalzanti mediante l'adozione della clausola sdrucchiola (*Alceste*, I, 3, coro: «Dilegua il nero turbine / che freme al trono

intorno») o affannosi con l'opzione tronca (*Alceste*, III, 1, Admeto: «Misero! E che farò? / E come, e con qual cor / i figli abbraccerò»), la frantumazione delle strutture metriche fino alla cellula monosillabica al fine della resa realistica del delirio e dello spavento (*Alceste*, II, 2, Alceste:

Chi mi parla?... Che rispondo?...  
Ah che veggo!... Ah che spavento...  
Ove fuggo?... Ove m'ascondo?...  
Ardo... gelo... e il core io sento...  
venir meno... oppresso in seno...  
con... un... lento... palpar.  
Non ho voce... non ho pianto...  
Manco... moro... e in... tanta... pena...  
il vigor... mi... resta... appena...  
per... dolermi... e... per... tremar.

o della concitazione del dialogo (*Alceste*, II, 5, Alceste-Admeto):

ADMETO	Parla! (con somma premura)
ALCESTE	Oh Dei! (piange)
ADMETO	Piangi! (con affanno)
ALCESTE	Ah sposo! (con passione)
ADMETO	E ben? (con impeto)
ALCESTE	Son... io.

sono alcune delle opzioni, nuove e diverse dal canone metastasiano, che i verseggiatori di fine secolo praticheranno ampiamente ed ulteriormente incrementeranno. Il settenario metastasiano tende ad essere accantonato (o ravvivato dalle clausole tronche e/o sdrucchiole già verificate in Calzabigi) in favore dell'ottonario, preparando il terreno alla «fortuna romantica dei versi parisillabi» (Paolo Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in AA. VV., *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, Edt/Musica, 1988, p. 214). Largo uso si fa del quinario adatto ad esprimere con rapidità e concitazione i moti dell'animo (*Telemaco nell'Isola di Calipso* di ?/Cipolla, Napoli, 1785, I, 6, Telemaco: «Se tu non vedi / tutto il cor mio / se ancor non credi / che tuo son io / chi del suo bene / si fiderà!»; *Giasone e Medea* di Palazzi/Andreozzi, Napoli, 1793, I, 7, Calciopio: «Voglio che miri / ne' miei martiri / della mia stella / la crudeltà»), spesso con clausola sdrucchiola in funzione di esecrazione (*Olindo e Sofronia* di Sernicola/Andreozzi, Napoli, 1793, II, 8, Clorinda: «Non prova il barbaro / altro diletto / che contro a' miseri / d'ira e dispetto / armarsi ognor»), di terribilità e incitamento (*Calto* di Foppa/Bianchi, Venezia, 1788, II, 6, coro: «Vendetta giurasi / d'un'alma perfida!»; *Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini, Firenze, 1798, II, 8: «Che vuoi del Tartaro / dalle Deità?») o di esaltazione gioiosa (*Pietro il Grande* di Sografi/Rossi, Venezia, 1793, I, 1, coro: «Lieti festeggino / canti di giubilo»); arie e duetti accettano la polimetria (alternanze senario-ternario, senario-decasillabo, settenario-quinario), il decasillabo viene impiegato con larghezza ed utilizzato in contesti sia bellicosi (*Teseo riconosciuto*, cit., I, 10: «Avanziam: nulla rechi spavento / si ferisca, né alcun si risparmi»), sia trionfali (*Teseo riconosciuto*, cit., I, 4: «Si coroni degli Attici allori / e si onori chi Asteria salvò»), sia minacciosi (*Gionata* di Sernicola/Piccinni, Napoli, 1792, I, 9, Samuele: «Fra deliri, fra sogni, e chimere»); come già nell'esempio di Calzabigi precedentemente citato la concita-

zione del dialogo viene esaltata dalla frantumazione della sticomitia al singolo membro lesicale:

(*Gli Orazi e i Curiazi*, II, 11)

ORAZIA	Che ti trattien?	
MARCO ORAZIO	Pietà!	
ORAZIA	Morte vogl'io...	
MARCO ORAZIO	La patria...	
ORAZIA	Abborro.	
MARCO ORAZIO	Il sangue tuo...	
ORAZIA	Detesto.	
MARCO ORAZIO	I Numi...	
ORAZIA	Ingiusti son...	
MARCO ORAZIO	Che giorno è questo!	

Crescente uso si fa del coro, che da mera cornice tende a divenire vieppiù personaggio attivo, impegnato non solo nell'ambientazione delle scene ma anche negli *ensembles*, nelle sticomitie, nelle scene d'azione, ad esempio nell'*Oreste* di Serio/Cimarosa (Napoli, 1783) o nella *Fedra* di Salvioni/Paisiello (Napoli, 1788), ed in scene festose o rituali inframmezzate da danze. I drammi si arricchiscono enormemente di movimento scenico e nei libretti minuziose didascalie descrivono gli ambienti, i movimenti delle comparse e dei protagonisti, le loro reazioni, fisiche ed emotive, allo svolgersi degli accadimenti:

*Giasone e Medea* di Palazzi/Andreozzi, Napoli 1793, II, 7 (tempio di Marte, ara con vello d'oro)

[...]		
Giasone	Santi numi del Cielo come poss'io spiegarvi i grati sensi miei! Leggetemi nel cor pietosi Dei.	Con allegrezza.
Giasone	Numi! che è questo mai?	<i>Nel tempo che Giasone s'indirizza all'Ara, oscura improvvisamente il Tempio. Tutti i Personaggi, secondo i loro caratteri agiscono diversamente per tutta questa Scena. Si vede lampeggiare, e si sente il tuono</i>
Medea	Trema la Terra... il Ciel balena... e rumoreggia il tuono	<i>Parte spaventata con Calciope</i>
Sacerdote	Che sarà?	<i>Raddoppia il rumore</i>
Argo,		<i>Via con i Colchi.</i>
Eeta,	a 3 Qual fragore! Ah dove sono	[Argo] <i>Via con i Greci. In questo s'apre la terra, e sorte l'ombra di Frisso in atto minaccioso.</i>
Giasone		
Eeta	Qual spavento!	
Giasone	Qual orrore!	
Eeta	Trema il piè	Tentando muoversi
Giasone	Palpita il core	
a 2	Sollevar il crine io sento, Lento il sangue al cor sen va.	<i>L'Ombra avanzandosi contro di Eeta, dice.</i>
Ombra	Ah crude!	
Giasone/		
Eeta	a 2 Qual ombra, o Dei!	Più atterriti
Ombra	Del mio sangue ancora hai sete? Tu difendi i figli miei e punisci il traditor	Ad Eeta. A Giasone. Additando Eeta. In questo l'Ombra si ritira, esi rischiara la scena.
Giasone/		
Eeta	a 2 Ahi qual barbaro momento qual tormento, e qual terror!	Via da parte opposte.

*Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini, Firenze 1798, II, 4-5 (Galleria di statue, con sedili di marmo)

Scena IV

		<i>Teseo su uno di essi addormentato, e Leucippe che si avvanza cautamente, poi Egeo. osservandolo</i>
Leucippe	Qual propizio istante porgesi per compir l'alta vendetta. Vieni mio Re, l'affretta, dorme l'indegno	<i>Dopo d'aver introdotto Egeo, ed a questo additato l'altro, che dorme, ritirasi, lasciandosi di tratto in tratto vedere.</i>
Egeo	Oh sorte! Passi l'empio dal sonno in braccio a morte	<i>sta per ferirlo</i>

Scena V

		<i>Deti e Asteria frettolosa che trattiene il colpo, e toglie il ferro al Padre, Teseo si sveglia. Si alza con impeto, e nell'atto di voler snudare la spada, s'avvede d'Asteria, che tiene impugnato lo stile, e resta sorpreso.</i>
Asteria	T'arresta, o Genitor.	
Teseo	Chi mi risveglia? Stelle! tradito io son.	

Spesso le didascalie di regia paiono sostituire le parole e, comunque, prescrivono atti di recitazione in assenza di testo e da realizzarsi col supporto di una musica strumentale: *Pirro* di De Gamera/Paisiello (Napoli, 1787), I, 1 (dopo il sestetto): «Pirro con un cenno ordina a Polissena di ritirarsi, indi impone al congresso di sciogliersi. Polissena lo precede, e Pirro parte accompagnato dalle reali guardie e da tutti i Greci. Darete seguita smanioso Polissena al fianco di Eleno. Frattanto vedesi sulla piazza l'esercito, che sfila ordinatamente al suono degli'istrumenti, dopo d'aver fatto a Pirro gli onori militari»; *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa (Venezia, 1797), II, ultima scena (didascalia finale): «Marco Orazio rimane immobile nel mezzo della scena in atto feroce, Publio e Sabina in attitudine di tristezza assistiti da Licinio. Le matrone inveiscono contro Orazio, il popolo e i senatori lo esaltano, parte del popolo va sulle gradinate inorridita per l'uccisione di Orazia, ecc. In tal modo con la confusione, allegrezza e costernazione de' varii personaggi della scena stessa termina l'azione». D'obbligo diviene la scena di battaglia, la sfilata trionfale (*La morte di Mitridate* di Sografi/Zingarelli, Venezia, 1797, I, 2: «Escono dalla reggia di Mitridate le guardie di Farnace pomposamente vestite, le quali precedono il sacrificatore di Giunone accompagnato da quattro sacerdoti. Succede a questi in bell'ordine la schiera delle giovani donzelle dedicate a Venere [...]. Preceduto da' suoi duci, confidenti, e soldati giunge poi Farnace al suono di voluttuosa sinfonia»), lo scatenamento furioso degli elementi (*Distruzione di Gerusalemme* di Sernicola/Giordani, Napoli, 1787, I, 13: «Terminata l'aria di Nabucco si da' il segno e comincia l'assalto. Gli Assiri con arieti ed altre machine battono da più parti le mura, mentre gli arcieri, ed i frombolieri tirano frecce, e sassi: gli assaliti all'incontro si difendono coraggiosamente rovesciando sugli aggressori sassi, fuochi misturati ed altre consimili materie. Intanto vedendo Semira una grande apertura nelle muraglie fatta dagli arieti, covrendosi la testa collo scudo, e facendo lo stesso moltissimi di lei seguaci si fanno sotto le mura, e superata la resistenza della parte di dentro entrano nella città. Nel tempo stesso dalle torri si lanciano i ponti sulle mura, e Datame co' suoi le occupa; onde rimasti finalmente abbattuti

gli assaliti, si dà la scalata alle mura, sentendosi fra tal mentre lo strepito delle trombe, di timpani, e di tamburi, ed aprendosi la porta della città si scala il ponte per cui Semira co' suoi seguaci scende nel piano, portando dietro moltissimi prigionieri»). Le partiture accolgono frequenti pezzi strumentali (marce, combattimenti, tempeste) che accompagnano gli «abbattimenti», anche se la loro semplicità e brevità non pare sempre appropriata al tempo scenico suggerito dalle dettagliate didascalie. La ricezione di questi fenomeni spettacolari, registrata dalle Gazzette, fu largamente di segno positivo: un *Montezuma* di Cigna Santi/Myliveček (Firenze, 1771) fu «reso assai vago dalla comparsa di due eserciti con cavalleria, dall'assalto e presa di una fortezza, dagli abbattimenti» («Gazzetta toscana», n. 4, 26 gennaio 1771). Nella succitata *Distruzione di Gerusalemme* l'esito di quanto descritto nella riportata didascalia fu il seguente: risultarono «di una bellezza straordinaria le scene inventate, e dipinte dal rinomato Sig. Domenico Chelli, che rendono un colpo di vista il più sorprendente, ed in special modo la scena del tempio, e quella della città quale vien presa d'assalto a vista delli spettatori da gran numero di truppe sì a piedi che a cavallo con torre e macchine militari» («Gazzetta universale», n. 23, 27 marzo 1787). Quel «fragore delle armi» che già Metastasio aveva sentito il bisogno di introdurre nella propria *Nitteti* diviene ora un'esigenza pressoché insopprimibile nella stesura dei libretti post-metastasiani in relazione all'orizzonte d'attesa del pubblico tardo-settecentesco le cui coordinate sono intuibili dalle recensioni sugli spettacoli riportate dalle Gazzette del tempo e sintetizzabili con quanto, ad esempio, venne detto de *Le feste d'Iside* di Rossi/Nasolini (Firenze, 1794): «La vivezza, la novità del soggetto, la distribuzione delle decorazioni, i nuovi, e grandiosi colpi di scena, formano l'insieme di un sorprendente spettacolo» («Gazzetta toscana», n. 7, 15 febbraio 1794).

#### 4. La sensibilità preromantica

A monte di questo nuovo gusto per la spettacolarità, per soggetti inediti e seducenti ambientazioni, per sentimenti estremi stanno la nuova sensibilità preromantica espressa dalla recente e innovatrice produzione letteraria italiana (Bettinelli, Baretti, Verri, Cesarotti, Pindemonte, il tardo Calzabigi) nonché l'accresciuta attenzione alle seduzioni delle letterature d'oltralpe (si pensi al *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire* di Giuseppe Baretti, del 1777) mediate dalle numerose traduzioni di tragedie e romanzi prodotte in Italia nell'ultimo Settecento. Di questo rinnovamento estetico e culturale la librettistica si fa interprete e seguace e pare lasciarsi soprattutto suggestionare dal clima sensistico espresso in lavori quali *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769) di Saverio Bettinelli o lo stesso *Discours* del Baretti, e dal preromanticismo nordico, tenebroso e barbarico delle *Poesie di Ossian* di Melchiorre Cesarotti (1763) e in generale dalla letteratura romanzesca a sfondo storico. Se il sensismo di cui il Bettinelli si fa interprete e divulgatore può dirsi permeare genericamente tutta la librettistica tardo-settecentesca in chiave antirazionalistica e anti-metastasiana (sostituzione della sensibilità col sentimento, prevaricazione di questo sulla ragione, reattività al fascino misterioso della natura, dell'oscurità, della morte), l'atmosfera barbarica, bellicosa, pagana, primitiva, truce, spettrale, tenebrosa del mondo celtico che Cesarotti rivelò al lettore italiano con la sua fortunata ed importante traduzione, atmosfera resa con accorti barbarismi metrici e lessicali, sollecitò un vero e proprio filone librettistico; vi furono adattamenti dei poemi presenti nella traduzione del Cesarotti (*Comala* di Calzabigi/Morandi, Senigallia, 1780; *Calto* di Foppa/Bianchi, Venezia, 1788; *Duntalmo* di Foppa/Caruso, Roma, 1789; *Comala* di

Cesarotti-anonimo/Romagnoli – il testo è quello della *Comala* del Cesarotti, lasciato intatto nelle parti destinate a recitativo e riscritto per arie e cori –, Siena, ca. 1790; *Fingallo e Comala* di Fidanza/Pavesi, Venezia, 1805), ma soprattutto la voga celtica indirizzò i librettisti verso soggetti nordici (ad esempio *Elfrida* di Calzabigi/Paisiello, Napoli, 1792) e suggestionò il gusto corrente a tal punto che la librettistica non poté esimersi dal contemplare, indipendentemente dal soggetto, qualche scena a vario titolo tenebrosa e terrificata, come scene di carcere (il «carcere oscuro» che apre l'atto II de *L'Europa riconosciuta* di Verazi/Salieri, Milano, 1778; o quello del *Giulio Sabino* di Giovannini/Sarti, Milano, 1781; in II, 10), di oracolo (quello d'Apollo ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa, Venezia, 1797; II, 9: «Antro oscurissimo e profondo incavato nelle rupi dell'Aventino in cui si discende per varie e scoscese gradinate le quali dalla sommità del Teatro sino al fondo vanno serpeggiando verso i laterali della suddetta caverna»), di supplizio (quello cui doveva esser costretto l'eroe epónimo del *Giulio Sabino* di Giovannini/Sarti, Venezia, 1781; II, 4: «Luogo lugubre»; o quello, parimenti inattuato, cui erano destinati i ruoli del titolo in *Olindo e Sofronia*, cit., II, 10: «Piazza d'armi con rogo in mezzo [...] al suono d'una lugubre marcia s'avanzano Sofronia ed Olindo incatenati»), di violenta uccisione (ad esempio il suicidio dietro le quinte dello sposo di Elfrida e conseguente tentato suicidio di lei nel tragico finale di *Elfrida* di Calzabigi/Paisiello, Napoli, 1792), di cimitero o di sepolcro (i sotterranei con le tombe dei re di Babilonia, fra cui quella di Nino nelle varie versioni tardo-settecentesche della vicenda di Semiramide, da Voltaire spesso attraverso Cesarotti) di evocazione dell'oltretomba (vedi oltre; nell'opera buffa simili terribilità di luoghi e d'azioni trovano eco nelle scene cimiteriali dei vari *Convitato di pietra*, ne *La grotta di Trofonio* di Casti/Salieri, Vienna, 1785; nella *Camilla, ossia il sotterraneo*, di Carpani/Paër, Vienna, 1799). La morte pudicamente narrata nei testi metastasiani diventa ora il centro del dramma e si annuncia frequentemente fin dal titolo, come si deduce dalla seguente tabella:

*Morte di Mitridate* di Sografi/Tarchi, Roma, 1785  
*Morte di Oloferne* di Fiori/Guglielmi, Napoli, 1785  
*Morte di Cesare* di Sertor/Bianchi, Venezia, 1788  
*Morte di Giulio Cesare* di Sertor/Andreozzi, Roma, 1790  
*Morte di Semiramide* di Giovannini-Sografi/Prati-Nasolini, Padova, 1790  
*Morte di Cesare* di Sertor/Robuschi, Livorno, 1790  
*Morte di Ercole* di Botturini/Tarchi, Venezia, 1791  
*Morte di Cleopatra* di Sografi/Nasolini, Vicenza, 1791  
*Morte di Cesare* di Sertor/Zingarelli, Milano, 1791  
*Morte di Semiramide* di Sografi/Borghi, Milano, 1791  
*Morte di Semiramide* di Sografi/Nasolini, Roma, 1792  
*Morte di Mitridate* di Sografi/Nasolini, Firenze, 1795  
*Morte di Cleopatra* di Sografi/Guglielmi, Napoli, 1797  
*Morte di Cesare* di Sertor/Tritto, Napoli, 1798

e tende a verificarsi tragicamente sulla scena: in tal modo viene avvelenato il protagonista nel finale de *Il conte di Saldagna* di Moretti/Tarchi, Milano, 1787; come pure sulla scena si suicida il valoroso Alcimo, appresa la notizia dell'uccisione del padre Sisara, in *Deborah e Sisara* di Sernicola/Guglielmi (Napoli, 1788), II, 11; ugualmente Clorinda svena il sacerdote Ismeno nel finale di *Sofronia e Olindo* di Sernicola/Andreozzi (Napoli, 1793); così anche vengono successivamente uccisi l'eroina e il tiranno nel finale della *Virginia* di Pepoli/Alessandri (Venezia, 1794); non diversamente Orosmane uccide Zaira e, appresane

l'innocenza, si toglie la vita (*Zaira* di Botturini?/Nasolini, Venezia, 1797; II, 11) e sempre sulla scena, infine, Marco Orazio trucidava la sorella Orazia, rea d'aver amato Curiazio, accoltellandola e precipitandola per una gradinata (*Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa, Venezia, 1797). Anche quest'ultima opera, il cui titolo ed il cui soggetto implicano la prioritaria adesione all'estetica neoclassica (si rammenti il celebre dipinto *Il giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David, del 1783-85), è affetta da «cesarottismo» e «ossianismo» nelle didascalie sceniche, in certe espressioni dei personaggi, in certe loro reazioni alla tenebrosità dei luoghi, come in II, 9, all'arrivo di Curiazio nell'«antro oscurissimo»:

Qual densa notte! Qual silenzio! Quale  
spaventevol, funesto,  
a' Fati sacro, orrido albergo è questo?  
Numi! qui non penetra  
sottil raggio di luce  
che in questi alpestri sassi  
additi un'orma ai miei tremanti passi.

(Si perde tra le volte della caverna),

ove più che ad un'ambientazione romana vien da pensare ad un luogo sacrificale da saga celtica. Ed anche Ferdinando Moretti, poeta non troppo coinvolto dalle mode correnti, non si perita di porre in bocca ad Arsace che si introduce nel sotterraneo della tomba di Nino (in III, 2 della sua *Semiramide* musicata da Mortellari, Milano, 1784; opera per altro estranea alla traduzione del Cesarotti da Voltaire) simili espressioni sensibili allo stile del tardo Calzabigi come pure ai nuovi climi emotivi dettati dalla moda celtica:

Ove son? Qual orrore  
mi desta in sen questo fatal soggiorno  
di tenebre e di morte? Incerto imprime  
orme il piè mal sicure,  
né so fra questi sassi  
ove m'aggio e dove volgo i passi.  
Ma quai confusi accenti  
quai flebili lamenti  
mi sembra d'ascoltar! Le chiome in fronte  
sollevarmisi sento. Ah, chiaro almeno  
ti spiega, ombra temuta,  
che d'intorno t'aggiri e brami pace.

Accanto ai soggetti, ad elementi estetici e metrici dipendono da Cesarotti anche talune nuove scelte lessicali dei libretti dell'ultimo Settecento ove «prendono rilievo locuzioni e parole tematiche, indicative di una ideologia del sacrificio, dell'ineluttabilità, dei forti sentimenti e degli incrollabili affetti: si esaltano *onore* – con la sua *voce* imperiosa, condizionante –, *vendetta*, *libertà*, *stragi e sangue*; si parla di *lacerare* e *involare*; tutto è *fatale ed estremo*. E la tradizionale, pacata e "decorosa", coppia rimante *speranza/costanza* viene soppiantata dall'altra, espressiva e violenta, *forte/morte*» (Daniela Goldin, *Aspetti della librettistica italiana*, cit., p. 51); compaiono rime come *spavento/tormento*, *terrore/valore*, *amore* può accompagnarsi con *timore* o con *orrore*: la nuova gamma lessicale, dinamica e fortemente espressiva, presuppone e favorisce la gestualità e la recitazione, risorsa delle nuove generazioni di cantanti. Ma non è tutt'oro quel che riluce; le «convenienze» del teatro d'opera impongono il rispetto di talune esigenze di gusto e di forma che fanno sì che il «cesarottismo» dei libretti risulti in definitiva

assai annacquato rispetto all'originale, una spolveratina di effetti metrici e lessicali che illude di aver cacciato Metastasio dalla porta (il quale non di rado rientra dalla finestra delle inossidabili convenzioni della scrittura e della drammaturgia del dramma per musica). Ecco come un anonimo verseggiatore, ammiratore del Cesarotti e di Ossian («tutte le gesta de' Caledoni si celebravano col canto e così per tradizione se ne perpetuava la memoria. Qual altra poesia adunque poteva con più ragione scegliersi per scriversi in musica, quanto quella d'Ossian, sovrano d'un popolo che per dir così viveva di musica?»): Anonimo, *Prefazione a Comala, poema drammatico di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico*, Siena, Bindi, s. d. [ca. 1790]), translittera la *Comala* in lessico e metrica librettistici per la musica di Ettore Romagnoli:

Cesarotti, *Comala*, I, 1

Dersagrena Già la caccia è compita;  
altro in Arven non s'ode  
che il romor del torrente.  
Vieni, o figlia di Morni,  
dalle rive del Crona:  
lascia l'arco,  
prendi l'arpa;  
la notte avvanzasi  
tra dolci cantici  
tra feste e giubili  
e larga spandasi  
per Arven tutto la letizia nostra.

Anonimo, *Comala*, I, 1

Coro Già di belve è spogliata la selva,  
della caccia non s'ode più il corno,  
nella notte cadendo va il giorno,  
il silenzio sol regna in Arven.  
Verginetta d'azzurra pupilla,  
vaga figlia di Sarno discendi,  
lascia l'arco, omai l'arpa riprendi  
pura gioia raccogli nel sen.  
I dolci cantici  
ripeta in questa  
lieta foresta  
l'eco fedel.  
Del nostro giubilo  
Arven s'ingombri,  
pria che ci adombri  
di notte il ver.

(Così per le parti strofiche; per i recitativi l'anonimo senese riprende significativamente quasi alla lettera il dettato originale di Cesarotti).

Cesarotti è anche responsabile, tramite la sua felice traduzione della *Semiramide* di Voltaire, della moda delle evocazioni dall'oltretomba, della «fenomenologia delle ombre» che caratterizza molta parte della librettistica a lui posteriore; ad essa si attengono, ad esempio, l'apparizione del fantasma di *Didone* nell'atto II dell'*Enea e Lavinia* di Sertor/Guglielmi (Napoli, 1785), quella di Sirmo nel citato *Calto* (I, 6) ove fra boschi oscuri, «annose piante», Calto terrorizzato esclama: «quali spettri!...quai larve!...o quanto orrore / una gelida man mi stringe il core»; la scena, trascritta più sopra, della consegna a Giasone del vello d'oro con l'apparizione dell'ombra di Frisso, dal *Giasone e Medea* di Palazzi/Andreozzi (Napoli, 1793); la scena della discesa agli inferi di Teseo per consultare l'oracolo, con apparizione dell'ombra della madre di lui Etra, in *Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini (Firenze, 1798; II, 8: «speilonca dedicata alle Divinità infernali, e d'onde queste solevano rispondere, e dare gli Oracoli. [...] varie bocche spalancate qua, e là, dalle quali misto a delle fiamme, escono le voci degli abitatori d'Averno; e dalla più grande di queste, che di continuo erutta foco, scaturisce a suo tempo l'Ombra d'Etra»); la scena dell'evocazione dell'ombra di Samuele da parte della Pitonessa, nel citato *Saulle* (II, 9-12), che si svolge in un «antro spazioso» sito entro un'«orrida selva», ornato di «piante selvagge», «funeree ghirlande» e «scheletri ed altri simboli di morte»: qui

la Pitonessa scapigliata, e con un piede nudo, brandendo colla sinistra una orrida face, ed assistita dalle sue ministre, evoca con empito l'ombra di Samuele. Alle di lei replicate istanze, comparisce in aria truce involta nel

pallio l'ombra del vecchio profeta. La pitonessa lo consulta sul destino di Saulle; ed egli rivolto a costui, gli annuncia la morte imminente, ed inevitabile. Tutti si compongono nelle attitudini del terrore e della sorpresa. Saulle cade a terra spaventato; tosto si dilegua la visione. Queste immagini portentose siano degnamente marcate e sostenute dalla musica più interessante, e conforme alle circostanze (cfr. *Saulle*, Napoli, Flauto, 1794, p. 36. La «musica interessante» per le «immagini portentose» è un Larghetto (3/4)-Allegro assai (3/4), oscillante fra mi bemolle maggiore e do minore, di qualche suggestione ma di insoddisfacente brevità (34 battute), a fronte della durata della scena deducibile dalla riportata didascalia, tale da renderne per lo meno dubbia la conformità «alle circostanze».

Alla moda celtica se ne affiancano altre: quella delle civiltà precolumbiane: *Montezuma* di Cigna Santi/De Majo (Torino, 1765) e -/Mysliveček (Firenze, 1771), *Sicotencal* di Olivieri/Rutini (Torino, 1776), *Idalide* di Moretti/Sarti (Milano, 1783), *Alonso e Cora* di Foppa/Bianchi (Venezia, 1786), *Zulima* di Gonella/Portogallo (Firenze, 1796), *Alzira* di Rossi/Niccolini (Venezia, 1797), *Nicaboro in Jucatan* di Piccinni/Tritto (Napoli, 1799); quella orientale: *Sismano nel Mogol* di De Gamera/Paisiello (Milano, 1773), *Gengis-Kan* di Cigna Santi/Anfossi (Torino, 1777), *L'orfano cinese* di ?/Bianchi (Venezia, 1787); quella neogotica: *Conte di Saldagna* di Moretti/Tarchi (Milano, 1787), *Giovanna d'Arco* di Sografi/Andreozzi (Vicenza, 1789), *Elfrida* di Calzabigi/Paisiello (Napoli, 1792), *Teodelinda*, di Boggio/Andreozzi (Torino, 1789), *Lodoiska* di Gonella/Mayr (Venezia, 1796) e quella biblica: *Jefte in Masfa* di Semplici/Barthèmon (Firenze, 1776), *La Distruzione di Gerusalemme* di Sernicola/Giordani (Napoli, 1787); *Debora e Sisara* di Sernicola/Guglielmi (Napoli, 1788), *Saulle* di Salfi/Andreozzi (Napoli, 1794), *Ombra di Samuele* di Gonella/Aloisi (Firenze, 1796), *Gionata maccabeo* di Sografi/Guglielmi (Napoli, 1798), *Trionfo di Gedeone* di ?/Moneta (Firenze, 1798); mode tutte sorrette da un crescente gusto per l'esotico e dalla ricerca nella storia di validi sostituti dei soggetti mitologici. Quella biblica è l'unica moda nata in stretta relazione ad esigenze di tipo produttivo: l'apertura quaresimale dei teatri, da sempre fortemente osteggiata dalle autorità religiose, che dall'episodio fiorentino del 1776 si diffonde pressoché ovunque; il periodo quaresimale impone la scelta di soggetti che non ledano troppo la spiritualità del momento, di qui la scelta di soggetti biblici a tutti gli effetti resi opere con opportuna manipolazione dell'argomento originario (compresa una forte dose di elementi sentimentali e spettacolari). Questa moda, come anche si deduce dai pochi titoli qui ricordati, è legata soprattutto a Firenze (che la lanciò indotta anche dalla britannicità del fenomeno e dall'attività del mecenate inglese lord Cowper) e a Napoli (da dove prese le mosse il più consistente numero di drammi biblici avviato ad una circolazione pan-italiana).

Particolarmente consona ad un altro attuale filone estetico e culturale, fu un'altra moda librettistica, quella neoclassica; essa si divise fra soggetti greci: *Medonte re d'Epiro* di De Gamera/Alessandri (Milano, 1775), *Oreste* di Serio/Cimarosa (Napoli, 1783), *Pirro* di De Gamera/Paisiello (Napoli, 1787), *Penelope* di Diodati/Cimarosa (Napoli, 1795); romani: *Lucio Silla* di De Gamera/Mozart (Milano, 1772), *Giunio Bruto* di Pindemonte/Cimarosa (Verona, 1781), *Cinna* di Anelli/Asioli (Milano, 1793), *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa (Venezia, 1797); asiatico/romani: *Mitridate a Sinope* di ?/Sarti (Firenze, 1779), *Mitridate re di Ponto* di ?/Tarchi (Roma, 1785), *Morte di Mitridate* di Sografi/Zingarelli (Venezia, 1797) e afro/romani: *Morte di Cleopatra* di Sografi/Nasolini (Vicenza, 1791).

Al di sotto del neoclassicismo dei temi romani, alla cui fortuna non dovette essere estranea la produzione tragica di Vittorio Alfieri nonché i successi e il lato iconografico-culturale di Napoleone, si insinuarono più facilmente che altrove temi libertari e istanze antitiranniche: il caso estremo è senz'altro rappresentato da *La congiura pisoniana* di Salfi/Tarchi (Milano, 1797), opera-manifesto della Milano cisalpina concepita per alimentare gli entusiasmi bo-

naparteschi e repubblicani dei «cittadini» lombardi. Non si trascurò di additare ed esaltare la romanità come antica grandezza dell'Italia attuale e come esempio di grande nazione libera e sovrana, ad esempio l'Augusto repubblicano e magnanimo di contro all'egocentrica Cleopatra de *La morte di Cleopatra*, cit.; in questo è evidente come la librettistica romana tardo-settecentesca solo apparentemente continui la tradizione metastasiana di tragedie di soggetto romano (*Catone in Utica*, *Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Attilio Regolo*) nelle quali era evitato accuratamente ogni accenno allo spirito repubblicano e libertario che la romanità poteva suggerire. Gli eroi dei libretti romani sono esaltati nel loro amor di patria e nel loro eroismo anti-dispotico, ad esempio nella lotta contro Mitridate, il tiranno per eccellenza della librettistica coeva: ecco come si esprime l'eroe eponimo del *Giunio Bruto* di Pindemonte in I, 1:

Frema pur quel re superbo  
e minacci guerra, e morte  
sorgerà sempre più forte  
la romana libertà.

Ed al nome solo un giorno  
del gran popolo latino  
ogni re sul suo destino  
ogni gente tremerà.

Non a caso questi drammi musicali e questi soggetti godettero di ampia fortuna entro i territori della Cisalpina: si pensi solo alla *Congiura pisoniana* di Salfi/Tarchi, Milano, 1797, appositamente composta «sotto gli auspicii della Repubblica Francese».

## 5. La nuova drammaturgia

Tutto ciò, tuttavia, è poco più che un riflesso delle tendenze culturali e del clima politico corrente, una vernice esotizzante distesa su intrecci drammaturgici i cui nessi principali permangono: il conflitto fra amore e dovere, il contrasto fra erede legittimo e usurpatore, la superiorità della religione sulle superstizioni. Vi è tuttavia uno slittamento da una logica di tipo assolutistico ad una di tipo più «democratico» verificabile nelle motivazioni nazional-libertarie che agitano, accanto a quelle sentimentali, gli eroi della librettistica dell'ultimo Settecento e vi è inoltre una più stretta interrelazione, nello svolgimento dei soggetti, fra vicende politiche e vicende amorose con maggiore insistenza sul dato umano, psicologico e sentimentale dei personaggi, sulla penosa conflittualità fra protagonisti attivi (coloro che impediscono il realizzarsi degli ideali amorosi e/o politici) e passivi (coloro che subiscono la condizione negativa e commuovono con i loro conati di ribellione). Tutto questo si desume, naturalmente, dalla lettura dei libretti fin qui ricordati, ma anche, e forse con maggiore chiarezza, dai mutamenti che subisce in questi anni la produzione metastasiana che, nonostante il progressivo declino della sua fortuna, ancora viene utilizzata.

Un sintomo e una spia della situazione in cui versava Metastasio «dopo Metastasio» ci viene dalla icastica definizione che Mozart diede, nel Catalogo autografo delle opere, del proprio capolavoro serio, la *Clemenza di Tito* (Praga, 1791) «ridotta a vera opera» da Caterino Mazzolà: l'originale - e, più in generale, la drammaturgia di Metastasio - non era più considerata, pertanto, una «vera opera» o, anche, Mozart, dopo le tre esperienze dapontiane, «non considerava "vera opera" il genere dell'opera seria» (Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. ital., Venezia, Marsilio, 1990, p. 645) che abbisognava di opportuni ammodernamenti per essere adattato al gusto corrente. Gli adattamenti dei testi metastasiani reintonati ancora dopo gli anni Ottanta seguono regole costanti, applicate in modo maggiormente estensivo coll'aumentare della distanza cronologica dall'originale e col progressivo modificarsi dell'orizzonte d'attesa del pubblico:

- soppressione e/o sostituzione di arie originali (il numero delle arie nelle opere del secondo Settecento tende progressivamente a scemare col crescere delle dimensioni e della complessità delle relative intonazioni realizzate dai compositori) secondo il criterio della maggiore pregnanza affettiva e della più stretta relazione con la situazione, con lo *status* psicologico del personaggio (le arie metastasiane peccavano di eccessiva genericità e talora di sentenziosità): per un *Artaserse* di Cimarosa, dato a Torino nel Carnevale 1785, vennero soppresse l'aria di paragone «Per quell'affetto» di Semira (II, 13) e l'aria di riflessione «Non conosco in tal momento» di Artaserse (II, 14) divenute inattuali per la loro astratta didascalicità ed eccessiva staticità emotiva e drammatica; nello stesso *Artaserse* la sentenziosa cavatina d'esordio di Arbace in III, 1 («Perché tarda è mai la morte / quando è termine al martir? / A chi vive in lieta sorte / è sollecito il morir») viene sostituita da alcuni versi in cui l'attesa della morte è resa con ben diversa ed appassionata intensità: «Non ho pace, mille pene / mi funestano il pensier. Tremo, oh Dio! fosca nube / già mi sembra di veder, / più non spero di goder»;
- drastico scorcio dei recitativi, soprattutto nelle parti più scopertamente didascaliche, narrative o raziocinanti: la conoscenza delle *fabulae* metastasiane era ormai tale da consentire la loro presentazione più per sintetica allusione che per distesa narrazione; il libretto della *Clemenza di Tito* per Bernardino Ottani (Torino, 1798), pubblica l'intero testo originale metastasiano, ad eccezione di alcune arie espunte, ma indica con virgolette i versi di recitativo che «per brevità» non si cantano: cadono in totale 548 versi (263 nell'atto I, 185 nel II, 100 nel III), l'opera si riduce così ad un terzo della versione originale; i celebri monologhi di Tito in III, 4 e in III, 7, quest'ultimo grandemente ammirato da Voltaire, risultano pesantemente mutilati: il primo da 31 scende a soli 16 versi, il secondo da 45 a 32;
- riduzione o eventuale soppressione dell'atto III la cui materia viene sfoltita e compressa nel II: è il caso di un *Adriano in Siria* di Anfossi (Padova, 1777) il cui atto III è ridotto a tre sole arie, e della *Clemenza di Tito* per Mozart, anch'essa ridotta a due atti (le scene II, 1-6 di Metastasio diventano il Finale I, le scene II, 7-13 vengono soppresse e tutto il resto viene condensato nel nuovo atto II ed ultimo); talvolta l'atto III veniva sacrificato senza rimpianti, magari per far posto ad un ampio ballo pantomimo, come avviene nella *Nitteti* di Paisiello in occasione di una rappresentazione fiorentina del 1788;
- trasformazione di scene solistiche in *ensembles* (arie sostituite con duetti o terzetti);
- trasformazione di scene recitative in scene cantate (soprattutto *ensembles* a più voci): ad esempio le scene I, 11-12 del *Demofonte* (tentata fuga di Dircea, decisione di Demofonte di sacrificarla senza attendere l'estrazione del nome e nonostante le preghiere di Timante) per una versione musicata da diversi autori a Lucca nel 1785, vengono tramutate in un unico terzetto (*Vibra quel ferro e svenami*: I, 12) con incremento di tensione e patetismo nei rapporti fra il tirannico Demofonte, l'appassionato Timante creduto ribelle e l'implorante Dircea;
- riscrittura delle ultime scene degli atti le quali, in ottemperanza all'acquisita prassi del finale d'azione, vengono condensate in un unico organismo drammatico e rese polivoche: per esempio l'*Olimpiade* di Cimarosa (Vicenza, 1784), chiude il secondo ed ultimo atto con un vasto quintetto che sintetizza da un lato e amplifica dall'altro la materia svolta da Metastasio nel luogo corrispondente;
- modificazione dei *plots* coll'aggiunta di personaggi secondari rispondenti alle più attuali esigenze psicologico-sentimentali: è il caso dell'oratorio *La Betulia liberata*, che l'abate Fiori trasforma nella «tragedia sacra per musica» (in realtà un'opera vera e propria) *La morte di Oloferne* (Napoli, 1791), musica di Pietro Guglielmi, eliminando le parti didascaliche e teo-

logiche, aggiungendo i personaggi di Gioramo, valoroso guerriero ebreo che invano Oloferne cerca di far passare dalla sua parte, e Artemisia, giovinetta ebrea, e inventando l'amore di Gioramo per Giuditta, la di lui gelosia per l'apparente cedimento dell'eroina alle profferte amorose di Oloferne, l'amore non corrisposto di Artemisia per Gioramo, l'amore segreto di Vagao per Giuditta e un bel po' di romanzeschi ostacoli allo svolgimento della vicenda biblica.

Per sopravvivere nel gradimento del pubblico e dei compositori Metastasio deve dunque mutar d'abito e di carattere; ciò nonostante la sopravvivenza è tenace ancorché ardua: la concorrenza cresce, la sete di novità detta legge. Trovo emblematico e rappresentativo della situazione il catalogo delle opere serie di Domenico Cimarosa, autore non legato ad un solo ambiente bensì diviso fra Napoli e Venezia, fra Vienna e Pietroburgo, fra teatri venali e teatri di corte:

## Opere serie di Cimarosa

Testi di Metastasio (o di autori metastasiani)	Testi di altri autori
<i>Caio Mario</i> (Gaetano Roccaforte), Roma 1780*	<i>Giunio Bruto</i> (Giovanni Pindemonte), Verona 1781
<i>Alessandro nell'Indie</i> , Roma 1781	
<i>L'eroe cinese</i> , Napoli 1782	<i>La Circe</i> (Domenico Perelli), Milano 1783**
	<i>Oreste</i> (Luigi Serio), Napoli 1783
<i>Olimpiade</i> , Vicenza 1784	
<i>Artaserse</i> , Torino 1785	<i>Volodimiro</i> (Giandomenico Boggio), Torino 1787
	<i>Cleopatra</i> (Ferdinando Moretti), San Pietroburgo 1789
	<i>La Vergine del Sole</i> (Ferdinando Moretti), San Pietroburgo 1789***
	<i>Gli Orazi e i Curiazi</i> (Simeone Antonio Sografi), Venezia 1787
	<i>Achille all'assedio di Troia</i> (anonimo), Roma 1797****
	<i>Artemisia regina di Caria</i> (Marcello Marchesini), Napoli 1797
	<i>Artemisia</i> (Giovanni Battista Colloredo), Venezia 1801

\* (Testo musicato per la prima volta da Jommelli a Roma, nel 1746).

\*\* (Testo musicato per la prima volta da Mysliveček a Venezia, nel 1779).

\*\*\* (Testo già musicato, col titolo *Idalide*, da Sarti a Milano, nel 1783).

\*\*\*\* (Testo adattato alla musica de *Gli Orazi e i Curiazi*).

La tabella non abbisogna di molti commenti; il Metastasio che c'è è numericamente in minoranza e cronologicamente confinato nella fase iniziale della carriera di Cimarosa quale operista serio, ma, significativamente, non è metastasiana la sua opera d'esordio: evidentemente, dopo il 1785, altri testi, altri soggetti, altre strategie drammaturgiche attirano Cimarosa o gli sono commissionate dai pubblici che richiedono la sua prestazione d'opera come compositore. A riprova, utilizzando ancora dati desunti dall'*Indice*, ecco come grosso modo si delinea, per anni campione e relativamente alla sola stagione di Carnevale, il declino della fruizione di drammi metastasiani a fronte della crescita di quella di testi di altri autori (numero titoli per stagione):

anni:	1770	'73	'77	'80	'83	'85	'87	'89	'91	'94	'97
Metastasio	11	13	11	8	7	6	10	2	3	2	0
Altri	10	8	12	11	12	10	15	14	18	12	15

Gli esiti compositivi negli operisti dell'ultimo Settecento, denotano sostanziali mutamenti di stile, di forma e di coscienza drammaturgica in relazione all'evolversi del gusto teatrale e delle aspettative del pubblico:

Nella musica [di Giordani per *Epponina* di Sertor, Firenze, 1779] vi è profondità, buon gusto, e una novità di cose non si recentemente ascoltate. Il Duo, il Rondò [...] e la scena della carcere sono tre pezzi che sorprendono anche gli animi più prevenuti («Gazzetta toscana», n. 43, 23 ottobre 1779).

Ne *La vendetta di Nino* di Giovannini/Prati (Livorno, 1792),

si è distinta particolarmente la prima donna Sig. ra Anna Davia de' Bernucci [sic] sì per il canto, come per la sua rara maniera di recitare, e soprattutto in una scena con cavatina, e nell'ultima scena della morte, la quale ha spremuto dagli occhi di tutti le lacrime, commovendo intimamente gli animi degli spettatori («Gazzetta universale», n. 88, 30 ottobre 1792).

Questi due commenti indicano con chiarezza i luoghi e i momenti drammatico-musicali che andavano costituendosi come perno dell'interesse degli spettatori: *ensembles*, arie solistiche di nuova concezione formale (il rondò), scene lugubri e patetiche (carcere, suicidio), monologhi recitativi (strumentati) di grande pregnanza tragica prefiguranti la Scena e aria ottocentesca. Momenti tutti che si fondano su un nuovo rapporto di collaborazione fra compositore e cantante e sulla nuova dimensione tecnico-professionale di quest'ultimo. I nuovi cantanti, di cui già si è fatto il nome, sono tali non solo in virtù di ragioni generazionali ed anagrafiche, ma anche in quanto esprimono un diverso stile di canto strettamente connesso con i mutamenti della librettistica, dello stile musicale e delle esigenze del pubblico. Generalizzando si può affermare che essi, cessando di essere apprezzati prevalentemente per doti virtuosistiche o per capacità esecutive di stereotipi affettivo-musicali, divengono portatori di uno stile interpretativo da un lato più misurato, dall'altro più profondo ed intenso in cui sono necessariamente compresenti l'esibizione vocalistica e l'arte scenica (resa degli affetti, interpretazione del personaggio, recitazione realistica). La gamma sonora si restringe ai registri di naturale emissione (ciò non toglie che, in ossequio alle aspettative del pubblico sollecitate e corrisposte da più di mezzo secolo di strabilianti virtuosismi dei vari Farinelli, Caffarelli, Bernacchi, Cuzzoni, Bordoni, Vico, ecc., le partiture tardo-settecentesche offrano, soprattutto in relazione alle parti femminili, pagine di impervio tecnicismo e di audaci scalate verso le vette sovracute dei registri), il fraseggio tende a farsi brevilineo, il *melos* diviene sillabico, distesi, eleganti e suadenti gli archi melodici; i recitativi, prevalentemente strumentati, più che alla riflessione raziocinante danno corda all'estrinsecarsi delle passioni; le arie si allungano, si strutturano in due parti (di solito tempo lento-tempo veloce) o, eccezionalmente, per seguire l'evolversi psicologico del personaggio, in tre, come l'aria di Orazia «Ah pietà del pianto mio» ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa (Venezia, 1797), II, 7; le arie metastasiane erano statiche, cristallizzavano l'emozione nel momento stesso in cui essa veniva enunciata e pertanto la diffusa struttura musicale *A-B-da capo* raramente manometteva sul serio, con la replica della porzione iniziale di testo, l'enunciazione logica dei concetti. Le nuove arie sono dinamiche, palpitanti, esprimono i moti dell'animo nel loro manifestarsi e nel loro svilupparsi, incorporano reazioni allo svolgimento simultaneo dell'azione e necessitano di strutture musicali adeguatamente cangianti e multiformi (ad esempio l'aria di Pirro «Cara negli occhi tuoi», dal *Pirro* di De Gamera/Paisiello [Napoli, 1787], costituita da quattro movimenti più una marcia sul palco e infarcita di movimenti scenici e di cambi di stato d'animo del personaggio cantante). L'ambito stilistico-espressivo della vocalità va dal canto spiegato ed eroico al patetico e singhiozzante, dal nobile ed austero al

concitato, all'ansioso, al virulento: il minor tecnicismo vocale esatto dalle partiture favorisce l'azione scenica (si è già notata la dovizia di didascalie di regia presenti nei libretti del tempo), sull'esibizione virtuosistica prevale l'espressione, sull'esecutore l'interprete. Nelle partiture l'attenzione è conseguentemente spostata, assai più consapevolmente e profondamente rispetto all'età metastasiana, dalle esigenze del virtuoso alla plausibile caratterizzazione del personaggio. Ne deriva un mutato rapporto fra cantanti e partiture, fra cantanti e testi drammatici; quella fedeltà al ruolo, indipendentemente dalla veste musicale, che fu caratteristica degli interpreti degli anni di Metastasio cede il campo ad una più consapevole e matura fedeltà alla partitura musicale: partitura non del singolo pezzo solistico d'effetto ma dell'intera opera. Negli anni successivi al Metastasio si afferma progressivamente la tendenza a non intonare i nuovi libretti più di una volta perché, oltre al fatto che alla partitura *princeps* o a quella di maggior successo viene ora riconosciuta la natura di opera d'arte degna d'essere ripetutamente goduta, il cantante protagonista lega la propria fortuna e la propria immagine ai panni drammatico-musicali che poeta e compositore gli hanno appositamente cucito addosso o, già usati da altri, di cui si è felicemente appropriato in un secondo momento, e determina con la propria carriera itinerante la circolazione intensa e prolungata dell'intera partitura. Anche negli anni di Metastasio il compositore ritagliava sul cast a disposizione la trentina e più di arie e i due-tre *ensembles* propostigli dal testo, solo che la loro genericità affettiva e l'alto tasso di convenzionalità musicale del recitativo secco che li separava esaltavano la struttura della partitura a collana di pezzi chiusi, favorendo il riuso delle singole componenti in occasione di reintonazioni dello stesso dramma o in partiture di drammi diversi; negli anni di Sarti, Cimarosa, Paisiello, Pacchierotti, Crescentini, Ansani, David, della Billington e della De Amicis ciò non è più possibile né accettabile: decade la genericità dei testi delle arie, sempre più specifici rispetto alla situazione drammatica entro cui sono stati originariamente concepiti (per citare un esempio già riportato, l'aria di Giunio Bruto trascritta più sopra ha scarse possibilità di emigrare dall'opera d'origine), aumenta la dotazione di collettivi recitativi strumentati di grande impegno interpretativo e dagli ampi squarci lirici, cresce il numero degli *ensembles* (a fronte del decrescere dei pezzi solistici) anch'essi dal testo difficilmente riciclabile. All'affezione per singoli pezzi chiusi del cantante metastasiano va sostituendosi necessariamente l'affezione per l'intera partitura: il cantante del tardo Settecento volendo rieseguire, o essendone richiesto, ruoli o brani del nuovo repertorio, data la stretta intersezione della propria parte con quella di altri personaggi (*ensembles*, pezzi concertati, recitativi strumentati *a due* o *a tre*), non smembra più la partitura originaria ma la ripropone per intero, eventualmente con altri collaboratori. Di qui, ad esempio, lo stretto legame fra l'interpretazione di Elisabetta Billington ed il successo della *Merope* di Bottarini/Nasolini, che fu eseguita ben quattro volte a Venezia nel breve spazio di tempo intercorso fra il Carnevale 1796 e quello del 1798: ogni volta la compagnia di canto fu diversa tranne che per la protagonista, la Billington appunto, che i veneziani non si stancarono di applaudire nel ruolo del titolo. Di qui, inoltre, il successo del *Pirro* prevalentemente legato alla figura del tenore Domenico David che creò il ruolo del titolo a Napoli nel 1787, ve lo ricantò nel 1790 e, entro il 1793, lo eseguì a Bologna, Genova, Venezia e Firenze; della *Vendetta di Nino* di Giovannini/Prati, legato al tenore Giovanni Ansani che fu Arsace dalla prima rappresentazione (Firenze, 1786) all'ultima (Modena, 1793) portando la partitura a Senigallia, Rimini, Treviso, Livorno e Reggio Emilia; mentre un altro grande Arsace, Girolamo Crescentini, eseguì la *Morte di Semiramide* di Sografi/Borghini dal 1791 (Bologna, secondo allestimento dopo Milano 1791, con Rubinelli) al 1799 (Livorno); e

se capita ancora di imbattersi in casi come quello del tenore Domenico David impegnato nel ruolo del titolo del *Medonte* di De Gamerra per la musica di Radicchi a Venezia nel 1778, a Firenze nel 1779 per Sarti, a Roma nel 1780 per Mysliveček e ad Alessandria nel 1783 per Andreozzi, Giovanni Panati che quel ruolo creò con la musica di Sarti a Firenze nel 1777 circolò solo con quella partitura e Matteo Babbini, che la musica di Sarti apprese per la prima volta nel 1783, quella sola eseguì in giro fino al 1796. La stretta relazione fra il singolo cantante e l'intera partitura che tende ad affermarsi nell'ultimo quarto del Settecento mi pare chiaramente ed icasticamente descritta dalla nota che segue: «Il celebre Giovanni Ansani [...] ha ottenuto che non si faccia il dramma l'*Ifigenia* ma in quella vece *La disfatta di Dario* dove egli fa meritatamente la prima parte» («Gazzetta universale», n. 61, 2 agosto 1777).

Di questo mutamento numerosi sono i protagonisti ma, come si sarà inferito dagli esempi fin qui addotti, soprattutto lo sono i tenori come Adamberger, David, Babbini, Ansani, Mombelli: questo registro, negli anni metastasiani confinato in ruoli comici o secondari (padri, sacerdoti, scudieri), conosce un sensibile rilancio verificabile nel crescente spazio ad esso riservato nelle partiture del secondo Settecento, nel gradimento del pubblico segnalato dalle recensioni delle Gazzette coeve, nella crescita delle remunerazioni che, a fine secolo, tende ad eguagliare quelle, tradizionalmente astronomiche, di soprani ed evirati. Più di questi ultimi i tenori sembrano essere apprezzati per le doti sceniche; nell'esecuzione della *Vendetta di Nino* di Giovannini/Prati (Livorno, 1792), del tenore romano Giovanni Ansani si disse che «si distinse mirabilmente rinomato conoscitore della scena. La soavità della sua voce, la sua maniera di prodursi, le sue mosse non fatte a caso sorpresero questo pubblico benché conoscesse questo raro professore per aver cantato più volte in questo teatro, da allora egli si è perfezionato nella cognizione della scena e nella maniera di manovrare gli affetti. Particolarmente nella IV e XIII scena dell'atto II che ispirava la verità di quel terrore che si fingeva parendo esser presenti a quelle lugubri circostanze» («Gazzetta universale», n. 88, 30 ottobre 1792). E ancora il «*Teseo a Stige* [di ?/Nasolini, Firenze 1791] fa tanto onore all'impareggiabile Giovanni Ansani che si è fatto giustamente ammirare dagli amanti del teatro e della musica per la felice riunione della vivacità e buon gusto, nella immaginazione dei soggetti e nell'esatta direzione nell'eseguirli con la bravura e maestria nella musica» («Gazzetta universale», n. 88, 27 ottobre 1791). Emblematica di questa situazione è la figura e la carriera di Matteo Babbini sulle cui doti di interprete e di cantore Sografi e Cimador cucirono *Pimmalione* «scena drammatica tratta dalla scena lirica di Jean Jacques Rousseau» (Venezia, 1790), raro esemplare di cantata scenica a voce sola e pantomimo (un'imitazione venne realizzata a Napoli nel 1792 da Salfi e Petrilli, *Idomeneo*, scena lirica con ballo pantomimo, per un interprete non conosciuto); Babbini fu uno dei principali responsabili del successo e della diffusione del *Medonte* di De Gamerra/Sarti (ruolo del titolo) e de *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa (Marco Orazio) grazie alle sue non comuni doti di cantante-attore colto, di bell'aspetto, di affascinante presenza scenica: la sua voce, mai esibita come strumento di seduzione fine a se stesso, era al servizio della naturalissima azione scenica al fine di esprimere una caratterizzazione realistica, umanamente credibile del personaggio. Da ciò si desume la necessità di una stretta collaborazione fra compositore ed esecutore nonché di un riequilibrio delle responsabilità e dell'importanza del primo rispetto al secondo; di certo non è cosa nuova «che l'arie bene scritte sono il primo materiale per far risaltare un cantante» («Gazzetta toscana», n. 4, 28 gennaio 1786) ma ora si chiede che questi, piuttosto che farne il mezzo per una propria esibizione, «imprima nell'animo dell'uditore quegli affetti che l'eccellente autore ha inseriti nella musica» («Gazzetta toscana», n. 7, 14 febbraio 1778).

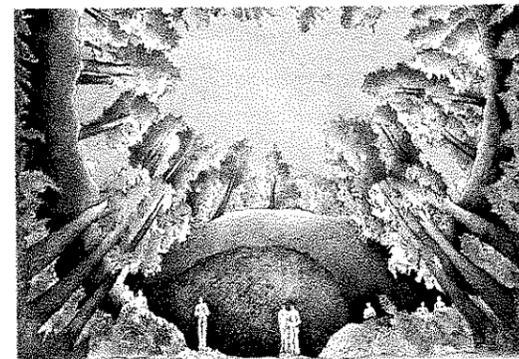
## 6. Le novità del linguaggio musicale

Grandi scene solistiche e/o d'assieme, grandi organismi drammatico-musicali cuciti sulle capacità vocali e sceniche dei migliori cantanti cominciano ad apparire, nelle partiture, alle soglie degli anni Settanta. Già ne *Il Creso* di Pizzi/Sacchini (Napoli, 1765) Antonia Maria Girelli Aguilar (Ariene) poteva esibirsi in una vibrante sequenza di numeri e di situazioni affettive in III, 9: in un appassionato accompagnato *a due*, «Vado a morir», e in una cavatina, «Ah! non partir, t'arresta», essa proclama allo sposo Euriso di voler seguire al supplizio il padre Creso, condannato al rogo da Ciro; segue un nuovo accompagnato *a due* con Ciro, «Ah! qual trasporto insano», ove Ariene invano tenta di impietosire il tiranno, indi essa sfoga la propria disperazione per l'imminente morte del padre nell'aria «Che mora! Tiranno!». La prolungata presenza scenica della cantante, l'ampiezza e potenza dei brani fanno di questa scena uno dei primi grandi momenti drammatico-musicali dell'opera seria italiana del secondo Settecento; non stupisce che per una ripresa dell'opera al San Carlo nel 1776 la scena, per la nuova cantante che doveva vestire i panni di Ariene (Elisabetta Täuber), venne lasciata intatta. Notevole impegno compositivo si riscontra anche nell'*Armida abbandonata* di De Rogatis/Jommelli (Napoli, 1770), partitura ricca di pagine strumentali (crollo del castello incantato in II, 12), di *ensembles* di inconsueta complessità (duetto d'amore Armida/Rinaldo [De Amicis-Aprile] in I, 11 costituito da quattro movimenti: Adagio 3/4-Allegretto 4/4-Tempo I-Allegro assai 3/8), di scene solistiche atte allo sfoggio di arte scenica e furore tragico (disperazione di Armida abbandonata da Rinaldo, II, 12: accompagnato «Misera Armida», aria «Odio, furor, dispetto», accompagnato «Ecco Aletto, e Megera» con cui si chiude la scena); in quest'opera Jommelli incrementa il consueto divario di presenza scenica e di dotazione di numeri fra i due protagonisti e i comprimari e fa grande uso di recitativi strumentati e di scene corali (ben cinque cori nel solo atto III). Il rilievo progressivamente maggiore conferito ai protagonisti ed alle loro passioni, a discapito della partecipazione degli altri personaggi, è un dato caratteristico della drammaturgia musicale del secondo Settecento e lo si verifica molto chiaramente negli adattamenti apportati ai testi metastasiani. Ancora Anna De Amicis induce sia Carlo Monza nel 1769 sia Giacomo Insanguine nel 1773 a sbilanciare i loro *Adriani in Siria* in favore di Emirena, confezionando per essa una grande scena conclusiva dell'atto II costituita da un accompagnato («Ove son? Che m'avvenne?»), una cavatina («Caro padre, ah! dove sei?») ed un'aria («Pallide larve, e meste»), che nella versione di Insanguine raggiunge esiti musicali di significativo rilievo. Anfossi invece, nel musicare anche lui un ennesimo *Adriano* per Padova nel 1777, poté giovare di due interpreti di prim'ordine, Luigi Marchesi (Farnaspe) e Gaetano Scovelli (Osroa), e di una prima donna non eccelsa, Apollonia Marchetti (Emirena); di qui il maggiore equilibrio nella dotazione musicale e nella presenza scenica dei tre protagonisti ma anche la possibilità di concentrarsi, riducendo a niente la partecipazione di Adriano, Sabina e Aquilio, sui patimenti della coppia di innamorati e sul dolore di Osroa per il creduto tradimento della figlia: ai tre è riservato interamente il breve ma intenso atto III (tre arie) ed un notevole terzetto in II, 12, «Prendi un paterno amplesso».

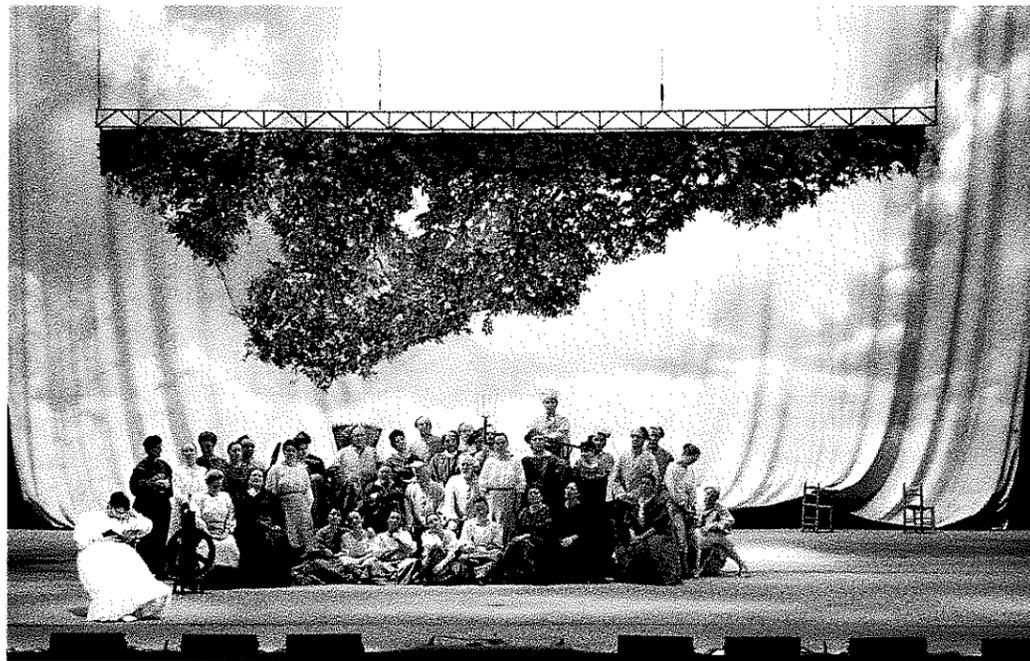
L'interesse dei musicisti, dei cantanti e del pubblico per le scene d'azione, di recitazione intensa, di estrinsecazione violenta delle passioni o di terribilità sovranaturale e ultraterrena si evince dalla presenza crescente, nelle partiture, di recitativi strumentati in cui l'orchestra, spesso al gran completo, con i propri fragorosi o tenui interventi, con l'accidentato

itinerario armonico solitamente adottato, con la pertinenza espressiva delle figurazioni e degli stacchi ritmici, sostiene ed acuisce il *páthos* della scena. Nove accompagnati si rintracciano nel *Giulio Sabino* di Giovannini/Sarti (Venezia, 1781) e tutti di particolare rilievo per l'interesse dell'invenzione musicale, per l'efficacia dell'enfasi patetica e per il realistico dinamismo che conferiscono agli avvenimenti drammatici in essi compresi: nel caso dell'accompagnato centrale dell'atto II, «Venite, o figli» (II, 10), il serrato succedersi di eventi attraverso i quali l'azione precipita nella catastrofe (discesa di Sabino [Gasparo Pacchierotti] nel sotterraneo, saluto ai figli, arrivo di Tito ed Annio, poi di Epponina moglie di Sabino, involontaria rivelazione della vera identità di Sabino da parte di Epponina, arresto ed incarcerazione di Sabino), plasticamente enfatizzato dalla natura degli apporti orchestrali e dall'intensità degli interventi vocali, conferisce al brano dimensioni e peso drammaturgico di vero fulcro dell'opera. Un altro notevole accompagnato del *Giulio Sabino*, «D'una vita infelice», III, 4 (la scena è quella, ricordata, del supplizio di Sabino), si relaziona musicalmente con la «Marcia lugubre» in do minore che lo precede e lo accompagna sicché questa, non già musica di scena a sostegno di eventi scenografici e spettacolari in omaggio al corrente gusto per il lugubre ed il funereo, «viene inserita in un complesso contesto scenico divenendone, da elemento accessorio e decorativo, parte funzionale investita di alto potenziale emotivo» (Giovanni Carli Ballola, *Lettura del Giulio Sabino*, cit., p. 90). Il do minore è una tonalità che diviene tipica ed inevitabile in relazione a tali contesti drammatici dal carattere lugubre, funereo, sovranaturale, «ossianico»: sono ad esempio in do minore l'accompagnato ed il pezzo strumentale della scena della Pitonessa e dell'evocazione dell'ombra di Samuele nel *Saule* di Salfi/Andreozzi (Napoli, 1794), II, 9-12; l'introduzione alla scena dell'oracolo (II, 9) ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi/Cimarosa (Venezia, 1797) e l'introduzione alla scena dell'apparizione di Etra nella «spelunca dedicata alle divinità infernali» in *Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini (Firenze, 1798), II, 8-9. In tutti questi casi, e in diversi altri ancora, il do minore, il tempo lento, l'incedere marziale, gli unisoni minacciosi, i registri gravi che, volta a volta, vengono sciorinati acquistano un innegabile valore evocativo e connotativo e paiono ineludibili requisiti imposti dal nuovo gusto e dal nuovo orizzonte d'attesa del pubblico tardo-settecentesco.

L'accompagnato, misto a frammenti di pezzi chiusi, ariosi, cavatine, cori e pezzi strumentali, è d'obbligo nelle scene d'oracolo e d'evocazione ultraterrena, ove la «fenomenologia delle ombre» mette in drammatica relazione i personaggi col sovranaturale, la cui terribilità e tenebrosità la musica si adopera a sottolineare con generosa profusione di analoghe scelte lessicali e sintattiche: ritmi barbari e irregolari, sonorità cupe, ricorso agli ottoni, alle settime diminuite, agli itinerari armonici accidentati con preponderante impiego del modo minore; queste, se appaiono a lungo andare ripetitive e scontate (appartenevano già al vocabolario di Gluck, Jommelli e Traetta), radicatisi nell'orizzonte d'attesa del pubblico operistico del secondo Settecento, non cessano di conseguire gli effetti desiderati. Un esempio di tali scene, tardivo ma significativo, è fornito dalla citata scena dell'oracolo e dell'ombra di Etra nel *Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini; il ventitreenne musicista marchigiano, qui all'esordio nel campo dell'opera seria dopo alcune prove nel genere buffo, non è ancora l'audace ed autorevole artista della *Vestale*, dell'*Agnese* o del *Cortez*: nell'affrontare questo libretto, neoclassico ma intriso di patetismo, del fiorentino Cosimo Giotti, egli guarda indietro agli autori accreditati e ai modelli di successo che lo hanno preceduto, e null'altro si propone se non di assecondare le aspettative del pubblico del teatro della Pergola al quale si rivolgeva per la prima volta: di qui la natura di probante esempio della scena d'oracolo da lui



Una scena di *Lodoiska* di Cherubini allestito alla Scala nella stagione 1990-91. Regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot e, in basso, Bozzetto per la scenografia.



Una scena da *L'elisir d'amore* di Donizetti alla Scala nella stagione 1986-87 (BERGAMO, MUSEO DONIZETTI) e, in basso, Il giovane Donizetti in un dipinto di B. Martini.

allestita, atta a consentirci di individuare gli stilemi compositivi del genere nonché il grado della loro recezione nel musicista esordiente. Ecco come si svolge la scena:

*Teseo riconosciuto* di Giotti/Spontini (Firenze, 1798), II, 8-9: «interna parte della Spelonca» (cfr. sopra)

Testo	Didascalie sceniche	Musica
	Scena 8 <i>Teseo discendendo dall'alto con segni di sorpresa e d'orrore; e Coro invisibile di Divinità Infernali.</i>	(1) Introduzione (andante sostenuto, do min. 4/4) terribilità di unisoni, ritmi puntati: solennità e tensione; lugubre assolo di oboe; settime diminuite e di sensibile.
Teseo Ohimè!... dove m'inoltro spaventoso divien più che discendo, l'antro feral... che oscurità! qual grave aer mi cinge... e quali fiammeggianti voragini vegg'io aprir sotto a' miei pie'... Gli scabri sassi il dubbio lume... l'eco mesta... e il freddo, che m'ispira d'intorno, orror di morte, di mia funesta sorte son presagi fatali. Parlate per pietà, Numi infernali.		(2) Accompagnato: ripresa integrale dell'introduzione con minime varianti e con l'inserzione dei recitativi di Teseo;  modulazione a sol magg.
Coro Che vuoi del Tartaro dalle Deità?		(3) Allegro, sol magg., 4/4; trilli e tremoli degli archi; coro (soprani, tenori, bassi) all'ottava; accompagnato;
Teseo Quai voci terribili, ed atroci! agghiaccio, e sento sollevarmi il crin...		come sopra, ma in la magg.;
Coro Che vuoi del tartaro dalle Deità?		accompagnato;
Teseo Parlate per pietà... ditemi, o Dei, quando termine avranno i mali miei.		re min., coro e orch. all'ottava trilli degli archi; modulaz. a la magg.;
Coro Quando Asteria al tuo talamo trarrai i tuoi mali avran fin.		accompagnato;
Teseo Che intendo mai? Ah! pria che la natura io faccia inorridir: pria che confonda i nomi di germana, e di consorte, tetre divinità, voglio la morte.		si bem. magg., coro all'ottava.
Coro Sposa Asteria.		
Teseo Tacete, o Dei, tacete: non m'accrescete orrore non lacerate un core che merita pietà.		(4: cavatina) Larghetto sostenuto, mi bem. magg. 4/4; cantabile ed appassionata esortazione di Teseo, terzine di arpeggi spezzati agli archi, soli di clarinetto e oboe; modulaz. a la bem. magg.

Testo	Didascalie sceniche	Musica
Coro Sposa Asteria.		(5) Allegro, la bem. magg., 4/4; tremoli e rapide scalette degli archi; coro all'ottava; accompagnato.
Teseo La morte voglio pria che confonda i nomi di germana e di consorte	<i>sta per gettarsi nell'aperta voragine, quando da quella a un tratto sorte l'Ombra materna ond'egli spaventato retrocede, e seguita</i>	
Scena 9		
Teseo L'ombra materna? ... ohimè! forse travede il ciglio?... No, non m'inganno...		(6: arioso) Larghetto sostenuto, mi bem. magg., 4/4, soli fiati e viole, note ribattute di oboi e clarinetti.
Ombra Figlio.		
Teseo Vedimi, o madre, al pie'.  Deh! tu consola aimen - quest'infelice tu l'orribile arcan - fa ch'io comprenda e se 'l richieggo invan - se non ti lice fa che d'Erebo in sen - teco discenda	<i>s'inginocchia, e fa la seguente preghiera.</i>	(7) Andantino, si bem. magg., 3/4; implorazione sentita ed espressiva; soli archi, terzine di arpeggi spezzati ai violini.
Ombra Figlio di consolarti è a me concesso leggi l'arcano in quelle cifre espresso.	<i>s'alza</i>	(8[=6]) Tempo I, mi bem. magg., 4/4
	<i>comparisce a un tratto la seguente iscrizione in caratteri di foco, sopra una parete: NON È QUAL SI SUPPONE NATA ASTERIA D'EGEO MA DI GIASONE mentre Teseo fissasi nella medesima, l'Ombra s'inabissa.</i>	Allegro, si bem. magg., 4/4; tremoli e trilli, scalette discendenti degli archi.
Coro Lascia il Tartaro, e t'affretta con Asteria a giubillar.		(9) coro all'ottava, tremoli nell'orchestra.
Teseo Oh Dei! che giubbilo! che bel contento In sen mi sento brillare il cor.	<i>lieto parte.</i>	(10) Poco più mosso, mi bem. magg., 4/4; spigliata cabaletta di Teseo; quartine di arpeggi spezzati nei violini; agli interventi del tenore fanno eco i fiati; numerose ripetizioni del testo: senso di liberazione e di sollievo; due periodi musicali sempre in mi bem. magg., l'ultima ripetizione è con coro (testo = 9).

La sequenza di eventi drammatici (terrore per l'orribile luogo, evocazione delle divinità infernali, oracolo incomprensibile, volontà di suicidio di Teseo, apparizione di Etra, rivelazione, gioia) è assecondata da Spontini col dispiego, evento per evento, di opportune opzioni stilistico-formali; la struttura palesemente episodica, *collage* di momenti scenico-musicali prevalentemente irrelati, nega alla scena, al di là dell'impianto tonale (do min.-mi bem. magg.) un vero carattere unitario, tuttavia proprio i singoli episodi consentono di individuare gli ingredienti e le modalità d'impiego del corrente linguaggio della terribilità scenico-musicale, qui antologizzato per il godimento d'un pubblico insaziabile consumatore di simili proposte spettacolari.

Gli anni Ottanta, che il *Giulio Sabino* felicemente inaugura, sono decisivi per il completo manifestarsi ed il definitivo affermarsi delle istanze stilistiche e formali fin qui delineate. Sono gli anni del *Pirro* di De Gamerra/Paisiello (Napoli, 1787), opera nella quale a giusto titolo può esser visto uno dei lavori più maturi e importanti del Settecento operistico italiano, sia per quel che concerne il gusto neoclassico, che in ambito di teatro musicale essa contribuisce fortemente ad incrementare, sia per gli aspetti più strettamente drammaturgico-musicali per i quali, in séguito, ad esso si guardò come ad un modello. Il *Pirro* godette di un vasto e duraturo successo e di un'ampia circolazione fino agli ultimi anni del 1700. Fatto più unico che raro, esso godette anche di una considerevole attenzione da parte delle Gazzette del tempo: fra il novembre 1786, due mesi avanti la prima, ed il maggio 1793 nella «Gazzetta universale», soprattutto, e nella «Gazzetta toscana» si rintracciano non meno di due dozzine di interventi - anticipazioni, recensioni, commenti - relativi a quest'opera. La vicenda svolta nel libretto del livornese Giovanni De Gamerra è una libera manipolazione di una parte della vicenda mitica narrata da Euripide nell'*Ecuba*. Pirro intende sposare Polissena ma a ciò si oppongono Ulisse ed i Greci, Darete amante di Polissena e Climene promessa sposa del medesimo Pirro: il conflitto di sentimenti, con implicazioni politiche, è spunto per una serie di quadri scenico-musicali di non comune intensità emotiva. La notificazione al popolo greco della decisione di Pirro (I, 1) scatena le contrastanti reazioni dei vari personaggi espresse in un elaborato sestetto d'apertura il quale, oltre a condurci senza indugi *in medias res*, ci precipita nell'insolita dimensione polivoca e concertata della partitura:

Pirro	La Grecia mi ascolti. Mia sposa e regina Sarà Polissena. (Che intendo!)	<i>Si alza, e seco tutti.</i>
Ulisse, Eleno a 2 Darete, Climene a 2 Ulisse	(Qual pena!) (Per poco sospendo i moti dell'ira.)	
Polissena	(E teme, e desidera quest'anima amante.)	
Darete	(Chi adoro costante di Pirro sia sposa?)	
Pirro	La fronte orgogliosa abbassi la Grecia di Pirro al voler.	<i>Scende dal trono.</i>
Pirro, Polissena a 2	La speme, l'affetto mi destano in petto soavi tumulti d'un grato piacer.	
Ulisse, Eleno a 2	La rabbia, il dispetto mi destano in petto furiosi tumulti fra mille pensier.	
Darete, Climene a 2	Il duolo, l'affetto mi destano in petto gelosi tumulti fra mille pensier.	

La polivocità dell'opera, la sua vocazione ad una struttura dialogica, per *ensembles*, ancor meglio si esplica nel Finale I, in cui Polissena, ingiustamente accusata del tentato omicidio di Pirro, viene condannata al sacrificio: concertato d'azione per sestetto e coro in tre movimenti, Allegro-Largo maestoso-Allegro presto; nel Finale II (fiera contrapposizione fra Pirro, fermo nella decisione di sposare Polissena, ed Ulisse, deciso a sacrificarla per evitare guerre fratricide fra i Greci, mentre Polissena è disposta ad offrirsi in olocausto per garantire la pace; il responso dell'oracolo recato da Calcante impone a Pirro di uccidere Polissena: concertato d'azione per sestetto e coro in sette movimenti) e nel grande terzetto Polissena-Darete-Pirro in III, 2, «Incerto, pentito, crudele, pietoso», che da solo costituisce quasi tutto l'atto III. Una notevole scena di passioni contrastanti, condotta in recitativo strumentato e preceduta da un'ampia e descrittiva introduzione strumentale, si trova in II, 9 dove, nel «Suntuoso vestibolo inalzato ne' Campi Frigi, dove torreggia il gran Mausoleo d'Achille» la cui solennità è ricreata dalla musica, Pirro e Polissena drammaticamente si confrontano (il mito vuole Polissena trucidata da Pirro sulla tomba del padre Achille): l'uno incerto se giustiziarla credendola colpevole del tentato regicidio nei propri confronti o risparmiarla cedendo all'impulso dell'amore per lei, l'altra, sostenuta da un'esaltazione furente e patetica, pronta a gettarsi sul pugnale di Pirro. La violenza e la passionalità dello scontro verbale, i trapassi repentini dallo sdegno all'amore, dalla fierezza all'implorazione vengono resi tragici e potenti dall'interazione fra il *ductus* frastagliato e nervoso del recitativo e l'espressività ed il fragore delle interiezioni orchestrali. Su tutta l'opera «ha il signor Paisiello profuso tutto l'entusiasmo della divina e meditante sua armonica fantasia. Rapisce, accende, sparge a suo talento il terrore, il piacere, la sorpresa» («Gazzetta universale», n. 8, 27 gennaio 1787). Nei Finali, secondo una prassi che anche nell'opera seria andava prendendo piede ma che non aveva ancora conseguito esiti tanto significativi e consapevoli, si concentra e si serra lo svolgimento degli intrecci, sicché verso la fine degli atti l'azione conosce una vigorosa accelerazione, i vari personaggi progressivamente si radunano sulla scena, la tensione sale, la musica diviene concitata e l'atto precipita vorticosamente verso la conclusione. Pare che i Finali del *Pirro* facessero epoca o, almeno, che fosse diffusa la consapevolezza che per la prima volta qui De Gamerra e Paisiello architettarono nuove strutture drammatico-musicali; il musicista Giovanni Goffredo Ferrari, allievo di Paisiello, afferma che i Finali sono la vera novità di quest'opera, intendendo con ciò che soluzioni drammatico-musicali già da tempo adottate nel campo dell'opera buffa sono per la prima volta col *Pirro* consapevolmente impiegate anche nel genere serio. Anche la «Gazzetta universale» rileva come dato di novità la presenza dei Finali nel *Pirro*, anzi li pone al centro di una curiosa quanto indicativa vicenda di diritti d'invenzione: «essendosi saputo che nell'opera il *Pirro* destinata per il Teatro Regio [il San Carlo di Napoli] il prossimo gennaio vi erano i finali» [la notizia è datata Napoli, 12 dicembre 1786: la cosa era dunque risaputa e chiacchierata già avanti la prima rappresentazione!], l'ignoto poeta impegnato a rivedere il testo de *Le Vergini del sole*, già di Moretti per un allestimento previsto al Teatro del Fondo il venturo carnevale, «aspirando d'ottenere la gloria di questa novità, cambiò di nuovo ancora il suo zibaldone, e trasportando nel primo atto un quartetto, che chiudeva il secondo, attaccò a quello un finale. Un tale storico dettaglio era dovuto alla verità per smentire gl'impostori, che senza un vero merito si usurpano le altrui invenzioni [...] possedendo soltanto l'abilità di trasformare i drammi anche de' più celebri scrittori in tanti letti di Procuste» («Gazzetta universale», n. 102, 23 dicembre 1785). Il gustoso episodio ci dice due cose: innanzitutto che per «finale» si intendeva la conclusione dell'atto con un pezzo polivoco, concertato; in secondo luogo che

di questo problema strutturale e drammaturgico-musicale dell'opera seria i contemporanei, e non solo gli «addetti ai lavori», avevano piena coscienza. Ancora nel 1791, per un'esecuzione del *Pirro* a Firenze, si poteva affermare [si noti la sequenza] che «la novità dei finali, la sorprendente musica del Sig. Paisiello, la poesia del Sig. Tenente de Gamerra e il merito degli Attori vi attirano continuamente e gli spettatori e gli applausi» («Gazzetta toscana», n. 38, 17 settembre 1791).

Paisiello si ripeté ancora nel 1788 con *Fedra* di Salvioni (da Quinault), con *Elfrida* (Napoli, 1792) e con *Elvira*, entrambe di Calzabigi (Napoli, 1794) e nel 1797 con *Andromaca* di Salvi-Lorenzi. La presenza di *ensembles* e finali d'azione è particolarmente cospicua in *Elfrida*, dove Calzabigi forse intese competere col concittadino De Gamerra, anche se dichiarò di essere stato indotto dalla carenza di compagini corali al San Carlo «a supplirvi con sostituire ad essi, quanto più potevo, pezzi concertati. Se ne trovano molti in *Elfrida*. Son questi in sostanza una spezie di Cori, e tanto più interessanti perché vi cantano i personaggi in passione»; ai concertati prendono ampiamente parte anche i comprimari «per l'oggetto di apprestar colori, e gradazioni di colori al canto, rinforzato da maggior numero di voci diverse, e di somministrare al compositore della musica de' voli e sbalzi armonici, nelle variazioni, e repliche» (*Lettera del Consigliere de' Calzabigi a Sua E. il Sig. Conte Alessandro Pepoli ec. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata «Elfrida»*, in Ranieri de' Calzabigi, *Poesie e prose diverse*, II, Napoli, Zambraja, 1793, pp. 159 e 172). L'esito fu una partitura davvero unica nel suo genere in cui gli *ensembles* (duetti, terzetti, quartetti e un grande settemto nell'atto III) sono più numerosi e significativi dei pezzi solistici ed in cui la conclusione tragica, già ricordata, si realizza in un audace e concitato accompagnamento a più voci, vera «scena» drammatico-musicale di impressionante efficacia teatrale.

Da quanto fin qui detto sulla librettistica, sul nuovo ruolo dei cantanti e sulla variegata tavolozza di opzioni stilistiche e formali sfoggiata dalla musica operistica dell'ultimo Settecento deriva una constatazione: la «dittatura della parola» di metastasiana memoria è definitivamente tramontata mentre il versante musicale dello spettacolo operistico incrementa il proprio *status* di principale motivo di interesse e di attrazione per il pubblico. Questo accade indifferentemente nel repertorio buffo, dove già si era manifestato sin dagli inizi della sua fortuna e diffusione, sia in quello serio, dove il crescente protagonismo del compositore, a partire dagli anni Ottanta, viene sancito dal pubblico coevo anche in relazione al diverso costume produttivo (circolazione prolungata della singola partitura, riconoscimento al compositore dei meriti primari del pregio artistico e del successo dello spettacolo buffo) cui il repertorio comico lo aveva assuefatto. Nel 1776, in una nota lettera a Metastasio, Antonio Eximeno propone al poeta cesareo una ristampa integrale dei suoi drammi accompagnata dalla pubblicazione di una scelta delle migliori musiche su di essi composte; questo prova che la musica teatrale è sentita «non più come prodotto di immediato consumo, suscitatore di entusiasmi tanto vivi quanto presto dimenticati, ma come frutto dell'ingegno umano non meno meritevole di apprezzamento duraturo e di rinnovate delibazioni che i versi di un poeta o i quadri di un pittore» (Nino Pirrotta, *I musicisti nell'Epistolario di Metastasio*, cit., p. 245). Nel medesimo 1776 compariva a stampa, a Venezia, presso Alessandri e Scattaglia, *l'Orfeo* di Ferdinando Bertoni; nel 1781 a Vienna Artaria pubblicava il *Giulio Sabino* di Sarti e nel 1786 Marescalchi a Napoli incideva *l'Olimpiade* di Paisiello (e l'evento venne puntualmente segnalato sulla «Gazzetta universale»). Sono indizi che le istanze di Eximeno erano patrimonio comune al pubblico operistico ed ai cultori di teatro musicale del secondo Settecento (tuttavia, e significativamente, i testi di due delle tre opere appartengo-

no a due successori di Metastasio) e che la trasformazione dello spettacolo operistico, almeno della componente musicale di esso, da fenomeno effimero e volatile a realtà artistica replicabile, se non compiuta è in fase di avanzata realizzazione presso la coscienza dei contemporanei. Come già si è avuto occasione di osservare, anche le opere serie, per motivi endogeni alla loro sostanza musicale conoscono nel secondo Settecento una crescente longevità ed una fortuna assai meno effimera che negli anni di Metastasio, parallelamente al progressivo decadere del costume della frequente reintonazione del singolo dramma; di ciò il pubblico è consapevole fautore:

Sempre più incontra il genio la bellissima opera il *Medonte* [di De Gamerra/Sarti] che si rappresenta attualmente [estate 1779] nel Teatro di via del Cocomero, e fa d'uopo pur confermare che provveduta sia di un merito straordinario e per così dire di un armonico soprannaturale incanto, allorché essendo tra il Teatro di via della Pergola e il suddetto più della cinquantesima volta che viene con sommo applauso ripetuta, gli spettatori ogni volta partono ripieni di ammirazione. [...] Non dee tacersi per tanto a gloria del rinomatissimo Sig. Maestro Giuseppe Sarti [...], che in qualunque più culta città d'Europa è stato il *Medonte* rappresentato, ovunque ha fatto un simile incontro («Gazzetta toscana», n. 31, 1° luglio 1779).

[Al Teatro della Pergola di Firenze nel carnevale 1787] l'opera *La vendetta di Nino* [di Giovannini/Prati] ha divertita l'udienza che con molto piacere si è compiuta della nuova replica di sì scelta musica («Gazzetta toscana», n. 8, 24 febbraio 1787; la *Vendetta di Nino* era già stata rappresentata con successo a Firenze nel Carnevale dell'anno precedente).

La direzione del Regio Teatro San Carlo ha stabilito di fare scrivere le quattro grand'opere dai due celebri Maestri Paisiello e Guglielmi nel corrente anno ma, per discendere al pubblico desiderio e rianimare il nostro spettacolo serio ha determinato ancora di riprodurre il tanto applaudito, e contrastato dramma il *Pirro* del sig. Tenente Gamerra giudicato dagli intendenti il capo d'opera del preludato Sig. Paisiello («Gazzetta universale», n. 33, 14 aprile 1789; in relazione all'invidia ed ai tentativi di imitazione che esso ha suscitato all'epoca della prima esecuzione nel 1787).

Fino da domenica scorsa andò in scena in questo regio teatro [della Pergola] il tanto desiderato dramma il *Pirro*, musica dell'incomparabile Sig. Maestro Paisiello. Il concorso fu così numeroso che non vi è memoria che nella corrente stagione sia mai stato tale («Gazzetta universale», n. 75, 16 settembre 1791; il *Pirro* non era stato ancora rappresentato a Firenze ma era «tanto desiderato» in ragione del successo avuto altrove e dell'aspettativa e curiosità per esso creata dalla stampa).

L'opera seria, dunque, diviene un genere destinato alla circolazione ed alla replicata fruizione come già da tempo accadeva ad opere buffe fortunate quali, ad esempio, *La frascatana* di Livigni/Paisiello che, ancora nel 1790, «al solito fu, come lo è stata già moltissime altre volte, al sommo applaudita dall'Udienza [del teatro di via Santa Maria in Firenze] che risenti con piacere i pezzi già noti» («Gazzetta toscana», n. 33, 14 agosto 1790), o *l'Italiana in Londra* di Petrosellini/Cimarosa (1779) alla quale per una ripresa al Nuovo di Napoli nel 1794, dice il libretto, «vi si è aggiunto un quartetto nel primo atto che prima non vi era, e due arie nuove dell'istesso Maestro. Tutto il dippiù della musica non si è punto alterato giacché la medesima ha sempre sortito un'esito felice in tutti que' luoghi ove si è rappresentata»; riascolti di singoli drammi vengono caldeggiati dal pubblico o dai sovrani, l'interesse per l'oggetto musicale *per sé* si fa pressante, continuo, incessante e si traduce nella curiosità per un successo conclamato e nel piacere non più per la novità ma per la replica, per la conferma, per un godimento da rinnovare. Che il movente di tutto ciò sia la componente musicale dello spettacolo è evidente dalle testimonianze addotte, che il protagonista ed il principale responsabile stia diventando il compositore andrà ulteriormente documentato. Innanzitutto, l'interesse specifico per la partitura in quanto tale, per una musica oggettivamente bella da

riascoltare in qualsivoglia circostanza è dimostrato da alcuni clamorosi casi di reimpiego di intere partiture per testi diversi appositamente confezionati per adattarsi alle note preesistenti; il fenomeno è tutt'altro che nuovo ma era rimasto limitato al *contrafactum* o alla riformulazione verbale della singola aria. A fine Settecento, invece, si danno casi come *Arsinoe e Brenno*, rappresentato a Siena nel 1790 «con musica del celebre Sig. Maestro Guglielmi, che sarà l'istessa dal medesimo scritta per il *Deborà e Sisara*, tanto rinomata e conosciuta, per la quale espressamente è stato fatto il suddetto libretto da prodursi ora sulle scene per la prima volta» («Gazzetta toscana», n. 30, 24 luglio 1790), o come *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, alla cui musica venne adattato il libretto anonimo *Achille all'assedio di Troia* (Roma, 1797) e successivamente quello di una *Riedificazione di Gerusalemme*, versificata da Tottola e rappresentata a Napoli nel 1804. Inoltre, come già in precedenti citati casi, è «la sorprendente, e ben intesa Musica [che] ha determinato l'Impresario sig. Andrea Campigli alla scelta di tale spettacolo» (*Le trame deluse*, di Diodati/Cimarosa, per la Pergola di Firenze, 1787; «Gazzetta toscana», n. 15, 14 aprile 1787), e se ciò è consueto da tempo per l'opera buffa, lo va diventando anche per l'opera seria: al Cocomero di Firenze, nel 1775

saranno posti in scena due drammi intitolati *Perseo e Andromeda*, ornato di cori, e *Il Gran Cid*. Pare che sia per riescire lo spettacolo assai grandioso, mentre vi sono stati impiegati, per quanto ci viene annunciato, tre celebri maestri nella loro arte, che sono i sigg. Gazzaniga, e Paisiello autori della musica, e il sig. Stagi autore dello scenario che ci viene promesso tutto nuovo («Gazzetta toscana», n. 73, 12 settembre 1775; i musicisti famosi, e lo scenografo di casa, sono garanzia di eccellenza, successo e richiamo per il pubblico).

Nell'*Alessandro nell'Indie*, di Metastasio/Cherubini, Mantova, 1784,

che sempre incontra l'universale gradimento [...], la musica forma l'oggetto primario, che rende compito lo spettacolo riuscendo in tutte le sue parti perfetta e dilettevole («Gazzetta universale», n. 41, 22 maggio 1784).

La gerarchia delle componenti dello spettacolo operistico, che un tempo vedeva la musica non certo primeggiare, è ora perfettamente ribaltata; la notizia della rappresentazione de *L'orfano cinese*, di ?/diversi, alla Pergola, nel 1787, elenca gli «ingredienti» dello spettacolo secondo un'eloquente sequenza:

nulla si è trascurato da quell'impresario per rendere oltremodo brillante, e magnifico anche questo spettacolo: la scelta musica, l'abilità de' professori, il superbo vestiario, le decorazioni e le scene formano un tutto che piace e diletta («Gazzetta toscana», n. 36, 9 settembre 1787).

Se è ancora infrequente che al compositore si tributino omaggi pubblici, da tempo riservati ai cantanti ed ai ballerini, come il lancio di sonetti elogiativi dai palchi o la chiamata alla ribalta (un raro caso di chiamata del compositore sul palco è segnalato, con la precisazione «unico esempio in questi teatri» nella recensione de *Le feste d'Iside*, di Rossi/Nasolini, Firenze, 1794; leggibile nella «Gazzetta toscana», n. 7, 15 febbraio 1794), egli è spesso oggetto di critiche giornalistiche altamente elogiative e circostanziate quali non capita di rintracciare per gli stessi cantanti. Un esempio per concludere: *Zulima*, di Gonella/Portogallo, data a Firenze nel 1796:

Questo giovine professore [Marco Antonio Portogallo] ha così eccellentemente eseguita la sua opera, che tutto il pubblico ne è rimasto sorpreso: gli applausi replicati che il medesimo ha sempre riscosso con tanto trasporto non sono che gli effetti della più sorprendente armonia e delicatezza, che ha sparso nel complesso della sua musica così analoga al soggetto, per cui ognuno resta colpito da mille affetti, che egli ha saputo eccitare («Gazzetta toscana», n. 29, 9 aprile 1796).

Rossini ed i suoi successori, beniamini del pubblico nonché protagonisti e principali responsabili del successo delle loro opere, camminarono su un terreno già ben dissodato.