

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Elfrida e Elvira: una transizione invisibile

a cura di Stefano Caciagli

Tesi di dottorato in Musicologia
Department d'Art i Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

Directora i Tutor: Prof. Aurelia Pessarrodona Perez
Director i Supervisor: Prof. Jordi Rifè Santalò

Indice

Introduzione

Motivazioni, stato dell'arte, metodologia dell'indagine	6
---	---

Cap. 1 Il contesto lirico-scenico e teorico alla fine del '700

1.1 Il melodramma “serio” alla fine del '700	11
1.1.1 Calzabigi e Paisiello a Napoli	11
1.1.2 Elfrida ed Elvira: le due première	14
1.1.3 L'opera sera a Napoli dagli inizi del XVIII sec. fino agli anni '70	15
1.1.4 Dopo il 1770	16
1.1.5 La situazione nel resto d'Italia	17
1.2 L'opera buffa tra Napoli e l'Europa	22
1.3 Le posizioni dei teorici napoletani alla fine del'700	28
1.4 Antonio Planelli Dell'opera in musica 1772	29
1.5 Pietro Napoli Signorelli La storia critica de' teatri antichi e moderni 1777	34
1.6 Saverio Mattei: la critica musicale come professione	37
1.7 La trattatistica musicale e i trattati di canto nel XVIII sec. tra Napoli e Parigi	41

Cap. 2 Le posizioni teoriche di Ranieri de' Calzabigi

2.1 Premessa	44
2.2 La Dissertazione sulle opere di Metastasio	45
2.3 La risposta di Don Santigliano	49
2.4 La “riforma” di Calzabigi-Gluck e la Prefazione ad Alceste	54
2.5 Lettera ad Alfieri sulle sue prime quattro tragedie	61
2.6 Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida	62
2.7 Calzabigi e il sublime	69
2.8 La proposta di Calzabigi a Paisiello	74

Cap. 3 Elfrida Il medioevo barbarico in Inghilterra

3.1 I balli, i personaggi, il plot	75
3.1.1 L'Antefatto	77
3.1.2 L'intreccio	78
3.2 Le fonti	79

3.3 I protagonisti	80
3.4 Elfrida e la politica culturale a Napoli alla fine del XVIII secolo	83
3.5 La struttura del dramma	89
3.6 Riepilogo della struttura metrica e musicale	91
3.7 L'ouverture	93
3.8 Le arie	94
3.9 I pezzi d'insieme	99
3.10 I finali d'atto	105
<hr/>	
Cap.4 Elvira: la Spagna contesa tra barbari e saraceni	
4.1 I balli, il soggetto, il plot	109
4.1.1 L'Antefatto	110
4.1.2 L'intreccio	111
4.2 Il soggetto	113
4.2.1 L'argomento descritto da Calzabigi nel libretto	113
4.3 I protagonisti	114
4.4 La struttura	116
4.4.1 Gli argomenti presentati	117
4.5 Riepilogo dello schema metrico e musicale	118
4.6 Il preludio	121
4.7 Le arie e i pezzi d'insieme	121
4.8 I finali d'atto	130
<hr/>	
Cap. 5 La struttura musicale ed orchestrale	
5.1 Il confronto con l'opera seria di Metastasio	138
5.2 Il confronto con l'opera buffa coeva	147
5.3 Il recitativo accompagnato e l'azione drammatica “in passione supportata dall'orchestra, Mozart e il suo tempo	153
5.4 Il confronto con l'opera italiana del primo ottocento, appunti di strumentazione e mutamento progressivo dell'orchestra	159
<hr/>	
Cap. 6 Cronache del tempo e rappresentazioni coeve	
6.1 Elfrida una scelta fortunata	169
6.1.1 Le riprese e diversi finali del dramma	172

6.1.2 Le modifiche al libretto della première e le arie da baule	175
6.2 Gli interpreti delle repliche	177
6.2.1 Elfrida	179
6.2.2 Eggardo	181
6.2.3 Adelvolto	182
6.2.4 I ruoli minori	183
6.3 Elvira un’occasione mancata	184
6.3.1 Il soggetto	186
6.4 Il taglio in tre atti	189
6.4.1 Il finale lieto	190
6.4.2 I cantanti	191
6.5 Elvira: quale data per la première	193
6.6 Elfrida e le “Lucie” di <i>Lamermoor</i> , l’evoluzione di due eroine	200
6.7 Elvira e Bradamante: una donna guerriera che si ribella per amore	207
Conclusioni	211
Appendice 1 - La cronaca di Goldsmith	213
Appendice 2 - Le schede delle “premiere” di Elvira ed Efrida e delle sue repliche	214
Appendice 3 - Schema metrico e musicale di Elfrida	235
Appendice 4 - Schema metrico e musicale di Elvira	242
Appendice 5 - Le “Lucie di <i>Lamermoor</i> : schema dei libretti	247
Appendice 6 - Le “Bradamante”: schema dei libretti	250
Bibliografia	
Musica manoscritta	253
Libretti a stampa	254
Fonti storiche	262
Bibliografia generale	265

Introduzione

Motivazioni, stato dell'arte e metodologia d'indagine

L'analisi di questi due melodrammi di fine '700 *Elfrida* ed *Elvira* parte da una ipotesi: la “transizione invisibile”, proposta come linea portante del progetto. Questa tesi intende valutare se nelle due opere che analizzeremo in questa tesi, frutto della collaborazione di Ranieri de' Calzabigi e Giovanni Paisiello, vengano proposte alcune linee di sviluppo (transizione) per il melodramma, che senza stravolgere del tutto gli assetti tradizionali (invisibile) indichino la direzione che prenderà l'opera nel nuovo secolo, l'800, con Bellini, Donizetti ed infine Verdi.

Cercheremo anche di tener presente altri lavori precedenti, come le tre opere frutto della collaborazione dello stesso poeta livornese (Calzabigi) col musicista boemo C. W. Gluck, e coevi, come quelli di Jommelli, nello specifico di *Ercole al Termedonte*, che proponevano degli assetti nuovi e diversi per questo tipo di spettacolo.

Prima di proseguire riepiloghiamo brevemente alcuni dati della première delle due opere come vengono indicati nel frontespizio del libretto:

- *Elfrida*: Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 di Novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà La Regina dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano.
- *Elvira*: Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 di Gennaio 1794 festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano ed alla S.R.M dedicata.

L'operazione, partendo dal testo, si svilupperà poi completamente nella musica; parafrasando il celebre divertimento in musica del 1768 composto da Antonio Salieri con libretto di Giovan Battista Casti dal titolo *Prima la musica e poi le parole*, si potrebbe dire “Prima le parole e poi la musica”, nel senso che l'apporto del compositore tarantino alla composizione delle due opere trattate è ispirato dal testo che egli felicemente asseconda. Calzabigi, dopo il tentativo di riforma condotto a Vienna con Gluck, avendo sperimentato lo scarso senso di attenzione e di seguito che tale operazione aveva di fatto incontrato soprattutto in Italia, sente il bisogno di creare una nuova forma melodrammatica, che pur tenendo conto delle esigenze del committente e dei gusti del pubblico, superi sia la tradizionale struttura metastasiana, sia

l'impostazione dei drammi viennesi prodotti con Gluck, che in Italia sembrano già superati o comunque non del tutto accettati, per indirizzare l'opera lirica verso una nuova strada.

Le posizioni teoriche di Calzabigi espresse nella *Risposta di Don Santigliano*¹ e nella *Lettera al conte Pepoli sull'Elfrida*² devono essere preventivamente analizzate per chiarire due importanti aspetti: l'abbandono delle posizioni relative alla cosiddetta “riforma” del teatro lirico operata a Vienna con Gluck e Gasparo Angiolini, il coreografo, che nei teatri italiani non aveva attecchito³ ed il superamento degli schemi del teatro settecentesco che comunque nel momento dell'arrivo del poeta livornese a Napoli imperavano ancora⁴.

Ma vediamo adesso, prima di entrare nel vivo della ricerca, lo stato dell'arte.

Non esistono degli studi completi ed approfonditi sulle due opere, ma solo articoli su riviste specializzate o interventi in convegni, la maggior parte dei quali datati. Questi brevi scritti affrontano singolarmente le due opere, tra questi il saggio di Giovanni Carlo Ballola *L'ultimo Calzabigi: Paisiello e l'Elfrida*⁵ del 1972 che tratta essenzialmente della fortuna dell'opera o quello di Rosy Candiani *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'Elvira a Napoli nel 1794*⁶ dove l'autrice dopo un breve confronto con il dramma del 1792 (*Elfrida*), prende in esame le ragioni che hanno portato al “presunto” insuccesso dell'opera, poiché non c'è stata alcuna ripresa dopo la “premiere” del 12 gennaio 1794. Vi è poi un contributo di Marita Petzholdt McClymonds: *Calzabigi and Paisiello's “Elfrida” and “Elvira”*. *Crumbling conventions within a rapidly changing of genre*⁷ che, confrontando la struttura testuale e musicale dei due drammi, li considera un passo importante verso un cambiamento di genere che si consoliderà solo nell'800, avvalorando quindi l'ipotesi alla base di questo studio, e l'articolo di Mario

¹ “Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano.....fatta dal D. Stefano Arteaga suo illustre compatriotto, Certi, Venezia, 1790; anche in *Scritti teatrali e letterari* a cura di A.L. Bellina, Salerno, 1994, Tomi 2.

² “Lettera a S.E. il sig. Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata *Elfrida*”, in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* a cura di A.L. Bellina, Salerno, 1994, Tomi 2, Tomo II,XIII, pp. 583-613

³ A. Loewemberg, *Gluck's Orfeo on the stage*, in “Musical Quaterly”, XXV, 1940, pp.326 ss., ed anche M.F. Robinson, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's Orfeo*, in “Chigiana”, XXIX-XXX, 1972-73, pp. 395 ss.

⁴ P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, in *Nuova Rivista Musicale italiana* XIV, 4, 1980, pp.497-538. Vedi anche: Piscitelli, *I libretti napoletani di Ranieri de' Calzabigi*, in *Quadrivium*, XII, 2, 1981, pp. 327-340.

⁵ Giovanni Carli Ballola: *L'ultimo Calzabigi, Paisiello e l'Elfrida in Chigiana*, a. XXIX - XXX 1972/73, pp.357-368.

⁶ Rosy Candiani: *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'Elvira a Napoli nel 1794* in *Critica letteraria*, anno XXI (1993), Fasc. IV, N. 81, pp. 733-744.

⁷ Marita Petzholdt McClymonds: *Calzabigi and Paisiello's “Elfrida” and “Elvira”*. *Crumbling conventions within a rapidly changing of genre* in “*Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli*” *Atti del Convegno di Studi* (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana - Lucca 1998.

Piscitelli *I libretti napoletani di Ranieri de' Calzabigi*⁸, una breve analisi dei due testi letterari. Da segnalare inoltre due interventi sull'estetica di Ranieri de' Calzabigi entrambi al Convegno di studi del 1996 a Livorno, città natale del poeta: il primo di Enrico Fubini *L'estetica di Ranieri de' Calzabigi*⁹ e il secondo di Michela Garda *Il tragico ed il sublime in Ranieri de' Calzabigi*¹⁰.

Vi è inoltre un più recente testo del 2012 di Antony R. Del Donna dal titolo *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*; in cui nel terzo capitolo si occupa esplicitamente di *Elfrida* dal punto di vista del compositore *Giovanni Paisiello's Elfrida: Operatic Idol, Martyr and Symbol of nation*¹¹; infine uno studio del 2016 di Magnus Tessing Schneider *Legacy of an Anti-Patriot: Calzabigi's Elvira in Naples 1794*¹² che comunque si limita ad occuparsi delle vicende del librettista relative al rinvio della prima rappresentazione dell'opera, a cui dedicheremo un paragrafo nel capitolo relativo ad *Elvira*. Il 10 ottobre del 2016 a Taranto ho tenuto una conferenza, congiuntamente al maestro Andreas Gies, nell'ambito delle celebrazioni per il secondo centenario della morte di Giovanni Paisiello, dal titolo: *Giovanni Paisiello e Ranieri de' Calzabigi a Napoli tra tradizione e rinnovamento*; l'argomento centrale era l'analisi della partitura e del libretto di *Elfrida*, nella prospettiva di una edizione critica.

Le motivazioni che mi hanno spinto a proporre questo progetto partono dall'interesse verso Ranieri de' Calzabigi, uno dei maggiori librettisti del XVIII secolo, che con i suoi lavori ha contribuito a superare l'empasse della struttura del libretto metastasiano, non solo con la tentata riforma viennese, il contenuto teorico della quale è attribuito a Gluck, ma quasi sicuramente pensato e scritto dal poeta livornese (*la prefazione ad Alceste*)¹³.

⁸ Mario Piscitelli, *I libretti napoletani di Ranieri de' Calzabigi*, in *Critica letteraria*, anno XIX (1991), Fasc. II, n. 71, pp. 327 - 340.

⁹ Enrico Fubini: *L'estetica di Ranieri de' Calzabigi*, in "Ranieri de' Calzabigi tra Vienna e Napoli" Atti del Convegno di Studi (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana - Lucca 1998.

¹⁰ Michela Garda: *Il tragico e il sublime in Calzabigi* in "Ranieri de' Calzabigi tra Vienna e Napoli" Atti del Convegno di Studi (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana - Lucca 1998.

¹¹ Antony R. Del Donna, *Giovanni Paisiello's Elfrida: Operatic Idol, Martyr and Symbol of nation*, in *Opera, theatrical culture and society in the late eighteenth century Naples*, Routledge, London, 2012.

¹² Magnus Tessing Schneider, *Legacy of an Anti-Patriot: Calzabigi's Elvira in Naples, 1794*, in *Stage / Page / Play: Interdisciplinary Approaches to Theatre and Theatricality*, edited by Anna Lawaetz and Ulla Kallenbach (Copenhagen: Multivers, 2016), 37-54.

¹³ G.W. Gluck, *Prefazione alla prima di stampa di Alceste*, Vienna, 1769 presso Trattner, reperita in: G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven in Storia della Musica* a cura della SiDM, Torino, EDT, 1987.

Infatti i due melodrammi napoletani, scritti da Calzabigi nella estrema maturità, ed intonati dal genio musicale di Paisiello, rappresentano un seppur velato punto di svolta verso il melodramma del nuovo secolo, non foss'altro perché si afferma l'idea di un compositore per un libretto scritto per l'occasione.

Non avendo avuto una sufficiente attenzione in tempi recenti, nei festival dedicati al recupero di capolavori poco conosciuti o in occasione di altri eventi (ricordiamo che solo per *Elfrida* c'è stata una rappresentazione moderna nel 1990 a Savona¹⁴⁾), la mia speranza è che ci sia una ripresa di entrambe, soprattutto di *Elvira*, che è originale anche dal punto di vista del soggetto. L'indagine si articolerà analizzando inizialmente, come già accennato, le posizioni teoriche di Calzabigi negli scritti prodotti durante la sua attività saggistica e quelle dei teorici napoletani coevi, tra i quali spiccano le posizioni critiche di Paolo Napoli Signorelli nei confronti dei suoi lavori. Verrà poi studiata la natura del plot, derivato da un dramma inglese contemporaneo quello di *Elfrida*, originale invenzione di Calzabigi invece quello di *Elvira*, e la struttura metrica e stilistica dei due libretti.

Inoltre presenteremo una analisi della parte musicale ed orchestrale con opportuni confronti con drammi contemporanei e con l'opera comica; non ultima la ragione supposta della fortuna - sfortuna delle due opere; infine una comparazione finale dovuta, per la similarità dei due soggetti: *Elfrida* con *Le "Lucie" dei Lamermoor* ed *Elvira* con la figura di *Bradamante* (il primo ballo di *Elvira* alla fine del I atto è intitolato *Orlando furioso*).

Essenziale sarà comprendere le posizioni teoriche di Calzabigi attraverso il contesto estetico ed ideologico del periodo finale dell'illuminismo, non possiamo dimenticare che siamo agli albori della rivoluzione francese; ciò si verificherà esplorando i numerosi scritti, di cui alcuni già citati (in primis la *Dissertazione su Metastasio* e la *Lettera al Conte Pepoli*), per valutare se vi sono indizi del mutamento di rotta che Calzabigi e Paisiello indicheranno nelle due opere. Per verificare se i libretti mostrino differenze estetiche e di contenuto, dal punto di vista drammaturgico, rispetto ai drammi seri coevi li confronteremo con la produzione di Metastasio e Zeno. Valuteremo poi quali fossero le intenzioni di Paisiello, se cioè il compositore tarantino abbia seguito le indicazioni suggerite da Calzabigi, recuperando anche il frutto della sua esperienza pregressa non solo nel campo dell'opera seria (Paisiello a Napoli in questo periodo intonerà l'ennesima versione dell'*Olimpiade*), ma soprattutto nel campo

¹⁴ *Elfrida* : tragedia per musica in due atti di Ranieri De' Calzabigi; musica di Giovanni Paisiello; revisione di Giovanni Carli Ballola, Savona : Teatro Comunale Chiabrera, 6 ottobre 1990.

dell'opera comica, ricordiamo prima di tutto i due capolavori del compositore tarantino, il *Barbiere di Siviglia* e *Il re Teodoro in Venezia*.

Infine dovremo comprendere quale fu l'impatto di queste opere nell'area napoletana, italiana ed eventualmente in Europa, per capire se veramente l'ipotesi alla base di questa tesi, la "transizione invisibile", sia realmente valida, se cioè la scelta dei due artisti, testuale e musicale, abbia indicato la strada allo sviluppo del melodramma ottocentesco.

Cap. 1 - Il contesto lirico - scenico e teorico alla fine del'700

1.1 Il melodramma “serio” alla fine del ‘700

Prima di analizzare in dettaglio i due melodrammi di cui mi occuperò in questo studio, cioè *Elfrida* ed *Elvira*, ritengo opportuno prima di tutto spiegare la natura della collaborazione di Calzabigi e Paisiello nel contesto partenopeo, per poi dare uno sguardo alla produzione lirica della seconda metà del XVIII secolo sia a Napoli che nel resto d’Italia.

1.1.1 Calzabigi e Paisiello a Napoli

Calzabigi, secondo le informazioni di cui disponiamo giunge a Napoli verso la fine del 1779, proveniente da Pisa¹⁵, l’intenzione del poeta era rimanere tranquillo “Il mio solo piacere ora si riduce alla quiete” e tenersi lontano da quelle che egli stesso definisce “beghe letterarie”¹⁶. Nonostante queste affermazioni di principio, sappiamo che nell’autunno del 1780 cercò di contattare Gluck perché lo raggiungesse sperando forse di mettere in scena qualcuna delle loro opere o addirittura promuovere un nuovo sodalizio;¹⁷ le aspettative comunque andarono deluse, perché il musicista boemo non raccolse l’invito. Un ulteriore tentativo di rientrare nel mondo teatrale fu quello di proporre all’Accademia delle Dame e dei Cavalieri¹⁸ un suo testo *Comala*¹⁹, ispirato allo pseudo Ossian²⁰, intonato da Pietro Morandi, che aveva debuttato anni

¹⁵ In una lettera di Pietro Metastasio a Saverio Mattei leggiamo “Si sa qui che il Calzabigi abbandona la Toscana per venir a respirar le salubri e ridenti aure della bella Partenope” in *Pietro Metastasio, Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, vol. V, Milano, 1954, pag. 596.

¹⁶ Da una lettera al Conte Agostini datata Napoli, 18 aprile 1780, in G. Lazzeri, *La vita e l’opera letteraria di Ranieri Calzabigi*, Città di castello, Lapi, 1907, pag. 186.

¹⁷ Lucio Tufano, *Il poeta “cadente” ed il “re” filosofo. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano in Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, Quinta Serie - volume II - Fascicoli I-IV - Gennaio-Agosto, Arti Tipografiche, Napoli, 2001 pag. 101.

¹⁸ *Ivi*, pag. 101-102.

¹⁹ *Comala. Azione drammatica del signor Ranieri de Calzabigi da cantarsi in Senigallia nel teatro de’ sig. Condomini in occasione delle felicissime nozze del (...) marchese Antonmaria Grossi con Catterina Baviera (...).* Posta in musica da Pietro Morandi, Sinigaglia, S. Stella; 1780; vedi anche C Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. II, Bertoli e Locatelli, Cuneo, 1990, pag. 161;

²⁰ I *Canti di Ossian* furono pubblicati dallo scrittore scozzese James MacPherson nel 1760 in modo anonimo; si tratta di un falso letterario che ebbe però un enorme successo in tutta Europa, tanto che il poeta scozzese pubblicò varie versioni fino a quella definitiva del 1773, una versione aggiornata in 22 poemi. In Italia il testo apparve nel 1763 nella traduzione di Melchiorre Cesariotti, che lo ripubblicò in edizione definitiva nel 1772. Calzabigi scrisse la sua *Comala* basandosi sulla seconda edizione dei poemi ossianici, mentre Cesariotti usò probabilmente una traduzione francese su una edizione del 1761. MacPherson appiò dei cambiamenti al testo che possiamo ritrovare nel libretto del poeta livornese; inoltre sappiamo che quest’ultimo conosceva bene l’inglese e può aver avuto accesso direttamente al poema pseudo-ossianesco. Per maggiori informazioni vedi Magnus Telling Schneider, *It’s ‘A Song of Other Times: The Transformation of Ossian in Calzabigi’s and Morandi’s Comala (1774-1780)*, LIR-journal vol. 11 (2019), 24-47.

prima a Senigallia ed anche un altro suo libretto *Ipermestra, o le Danaidi*, la cui messa in musica fu affidata al castrato soprano Vito Giuseppe Millico²¹, vecchia conoscenza di Calzabigi che per lui aveva scritto le parti di Orfeo e Paride per Vienna, ritrovato poi a Napoli. Entrambi i progetti non andarono in porto, anche per le critiche rivolte, non senza acrimonia, al suo lavoro di librettista dalla stampa partenopea²². Nonostante ciò al teatro dal Fondo nel 1785 furono allestiti due lavori legati strettamente al poeta livornese, *Cook o sia gli inglesi in Othaiti*²³, un pasticcio messo in musica da Giuseppe Sarti, il cui testo anonimo è stato più volte attribuito a Calzabigi, ed una replica di *Alceste* a cui sembra che il librettista collaborò come “metteur en scène” (regista) il “famoso poeta Calsabigi con il suo binocolo, ... occupato solamente ad osservare le posizioni ed i movimenti della prima cantante Marchetti e a dirigere le sue bianche braccia rotonde”²⁴, evidentemente nonostante la tarda età il poeta non disdegnava le grazie femminili; da sottolineare che nella rappresentazione risultano coinvolti anche Vito Giuseppe Millico, come addestratore dei cantanti e il cavaliere Giuseppe Lucchesi Palli, direttore del teatro. Nella primavera del 1786 un altro episodio significativo, un suo libretto *Amiti ed Ontario*, trasformato ne *Le gare generose* da Giuseppe Palomba, con musica proprio di Giovanni Paisiello²⁵ andò in scena al teatro dei Fiorentini; pur non avendo certezza della presenza di Calzabigi è comunque lecito pensare ad un primo contatto col compositore tarantino, che era giunto a Napoli qualche anno prima. Quindi un rapporto con la città e con parte della critica musicale²⁶ non sempre cordiale, tuttavia Calzabigi nella sua veste di Consigliere aulico della corona svolge alcuni importanti incarichi, se nel 1789 lo troviamo come membro della commissione chiamata a valutare il piano di riforma teatrale proposto da Giovanni de Gamerra, suo concittadino, alla corte napoletana. Nonostante il parere favorevole della commissione il piano non fu poi posto in essere, ma la presenza di Calzabigi rende

²¹ Leonella Grasso Caprioli, *Vito Giuseppe Millico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 74, Roma, 2010.

²² Lucio Tufano, *Il poeta “cadente” ed il “re” filosofo. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano in Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, Quinta Serie - volume II - Fascicoli I-IV - Gennaio-Agosto, Arti Tipografiche, Napoli, 2001, pag. 102.

²³ *Cook o sia gl'inglesi in Othaiti dramma per musica da rappresentarsi nel real teatro del Fondo di Separazione per prima opera di questo anno 1785*; in Corago, UniBO.

²⁴ Lettera di Norbert Hadrava a Johann Paul Schulthesius in data 29 ottobre 1785 in G. Gialdroni, *La Musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, in *Fonti musicali italiane*, I, pp. 75-143: n.8, pag. 102.

²⁵ F. P. Russo, *Una parodia napoletana di “Amiti ed Ontario”*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, a cura di F. Mari e F.P. Russo, LIM, Lucca, 1995, pp. 227-238.

²⁶ Pietro Paolo Signorelli scrive a Giovanni Cristofano Amaduzzi: “Vi meraviglierete se io vi dica che qui, della maggior parte, si ignora ciò che il Calsabigi ha scritto contro l’Arteaga in propria difesa? Pure è cosa ne sto dimandando da un mese, né trovo chi me ne sappia dir nulla” lettera Datata 27 luglio 1790 in C.G. Mininni, *Pietro Napoli- Signorelli. Vita, opere, tempi, amici*, Città di Castello, 1914, pag. 396.

ragione del prestigio e la competenza du cui godeva presso la corte in materia teatrale, quindi nessuna meraviglia se gli saranno commissionate le due opere solo pochi anni dopo. Intendo qui riassumere gli eventi della tarda maturità di Ranieri de Calzabigi²⁷ che lo indussero, nell'ultimo quindicennio della sua non breve esistenza, a ritirarsi nella città partenopea che ben conosceva per avervi già abitato per più di un decennio dal 1740 al 1752. Egli giungeva a Napoli presumibilmente nel 1779, all'età di 66 anni, proveniente da Pisa, dove risiedeva dal 1773, dopo esser stato espulso “da Vienna a causa di una “liaison dangereuse”²⁸ e di una frode riguardante l’organizzazione di una lotteria. Pur avendo il titolo di consigliere aulico (titolo non retribuito) ed una misera pensione vitalizia, Calzabigi era costretto come altri letterati dell’epoca che non avevano un incarico di corte ad affiancare a quella poetica altre attività molto “prosaiche” e spesso rischiose. Calzabigi si spegne a Napoli nel luglio del 1795 dopo aver scritto 12 libretti²⁹; la sua fortuna resterà comunque legata alla collaborazione con Gluck.

Paisiello invece giunge a Napoli nell’ottobre del 1784, fresco del successo raggiunto in Russia alla corte di Caterina II col *Barbiere di Siviglia*, con la carica di compositore di corte, qui esercita la sua funzione sia nei teatri minori con opere buffe che al San Carlo con messe in scena di opere serie, già il 12 gennaio del 1785 va in scena una sua *Antigone* su testo di Metastasio³⁰. Nel 1787 ai suoi già prestigiosi incarichi si aggiunge quello di sovrintendente dell’orchestra del Teatro reale con l’obiettivo di elaborare un piano “per far risorgere dall’attuale decadenza” la compagnie. Il piano tardò di circa dieci anni, fu presentato infatti nel 1796 (Calzabigi era deceduto un anno prima) con significative novità, tra l’altro una pensione per gli orchestrali ormai inabili, i cosiddetti giubilati (pensionati) e prese di

²⁷ Vedi Clara Gabizza *Ranieri de ‘Calzabigi in Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974.

²⁸ Introduzione a R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L.Bellina Roma, Salerno 1994, Tomi 2/ Tomo I, pag. XXII.

²⁹ *L’impero* del (sic) *Universo diviso con Giove* (Napoli 1745), musicata da G. Manna; *Il Sogno di Olimpia* (Napoli 1747), serenata musicata da C. de Majo; *Mademoiselle Leduc*, (Parigi 1754), cantata musicista da G. Manna; *L’Opera seria* (Vienna 1769), musicata da F. Gassman modificata, con un nuovo titolo, *La critica teatrale* Venezia 1775), musicata da G. Astarita; *Comala* (un testo in gran parte dipendente da un testo ossianesco scritto da W. Mason, lo stesso autore da cui Calzabigi aveva tratto *Elfrida*) (Senigallia 1780), musicata da P. Morandi; *Ipermestra o le Danaidi*, scritta in origine per Gluck e poi musicata da G. Millico con esecuzione parziale a Venezia nel 1784, quindi modificata da F. L. Du Rouillet e Tschudi, musicata da A. Salieri e rappresentata come *Les Danaides* a Parigi il 19 apr. 1784. Inoltre le tre opere Viennesi musicate da Gluck (*Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Paride ed Elena*) e i due lavori napoletani cui abbiamo trattato.

³⁰ Lorenzo Mattei, *Giovanni Paisiello in Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 80, Roma, 2014.

posizione significative sul piano anche economico³¹. Quindi visto il contesto sopra descritto era quasi obbligo che la commissione delle due opere in cartellone in momenti particolarmente importanti della vita della città e della monarchia venissero affidate alla coppia Calzabigi - Paisiello.

1.1.2 *Elfrida* ed *Elvira*: le due première

La première di *Elfrida* fu il 4 novembre 1792 nel Teatro di San Carlo di Napoli e nei cinque mesi posteriori ebbe cinque riprese. Tutte le rappresentazioni avevano gli stessi interpreti e gli stessi balli, eccetto quella del 12 gennaio, compleanno di Ferdinando IV, che aveva dei balli diversi, nello specifico: il primo *L'amanti schiavi*, 5 atti con la coreografia di Giambattista Giannini; il secondo *Gli europei nell'isola de' canibali* con la coreografia sempre di Giambattista Giannini³². Siamo probabilmente alla fine dell'estate del 1792 quando a Calzabigi viene affidato il compito di stendere un dramma per il teatro San Carlo di Napoli³³, già informato che il compositore sarebbe stato Giovanni Paisiello, all'epoca maestro di cappella della corte di Ferdinando IV di Borbone³⁴. La scelta cade su un soggetto di un drammaturgo inglese William Mason³⁵ che il poeta livornese prepara per l'intonazione, creando le premesse per un dramma che, come vedremo, consacra la figura della regina, Maria Carolina d'Asburgo³⁶. Dopo il successo dell'*Elfrida*, ripresa per ben cinque volte solo al San Carlo prima della interruzione degli spettacoli a causa della morte della regina di Francia, sorella della regina Maria Carolina, Calzabigi riceve, agli inizi del 1793, la

³¹ Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel '700*, a spese de l'autore, via S. Domenico 12, Napoli, 1927, pag. 54, nota 1.

³² Paolo G. Maione, Francesca Seller, *Teatro San Carlo vol.I Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005.

³³ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 583 [1] “ Ho dovuto supplire al disimpegno vostro (il Conte Pepoli a cui è indirizzata la lettera) di scrivere un dramma per questo Real Teatro, per mettersi in Musica dal celebre Sig. Giovanni Paisiello. Al nome di si luminoso compositore non seppi resistere. Fui costretto a scriverlo in meno di un mese: impresa assai difficile alla mia età ...” .

³⁴ Lorenzo Mattei, *Giovanni Paisiello*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Vol. 80, 2014.

³⁵ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 583 [1] “Perplesso nel partito a cui dovevo appigliarmi in mente mi venne, che nella metà di questo secolo Guglielmo Mason Poeta Inglese riguardevole pubblicò una Tragedia intitolata Elfrida, soggetto tratto dall'Istoria d'Inghilterra del secolo decimo.”

³⁶ Vedi Cap. 3, *Il Medioevo Barbarico inglese in Elfrida: un finale tragico*, paragrafo *Elfrida e Maria Carolina tra musica e potere*.

commissione di una nuova opera, sempre con la musica del maestro di cappella Giovanni Paisiello, che verrà eseguita come prima opera del calendario, dopo la ripresa degli spettacoli, il 12 gennaio del 1794, genetliaco di Ferdinando IV di Borbone; *Elvira* questo è il titolo del dramma, che non sarà mai più eseguito dopo la première.

1.1.3 L'opera seria a Napoli dagli inizi del XVIII sec. fino agli anni '70

All'inizio del 1700 Apostolo Zeno³⁷ prima e successivamente Pietro Metastasio³⁸, al secolo Pietro Trapassi, avevano riformato il libretto del melodramma rendendolo funzionale alla temperie del nuovo secolo. Da Vienna entrambi, assunti come poeti di corte il primo dal 1718 al 1729 (anni cui si ritirò a Venezia dedicandosi ad opere di erudizione e numismatica, l'ultimo dramma *David umiliato* è scritto nel 1731) ed il secondo da questa data fino alla morte avvenuta a Vienna il 12 aprile 1782. In questo lungo periodo i libretti di Zeno e soprattutto di Metastasio dominarono letteralmente la scena lirica in Italia e a Vienna; una delle caratteristiche di questi testi era la loro intercambiabilità, il fatto cioè che non esistesse un rapporto diretto tra il poeta ed il compositore, era quest'ultimo che decideva di intonare un libretto ben consapevole che la stessa opera poteva o di fatto era già stata musicata da molti altri compositori; l'esempio più eclatante è l'*Olimpiade* di Metastasio messa in musica circa 100 volte anche più di una volta dallo stesso compositore. Fin quasi alla morte, anzi per precisione fino alla stesura dell'ultimo dramma nel 1771, *Il Ruggiero o vero l'eroica ingratitudine*, il panorama italiano era stato dominato dalla produzione del poeta cesareo: nella cronologia del San Carlo di Napoli³⁹ vediamo che dagli anni '30 del secolo, il teatro era stato inaugurato nel 1737, e fino al 1770 circa la grande maggioranza delle opere programmate sono su libretti di Metastasio ed in parte anche di Apostolo Zeno. Le opere che non sono su loro testi, per quel che abbiamo potuto dedurre dal soggetto, non sembrano discostarsi dalla struttura metastasiana ed infatti sono in alcuni casi sono poste in musica da compositori diversi, come è stato dei libretti del poeta cesareo. Qualche esempio può essere chiarificante: una *Arianna e*

³⁷ Marco Bizzarri, *Apostolo Zeno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Roma, 2020.

³⁸ Arturo Pompeati, *Pietro Metastasio* in *Treccani Enciclopedia on line*.

³⁹ P. Maione, F. Seller, *Teatro San Carlo - Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, vol. I, Napoli, Altra stampa, 2005.

Teseo libretto di Pietro Pariati⁴⁰, già collaboratore di Apostolo Zeno per la stesura dei recitativi, con musica di Antonio Mazzoni, fu allestita nel 1758 per poi essere riproposta nel 1773 con musica di Giacomo Insanguine e nel 1777 con musica questa volta di Domenico Fischietti; *Il Farnace* di Antonio Maria Lucchini per la musica di Tommaso Traetta andò in scena nel 1751, per essere riproposto nel 1757 con la musica di Davide Perez ed alcune arie di Niccolò Piccinni, l'opera venne poi ripresa nel 1767 con musica di Giuseppe Misliwecek ed infine nel 1782 con musica Giovanni Francesco Sterkel; *Il Gran Cid* scritto da Gioacchino Pizzi ed allestito nel 1766 con la musica di Niccolò Piccinni, fu riproposto nel 1780 con la musica di Antonio Rossetti⁴¹.

1.1.4 Dopo il 1770

Dagli anni '70 del secolo fino ai primi anni dell'800 nella programmazione del San Carlo si diradano i titoli metastasiani e vengono inseriti libretti di autori diversi, ma per così dire la musica non cambia, nel senso che l'impostazione dei melodrammi dipende ancora dalla lezione del poeta cesareo. Vi sono comunque alcuni dati che è opportuno riferire: il 4 novembre del 1774, una data importante in quanto onomastico della regina Maria Carolina, va in scena al Teatro Reale *Orfeo ed Euridice*, il primo frutto della collaborazione tra Calzabigi e Gluck che doveva sancire il primo atto di una riforma del teatro d'opera (ricordiamo la prefazione all'*Alceste*, attribuita a Gluck, ma probabilmente scritta da Calzabigi⁴², di cui parleremo diffusamente più avanti, che tratta dei principi di questa riforma) che aveva come modello il teatro francese; ebbene l'opera, per quello che ci riferiscono le cronache, non solo non ha grande successo (viene replicato solo una volta il 12 gennaio dell'anno successivo, quando invece la norma prevedeva numerose repliche, ad esempio un *Ricimero*, su libretto di Francesco Silvani e musica di Pietro Guglielmi, andato in scena il 30 maggio del 1777 ebbe ben 19 repliche), ma viene ridimensionato nell'allestimento secondo i canoni del teatro napoletano, quindi senza i balli per esempio⁴³. Anche la *Fedra* di Paisiello, con libretto

⁴⁰ Nicola Catelli, *Pietro Giovanni Pariati* in. *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 81, Roma, 2014.

⁴¹ Paolo G. Maione, Francesca Seller, Teatro San Carlo - *Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, vol. I, Napoli, Altra stampa, 2005

⁴² Piero Weiss *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 164; G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven, Storia della musica*, a cura della SIDM, Torino, EDT, 1987, pag. 288.

⁴³ A. Loewemberg, *Gluck's Orfeo on the stage*, in "Musical Quarterly", XXV, 1940, pp. 326 ss., ed anche M.F. Robinson, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's Orfeo*, in "Chigiana", XXIX-XXX, 1972-73, pp. 395 ss.

dell’abate Salvioni, rielaborato dal libretto di Carlo Innocenzo Frugoni intonato da Tommaso Traetta nel 1758, a sua volta derivato da *Hippolyte et Aricie* di Philip Rameau, subisce un analogo trattamento, “Il soggetto di questo dramma fu già trattato dal greco Euripide che intitolò la sua tragedia – Ippolito Coronato – e felicemente la espose sul teatro d’Atene l’anno quarto dell’Olimpiade ottantesima settima⁴⁴” (dall’avvertimento iniziale del libretto dove vengono elencate le fonti). Pur accreditata di un grande successo non ebbe repliche, la sua struttura comunque presenta un notevole dispiegamento di mezzi espressivi; il compositore dedica particolare cura all’orchestrazione a cominciare dalla sinfonia costruita in forma sonata su due temi opposti, il primo dei quali inizia con un secco arpeggio ed il secondo si sviluppa in un botta risposta tra oboi e flauti, per giungere alle introduzioni delle arie e delle scene, dove il maestro cerca di dipingere gli stati d’animo dei protagonisti, oltre i diversi momenti che si susseguono nel dramma. Nonostante ciò il soggetto, ed anche le altre particolarità, che caratterizzeranno poi l’esperienza di 4 anni successiva con Calzabigi, cioè *Elfrida*, non sono presenti (in primis il recitativo accompagnato, l’eliminazione delle arie col da capo, i concertati di fine atto etc.)⁴⁵. Dunque all’alba del nuovo secolo la programmazione del Teatro San Carlo è ancora legata alla impostazione del teatro metastasiano, anche se vedremo che solo dopo pochi anni il quadro cambierà radicalmente. Solo una breve considerazione: ancora nel 1817 il giovane Donizetti, in ottobre a Bologna si cimenterà col capolavoro di Metastasio *L’Olimpiade*⁴⁶, e questo più di ogni altra cosa chiarisce quanto grande e duratura sia stata la fama del poeta cesareo.

1.1.5 La situazione nel resto d’Italia

Per quanto riguarda la situazione del resto dell’Italia non abbiamo a disposizione cronache dettagliate della programmazione dei teatri, ma possiamo dedurre alcuni importanti elementi

⁴⁴ *Fedra Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 1 gennaio 1788 in Napoli MDCCCLXXXVIII* presso Vincenzo Flauto Regio Impressore: Napoli Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Collocazione: Rari 10.01.23.12; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03875 pag. 5.

⁴⁵ *Fedra Giovanni Paisiello, Dramma per musica in due atti su libretto di Luigi Bernabò Salvoni, elaborazione del libretto originale di Carlo Innocenzo Frugoni. Prima rappresentazione: Napoli, Teatro di San Carlo, 1 gennaio 1788;* Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): [Rari 2.10.14-15](#).

⁴⁶ Raoul Maloncelli, Gaetano Donizetti in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 41, Roma, 1992; Nel manoscritto si legge: Opera composta in Bologna li 1 ottobre 1817, la scena e duetto tra Aristea e Megacle è conservato presso il Museo Donizettiano di Bergamo - Collocazione I. 2a A. b/41.

che confermano il nostro punto di vista dallo studio sull'opera italiana del '700 di Piero Weiss⁴⁷. Innanzitutto la scarsa presenza delle tre opere "riformate" nel panorama italiano: secondo una precisa investigazione di Rosy Candiani dal 1762 al 1795 vi furono sette allestimenti di *Orfeo ed Euridice* e sei di *Alceste*, quasi tutti promossi dal Granduca Leopoldo, dedicatario della prefazione di quest'ultimo melodramma. La prima italiana di *Alceste* data nel 1778 al Teatro Comunale di Bologna "fu un insuccesso clamoroso"⁴⁸, peraltro annunciato dai commenti velenosi che lo stesso Calzabigi scrisse alla vigilia "l'Italia non è ancora matura per la tragedia. Dirò di più, il commune de' nostri spettatori crede una pena il piangere, l'attristarsi al teatro [...] Ad un pubblico in tal maniera mentecatto come si vuol poi presentare la tragedia greca? Come può sperarsi di riuscire in tale impegno?" evidentemente già avvertito di ciò che poi sarebbe successo⁴⁹. C'è da sottolineare però che nonostante questo pungente giudizio lo stesso Calzabigi, giunto a Napoli in quegli anni⁵⁰ pensava già ad un'altro tipo di tragedia che si concretizzerà poi nei primi anni '90 con le due opere di cui stiamo parlando.

Vi è inoltre un altro esempio, riportato da Weiss nel suo libro, il *Giulio Sabino*, che andò in scena al Teatro S. Benedetto di Venezia nel 1781, su libretto di Pietro Giovannini, abate fiorentino, messo in musica da Giuseppe Sarti (citato anche da Esteban de Arteaga come dramma perfetto nella sua opera *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*⁵¹ da contrapporre alla "riforma" di Calzabigi/Gluck). Un'opera nella quale si trovano tutti gli stilemi che i riformatori avevano condannato "una sinfonia senza attinenza col dramma, mancanza totale dei cori e balli parole e frasi ripetute mille volte nelle arie ... passaggi virtuosistici; recitativi secchi [...] un libretto dal linguaggio manierato, dall'intreccio pieno di svolte implausibili

⁴⁷ Piero Weiss *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013.

⁴⁸ Rosy Candiani *La fortuna della 'riforma' di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche* in *Ranieri de' Calzabigi tra Vienna e Napoli*, a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, pp. 57-84; Piero Weiss *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 170.

⁴⁹ *Lettera ad Antonio Montefani dell'11 maggio 1778* in Corrado Ricci *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Successori Monti, Bologna, 1888, pag. 636; Piero Weiss *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 170.

⁵⁰ Ghino Lazzeri, *La vita e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Città di Castello, Lapi, 1904.

⁵¹ Esteban De Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente opera di Stefano Arteaga socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e Belle lettere di Padova, Seconda edizione accresciuta, variata, e corretta dall'autore, 3 voll.*, Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1785; Sorbonne Université, Edition electronique de Elena Ibanés, Paris, 2019, pag. 275.

dalle uscite ed entrate non motivate”⁵², anzi direi più che motivate dalle esigenze della forma del teatro metastasiano che prevedeva il rientro in quinta del cantante dopo l'esecuzione dell'aria. Il “successo straordinario di quest'opera”⁵³ è una ennesima dimostrazione di come ancora negli ultimi vent'anni del secolo i libretti del poeta cesareo dettassero le regole nel panorama operistico.

Bisogna però sottolineare che nonostante tutto anche in questo melodramma vi sono alcuni segni che indicano la direzione che prenderà il teatro musicale nel secolo successivo: “la presenza di pezzi concertati posti alla fine dei primi due atti”⁵⁴ e l'influenza dell'opera buffa oramai diffusasi in tutta Italia negli anni dopo il 1770 per esempio con l'utilizzo del modo maggiore; ed a questo proposito non bisogna dimenticare “che i grandi compositori di questo periodo scrissero più opere buffe che serie, non necessariamente per inclinazione, ma per soddisfare la richiesta”⁵⁵. Un esempio fra tutti è proprio Giovanni Paisiello che giunge a Napoli per esercitare il ruolo di compositore di corte e riorganizzare l'orchestra del San Carlo, proveniente dalla corte della Zarina Caterina II a San Pietroburgo, sull'onda del successo del *Barbiere di Siviglia* e senz'altro conosciuto soprattutto come autore di opere buffe.

Un altro esempio può essere una *Morte di Cesare*⁵⁶ libretto di Gaetano Sertor e musica di Francesco Bianchi, data sempre a Venezia al teatro San Samuele nel 1788⁵⁷ che presenta cori ed un finale tragico (nuovo per l'epoca; non bisogna dimenticare che di tutti 27 libretti scritti da Metastasio, con finale lieto, solo la *Didone abbandonata* prevedeva un finale tragico). Nuovo anche il soggetto, tratto da un dramma di Voltaire *La Mort de Cesar*, tradotta in italiano da Melchiorre Cesarotti nel 1762 e nuova anche l'equivalenza dei due ruoli maschili, Cesare e Bruto.

L'opera seria dell'ultimo decennio del XVIII secolo viene denominata, come nel caso di *Elfrida ed Elvira*, “tragedia per musica” anche altre opere sono definite tali: *Giulietta e Romeo* con musica di Nicola Zingarelli su libretto di Giuseppe Maria Foppa, data in prima

⁵² Piero Weiss *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 171.

⁵³ Ivi, pag. 171.

⁵⁴ Ivi, pag. 185.

⁵⁵ Ivi, pag. 185.

⁵⁶ Ivi, pag. 185.

⁵⁷ Da sottolineare che i libretti di queste due opere appena citate risentono ancora, dal punto di vista del soggetto, della tradizione di Metastasio in quanto ambientate in epoca romana.

esecuzione al Teatro alla Scala di Milano il 30 gennaio del 1796, *La morte di Semiramide*, musica di Alessio Prati su libretto di Pietro Giovannini, prima esecuzione al Teatro Venier di San Benedetto, Venezia, nell'autunno del 1791. Altre si definiscono “dramma serio” o “dramma tragico per musica, è il caso di un *Artemisia* su libretto di Cratisto Jamejo (il nobile Giovanni Battista Colloredo) composto da Domenico Cimarosa, andato in scena postumo il 17 gennaio 1801, ad una settimana dalla morte del compositore, al Teatro la Fenice di Venezia.

Queste opere con finale per lo più tragico o comunque con elementi tragici, anche morti seppur fuori scena, nella trama hanno come antecedente quella *Morte di Cesare*, del 1788 sopraccitata. Esse avevano una ambientazione cupa, storie di amori infelici e lunghi momenti di sofferenza, molto diverse dunque dalle atmosfere metastasiane, tanto che spesso gli spettatori italiani le consideravano eccessivamente tristi. Commentando una rappresentazione del 1796 di *Giulietta e Romeo*, un recensore di un giornale veneto afferma: ”La tristezza dell’argomento che ristinge tutti gli orrori all’atto terzo riesce pesante a chi non ha l’anima inclinata alla malinconia … e suol dire che va al teatro per divertirsi non per funestarsi. Ma se l’azione lo esige, se la musica risponde alla parola, non si può che lodare la poesia, e chi l’ha vestita di si belle note esprimenti.”⁵⁸

Un giudizio per certi versi contraddittorio, forse perché ormai il dramma metastasiano aveva fatto il suo tempo e si esigevano dei cambiamenti, tanto è vero che dopo la prima della Scala del 1796 *Giulietta e Romeo*, venne ripresa con successo al Teatro La Fenice per salvare la stagione compromessa dall’insuccesso di una *Issipile* su libretto di Pietro Metastasio e musica di Pietro Martinelli che era stata ritirata dopo poche rappresentazioni.

Un altro fattore che avvicina questi melodrammi è la figura femminile protagonista, a parte le già citate *Giulietta e Romeo*, *La morte di Semiramide* o *Artemisia*, il teatro la Fenice allestì nel 1796 due opere al femminile: una *Elfrida*⁵⁹, denominata appunto “tragedia per musica”, la quale per certi versi contravviene i canoni dell’ideologia dell’Ancien Régime essendo la protagonista donna che per difendere il proprio amore si oppone al padre ed al re che la vuole come sposa⁶⁰ e Paisiello con la sua musica asseconda il libretto di Calzabigi, toccando le

⁵⁸ *Gazzetta urbana veneta*, n. 96 (30 novembre 1796), 765; vedi anche Martha Feldman, *Opera and Sovereignty*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 386 - 388.

⁵⁹ Trattasi appunto di una delle riprese di cui tratteremo in dettaglio nel cap. 5.

⁶⁰ Vedi in dettaglio il cap. 3.

corde dell'amore degli spettatori con una musica che, come vedremo più avanti, si compenetra con l'azione utilizzando tutto l'ensemble a disposizione anche negli "accompagnati". L'altra opera di questa stagione è *Lodoiska*, musica di Simone Mayr su libretto di Francesco Gonella; la protagonista è femminile, ed anche se il finale è lieto, la donna soffre molto durante tutto il dramma. Insomma questo momento di transizione verso l'opera dell'800 dovrebbe porre il personaggio femminile su di un piano paritario con quello maschile, pensiamo alle figure femminili protagoniste dei due drammi di Calzabigi, *Elfrida* ed *Elvira*; invece assistiamo dopo la Rivoluzione Francese all'ascesa della borghesia, che per certi versi non emancipa, ma reprime la figura femminile. Solo per citare un esempio basti ricordare la figura di Lucia di Lamermoor, protagonista dell'omonimo dramma di Donizetti, ma anche di altre versioni melodrammatiche tratte sempre dal romanzo di Walter Scott, nelle quali proprio la famiglia di Lucia, pur nobilitatasi, proviene da un passato borghese e per certi versi oscuro⁶¹

Non ci deve quindi sorprendere che nella maggior parte dell'opera del XIX secolo l'uomo sia protagonista e le donne quasi mai eroine, siano semmai spesso vittime o anche demoni⁶².

Chiarificante una frase di Gorge Bernard Shaw a proposito dell'opera italiana del XIX secolo: "A tenor and soprano want to make love, out are prevented from doing so by the baritone"⁶³

Un elemento infine che vorrei rimarcare poiché di notevole importanza per l'evoluzione dei ruoli vocali nell'800: la presenza ne *La Morte di Cesare* di Bianchi/Sartor in uno dei due ruoli maschili, di un tenore, nel caso specifico Matteo Babbini⁶⁴; un analogo fenomeno si può riscontrare in *Elfrida*, dove uno dei ruoli maschili principali per le voci è affidato un tenore, Eggardo il re d'Inghilterra⁶⁵, ed in *Elvira* dove il padre della protagonista, Odorico è appunto

⁶¹ Per approfondimenti sull'argomento vedi nella parte finale di questa tesi il cap. 6.6 : *Elfrida e le Lucie di Lamermoor: evoluzione di due eroine*.

⁶² Un esempio fra tanti il personaggio di Azucena ne *Il trovatore* musica di Giuseppe Verdi e libretto di Salvadore Cammarano.

⁶³ Martha Feldman, *Opera and Sovereignty*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 386 . Ma questo triangolo ci riporta alla sopraccitata opera di Verdi *Il trovatore*.

⁶⁴ *La morte di Cesare. Dramma per musica del signor abate D. Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnovale dell'anno 1789*. Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.00551; pag. 8.

⁶⁵ *Elfrida, Tragedia per musica Da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel di 4 di Novembre 1792 in Napoli MDCCXCII* Vincenzo Flauto Regio Impressore: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03925; pag. 17.

un tenore⁶⁶. Lo stesso Weiss nota che “questo innalzamento del ruolo di tenore a parte principale dev’essere considerato storicamente significativo”⁶⁷, ma questo è un argomento che esula dalla nostra ricerca.

Quindi terminando questa breve trattazione sul destino del dramma in musica nel ‘700, possiamo concludere che fino ai primi anni dell’800 il melodramma rimarrà ancora legato all’eredità di Metastasio, che ricordiamo muore a Vienna il 12 aprile del 1782, pur con qualche cambiamento sopraccitato e che nei capitoli successivi analizzeremo nel dettaglio, in questo senso mi sembra opportuno citare una frase dal libro di Weiss in fine del capitolo dedicato all’opera dopo Metastasio: “E se l’elemento tragico dell’opera seria sarà suscettibile di notevole intensificazione (secondo il mio parere già a partire da *Elfrida ed Elvira*) durante l’Ottocento, resterà sempre custodito il grande retaggio del ‘700: il belcanto”⁶⁸.

1.2 L’opera buffa tra Napoli e l’Europa

L’elemento comico, spesso presentato come fraintendimento o vero e proprio personaggio, carattere comico, era già presente nella produzione operistica del seicento, con personaggi caricaturali se non propriamente buffi.

Il teatro comico comincia a svilupparsi dopo l’opera seria; già in essa, dalla prima metà del ‘600, erano presenti personaggi comici e quindi cominciavano a vedersi parti buffe. Nell’opera veneziana, dalla metà del ‘600, c’erano personaggi come servitori, paggi, nutrici, anziane... che in brevi “siparietti” fra un atto e l’altro dell’opera seria rappresentata si burlavano dei loro padroni dando vita a scene buffe, che poi presero il nome di “intermezzi”, in cui inizialmente le vicende erano collegate alla vicenda principale fino a diventare in seguito totalmente autonome.⁶⁹

⁶⁶ *Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 Gennaio 1794 in Napoli MDVVXCIV* Vincenzo Flauto Regio Impressore: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03931; pag.20. Vedi anche tesi cap.3.

⁶⁷ Piero Weiss *L’opera italiana nel ‘700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 186.

⁶⁸ *Ivi*, pag. 196.

⁶⁹ Carolina Patierno *Forme del comico nel teatro musicale del Seicento: Qualche nota sul caso Venezia* in *Le forme del comico Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti)* Firenze, 6-9 settembre 2017 a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Drammi cosiddetti “civili rusticali”, come *Il podestà di Colognole*⁷⁰, in III atti, che andò in scena il 5 febbraio 1657 al Teatro della Pergola di Firenze, replicato a Bologna⁷¹ qualche anno più tardi, ed anche altri drammi del genere che si daranno in altri teatri italiani, sono da considerarsi delle anticipazioni di quella che sarà l’opera buffa che si svilupperà a Napoli a partire dalla prima metà del ‘700.⁷²

L’opera buffa, come la conosciamo oggi e come si è poi sviluppata durante tutto il ‘700 ed ‘800, nacque a Napoli all’inizio del XVIII secolo in dialetto; non umile come impianto, ma decisa ad utilizzare, al contrario dell’opera seria, personaggi umili. La prima commedia in musica in III atti, può essere considerata *La Cilla*⁷³, libretto di Colantuono Ferritilinsco (pseudonimo di Francesco Antonio Tullio) e musica di Michelangelo Faggioli, eseguita in forma privata in casa dei nobili Carafa probabilmente nel 1708, questo spettacolo assumeva il senso di un intrattenimento per l’alta società, come del resto erano stati i drammi rusticali sopra citati nella seconda metà del ‘600 tra Roma, Firenze e Bologna.

Ma il vero punto di volta si ha quando un teatro napoletano importante, il San Giovanni dei Fiorentini, che diventerà in seguito la sede privilegiata dell’opera buffa, allestirà il 1 ottobre del 1709 la prima esecuzione di una commedia per musica tutta in lingua napoletana ed in III atti, il *Patrò Calienno de la Costa*⁷⁴, di Agasippo Mercotellis con musica di Antonio Orefice. Molte delle commedie di questo periodo, intorno alla terza decade del secolo, come *Lo Spellecchia finto Razzullo*⁷⁵, commedia per musica in III atti, rappresentate prima in casa di nobili e poi al teatro pubblico, quasi sempre al teatro dei Fiorentini, ebbero un notevole

⁷⁰ *Il podestà di Colognole, dramma civile rusticale in Firenze, per il Bonardi 1657, libretto di Giovanni Andrea Moniglia, musica di Jacopo Melani, prima rappresentazione Firenze, Teatro della Pergola, 5 febbraio 1657;* Roma Biblioteca Casanatense, collocazione Vol. Misc. 2167 3.

⁷¹ *Il podestà di Colognole, Drama rustico civile da recitarsi in musica nel Teatro Formagliari, in Bologna, l’anno 1673. - In Bologna : per l’erede di Vittorio Benacci;* Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Racc.dramm.0244; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 40. 9.B.01.08.

⁷² Paolo Miccichè *Aspetti dell’opera comica del ‘600: Ferdinando de’ Medici e la commedia per musica nella villa di Pratolino*, Tesi di laurea, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, Milano, A.A. 1992.

⁷³ *La Cilla. Comedia in musica rappresentata in casa dell’illusterrissimo ed Eccellentiss. Signore D. Fabrizio Carafa principe di Chiusano - in Vaneggia per Gio. Prodotti, Napoli 1708;* Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.F.III.54.4; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.06074.

⁷⁴ *Patrò Calienno de la Costa. Commeddia pe museca de lo dottore Agasippo Mercotellis, posta ‘n musica da lo segnore Antonicco Arefece. - in Venezia: per Giovanni Molino 1709;* Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.07409; Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.E.III.20a.1.

⁷⁵ *Lo Spellecchia. Commeddia pe museca de Carlo, alias Luccio de Petris recetata a lo Teatro de li Shiorentine l’anno 1709. Dedeccata alla llostriss. e azzellentiss. segnora D. Giovanna Pignatiello d’Aragona Pymentel y Cortes [...]. - A Napole : pe Mechelle-Loise Muzio, 1709;* Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.07169; Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.E.III.20a.2.

successo tanto che da allora i libretti riportano spesso anche i nomi degli interpreti. Non abbiamo notizie sulla musica di queste commedie in quanto poco è rimasto ed anche i compositori sono per lo più poco conosciuti, da citare *Le zite 'ngalera* di Bernardo Saddummene in III atti con musica di Leonardo Vinci⁷⁶, anch'essa in lingua napoletana, la prima il 3 gennaio 1722 e *La semmeglianza di chi l'ha fatta*⁷⁷, in III atti con testo di anonimo, musicata da Leonardo Leo⁷⁸ rappresentata nell'autunno del 1726, entrambe al Teatro dei Fiorentini.

A proposito degli interpreti c'è da dire che non sappiamo se potessero avere una vera e propria carriera tanto è vero che della maggior parte di loro si perdono le tracce, se si esclude il basso bolognese Gioacchino Corrado interprete di alcuni drammi eroici al teatro dei Fiorentini, che sarà anche il primo Uberto della *Serva padrona* di Pergolesi.

Dal punto di vista del soggetto e della struttura questi primi esempi di commedie si richiamano agli schemi dell'opera seria con storie tratte dalle commedie erudite, rispetto delle unità aristoteliche, divisione in III atti, nonostante ciò come dirà Benedetto Croce "Ma se la trama è vecchia il ricamo è nuovo e i personaggi sono tuffati e rinnovati nella vita napoletana" "In queste opere buffe non macchine, non voli, non scene grandiose; ma le strade, le piazze, i luoghi popolari di Napoli"⁷⁹; ciò che differisce rispetto al dramma serio è qui l'ambientazione nella realtà presente, da qui l'uso della lingua locale.

Le novità musicali risiedono invece nel concertato, di solito a fine atto, dove i personaggi si sovrappongono l'uno sull'altro prima due, poi tre poi quattro fino a creare un numero che conclude la scena. Da qui, nel ritrarre la realtà quotidiana, raccontata nella lingua locale, il napoletano, con innesti di situazioni comiche, e con la creazione dei concertati di fine atto, ha luogo lo sviluppo del genere comico fino agli anni trenta del secolo XVIII.

A questo punto l'opera buffa "napoletana" comincia a varcare i confini del Regno delle due Sicilie; nel 1729 Bernardo Saddumene, librettista delle *Zite 'ngalera*, giunge a Roma al teatro

⁷⁶ *Le Zite 'n galera*, holograph manuscript *musica di Leonardo Vinci*; Bibl. del Cons. di Musica S. Pietro a Majella, Napoli: Collocazione [Rari 1.6/d .1.](#) (Senza sinfonia)

⁷⁷ *La semmeglianza de chi l'ha fatta. Commeddeia pe' museca da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine n' chisto autunno de ll'anno che corre 1726 - Napole : Francisco Ricciardo, [1726]*; Firenze Biblioteca Marucelliana Collocazione: Melodrammi Mel.2196.16; Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella Collocazione: Rari 10.08.06.12.

⁷⁸ *La semmeglianza de chi l'ha fatta*, holograph manuscript, *musica di Leonardo Leo*, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Naples : Collocazione [Rari 1.6.14.](#) (II Atto)

⁷⁹ Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV - XVIII*, Berisio, Napoli, 1968; pag. 161.

Capranica con una compagnia di “buffi”, ai quali si aggiungono alcuni “evirati cantori”⁸⁰ ed il compositore Giovanni Fischietti, per allestire due opere buffe: *La Costanza*⁸¹ l’8 gennaio e *La somiglianza*⁸² entrambe in 3 atti, scritte dallo stesso Saddumene e musicate dal Fischietti⁸³. Da questo momento ci fu uno scambio continuo, le opere buffe raggiunsero anche Firenze, Bologna, Milano ed il Saddumene fu così lungimirante da inserire, ritornato a Napoli, alcune parti in toscano nelle opere che poi fece rappresentare. Un caso esemplare può essere considerata *La finta cameriera*, nata a Napoli come *Il Gismondo*, libretto di Gennarantonio Federico, rappresentato nell'estate del 1737 al teatro dei Fiorentini con la musica di Gaetano Latilla, che con questo nome raggiungerà quasi tutti i teatri italiani tra il 1737 ed il 1751⁸⁴. Da notare che col titolo *La finta cameriera* fu allestita a Parigi al teatro dell'opera in forma di intermezzo il 30 novembre 1752, col titolo *Il Gismondo* a Dresda al Teatro Moretti come commedia per musica il 9 aprile 1762 e con il titolo di *Don Colascione* dramma per musica ad Amburgo il 21 nel 1758;⁸⁵ mentre sempre col titolo de *La finta cameriera* una compagnia veneziana nel 1745 portò questa commedia per musica a Gratz, Lipsia e Amburgo.⁸⁶ Il caso della *Finta Cameriera* è emblematico per comprendere come al giungere della metà del secolo l'opera buffa diverrà lo spettacolo che attirerà maggiormente l'attenzione del pubblico e quindi anche di compositori importanti (naturalmente di scuola napoletana). Molto illuminante il giudizio che a tal proposito formulò l'impresario del teatro Rangone di Modena nella dedica del libretto della commedia in questione “Tuttochè il Soggetto di questa Rappresentazione sia talmente ridicolo e comune, che Commedia, e non Dramma ambiasi dovuto intitolare; nulladimeno ha questa il merito di aver impiegato per abbellirsi uno di

⁸⁰ Ricordiamo che, non essendo ammesse a Roma le donne in scena, le parti femminile era sostenute dai castrati. Giuseppe Parini ci ha lasciato l'ode *La musica*, nella quale critica il costume della castrazione giovanile in voga durante tutto il '700.

⁸¹ *La Costanza. Commedia per musica di Bernardo Saddumene da recitarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1729 - In Roma nella stamperia di Girolamo Mainardi* [1729]; Roma Istituto Storico Germanico Collocazione: Rar. Libr. Op. 18. Jh. 1/7#7; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 35. 10.A.15.04.

⁸² *La somiglianza. Commedia per musica di Bernardo Saddumene da recitarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1729 - In Roma : nella stamperia di Girolamo Mainardi*, [1729]; Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Raccolta dramm.3466; Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia Collocazione: Carv.14399.

⁸³ In *Corago* alla voce *La somiglianza* viene proposto come compositore anche Antonio Orefice.

⁸⁴ Vedi Piero Weiss, *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, schema pag. 139.

⁸⁵ In *Corago* alla voce *Il Gismondo*.

⁸⁶ Piero Weiss, *L'opera italiana nel '700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 140.

quegli abili Compositori di Musica, che presentemente hanno per tutto e grido, e consegna riparazione”; il compositore in questione è appunto Gaetano Latilla, barese di origine, ma studente a Napoli, al Conservatorio di Santa Maria di Loreto.⁸⁷

Quindi dalla metà del ‘700 la commedia in musica, nonostante l’attenzione dei critici sia ancora rivolta verso l’opera seria⁸⁸, diventa il genere dominante; pur non essendoci testimonianze dirette in questo senso ricaviamo comunque qualche indicazione da pubblicazioni coeve, a questo proposito nella *Lettre sur le méchanisme de l’opéra italien*⁸⁹ stampata a Parigi nel 1756 si legge “Durante la quaresima vi sono in Italia più di 50 opere, e più di cento se includiamo le Burlette ovvero le opere comiche”. Anche lo stesso Leopoldo Mozart parlando della programmazione viennese del 1768 in una lettera ad un amico a proposito della composizione da parte del figlio di un’opera buffa “ Mica però un’opera seria ché queste oggi non si usano più, bensì un’opera buffa” ed anche Vittorio Alfieri, è entusiasta di un dramma comico visto al teatro di Carignano di Torino.⁹⁰ Certo i cantanti non erano perfetti, sia dal punto di vista tecnico che vocale, ma l’importante per il pubblico, in maggioranza borghese, era divertirsi; anche Carlo Goldoni già autore di commedie di successo si cimenta nel genere comico musicale con l’aiuto del compositore Baldassarre Galluppi, con il quale tra il 1749 ed il 1753 crea alcuni lavori di successo che verrà esportati anche fuori dai confini italiani⁹¹. L’autore veneziano trae ispirazione anche dalle sue opere in prosa⁹², per esempio *La buona figliola*⁹³, commedia in tre atti con la musica di Niccolò Piccinni, tratta a sua volta dalla *Pamela* di Samuel Richardson; questa opera, nonostante il

⁸⁷ Dinko Fabris, *Gaetano Latilla* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 64, Roma, 2005.

⁸⁸ In questa tesi di dottorato nel Cap. 2 esamineremo le posizioni dei teorici napoletani, riguardo l’opera seria del XVIII secolo.

⁸⁹ Piero Weiss, *L’opera italiana nel ‘700* a cura di Raffaele Mallace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Casa editrice Astrolabio, 2013, pag. 197.

⁹⁰ Ivi, pag. 199.

⁹¹ Ivi, vedi schema pp. 212-213-214.

⁹² *Tutte le opere* di Carlo Goldoni; a cura di Giuseppe Ortolani; volume 11, seconda edizione; collezione: I classici Mondadori; A. Mondadori editore; Milano, 1955.

⁹³ *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo p.a. da rappresentarsi nel Teatro delle Dame per le seconde recite del carnevale 1760. Dedicato alle nobili dame romane. - In Roma : nella stamperia di Giuseppe e Nicolò Grossi : si vendono alla bottega a Montecitorio incontro il Palazzo del Cinque, 1760; in prima esecuzione al Teatro delle dame di Roma il 7 febbraio 1760 su libretto di Carlo Goldoni*; Bologna Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio Collocazione: Bologna Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio Collocazione: 8-L.ITAL.COMP.MUSIC.05, 005; Roma Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia Collocazione: G v16°.021 .

successo, non fece scuola considerata infatti nel genere della *Comedie larmoyante*, l'opera buffa rimase legata alla sua tradizione realista e caricaturale.

Da citare in questo periodo il librettista Giovanni Bertati, che partendo dagli schemi goldoniani, ebbe un notevole successo, anche se oggi è soprattutto ricordato per aver scritto il libretto del *Don Giovanni, o sia il convitato di pietra*⁹⁴, atto unico posto in musica da Giuseppe Gazzaniga andato in scena il 5 febbraio 1787 al Teatro San Moisè di Venezia che, sulla scena del grande successo ottenuto, venne commissionato a Praga alla coppia Mozart-Da Ponte.

A Napoli invece fin praticamente all'alba del nuovo secolo continua a prevalere il gusto locale, anche se qualche opera proveniente dal nord viene programmata, coll'uso prevalente del dialetto e le situazione dianzi descritte, anche il taglio in due atti tarda ad affermarsi cosa che invece avviene già nell'opera seria al San Carlo. Poche opere buffe scritte in questo periodo rimasero in repertorio e quasi tutte scritte in Italia tra queste il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello⁹⁵ e la triade mozartiana su libretti di Da Ponte.

Nonostante tutto però il successo delle opere mozartiane non fu immediato, *Una cosa rara* di Martin y Soler⁹⁶, citata dal compositore salisburghese alla fine del II atto del *Don Giovanni*,⁹⁷ per esempio oscurò completamente *Le Nozze di Figaro*, dramma comico poi rimasto in repertorio sino ad oggi; la ragione in questo caso va ricercata nella musica molto più tradizionale e poco innovativa di Soler e quindi molto più compresa dal pubblico.

Un'ultima notazione: due mesi dopo la morte di W. A. Mozart andò in scena al Burgtheater di Vienna *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa⁹⁸ su libretto del già citato Giovanni Bertati, ebbene questa fu l'opera buffa italiana che soggiornò per più tempo nei teatri europei; il libretto è tratto da una pièce teatrale di George Coleman e David Garrick *The clandestin*

⁹⁴ *Don Giovanni, o sia il convitato di pietra, capriccio drammatico rappresentazione per musica di Giovanni Bertati per la seconda opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnovale dell'anno 1787 - in Venezia appresso Antonio Casali; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 35. 7.D.13.07; Venezia Biblioteca Casa di Goldoni Centro Studi Teatrali Collocazione: S.Moisè 70.*

⁹⁵ *Il barbiere di Siviglia dramma giocoso in 4 atti, libretto da Le Barbieri de Seville di P. A. Caron de Beumarchais, musica di Giovanni Paisiello; prima rappresentazione 15 settembre 1782, Teatro Hermitage, San Pietroburgo.*

⁹⁶ *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà dramma giocoso in due atti di Vicente Martín y Soler su libretto di Lorenzo da Ponte, tratto da La luna de la Sierra di Luis Vélez de Guevara; prima rappresentazione il 17 novembre 1786 al Burgtheater di Vienna.*

⁹⁷ *Il Don Giovanni dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte, a cura di Giovanni Gronda, Torino, Einaudi, 1995; Atto II, scena 17 - Leporello: Son prontissimo a servir (I suonatori cominciano) Bravi! Bravi! Cosa rara! (Alludendo ad un pezzo di musica nell'opera Una cosa rara di M. Y Soler).*

⁹⁸ *Il matrimonio segreto dramma giocoso di Domenico Cimarosa su libretto di Giovanni Bertati, prima rappresentazione il 7 febbraio 1792 al Burgtheater di Vienna.*

*marriage*⁹⁹, una commedia borghese: siamo oramai alle soglie dell'800 che annuncia una sostituzione delle classi dominanti in Europa, l'Italia forse rimarrà un po' in ritardo rispetto a questo processo, ma questa, come si dice, è un'altra storia.

1.3 Le posizioni dei teorici napoletani alla fine del '700

Il XVIII fu nel campo operistico il secolo di Napoli e dei suoi teatri: il San Carlo ed il Teatro del Fondo ed il San Bartolomeo quasi esclusivamente per l'opera seria ed il Teatro dei Fiorentini che progressivamente divenne il tempio dell'opera buffa.

I modelli napoletani furono rapidamente esportati a Vienna ed a Venezia¹⁰⁰ invertendo un tendenza che durante il secolo precedente aveva visto invece la città lagunare come il centro della produzione del dramma in musica prima nei palazzi nobiliari e poi in ambito impresario sin dalla sua nascita (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* Madrigale rappresentativo su testo di Torquato Tasso da la *Gerusalemme Liberata* e musica di Claudio Monteverdi, rappresentato nel 1624 a Palazzo Mocenigo, *L'Andromeda* musica di Francesco Manelli e libretto di Benedetto Ferrari rappresentata all'appena ricostruito, ad uopo delle rappresentazioni melodrammatiche, teatro di San Cassiano nel maggio nel 1636)¹⁰¹. Del resto solo la Francia, aveva opposto una certa resistenza allo strapotere della produzione italiana in campo operistico e musicale in genere, prima con Jean Baptiste Lully, (Italiano, anzi fiorentino comunque di nascita, anche se trapiantato in Francia a soli 14 anni) coadiuvato dal poeta Philippe Quinault nel XVII sec., e poi con Jean Philippe Rameau nella prima parte del XVIII sec. Con la fine del secolo e la migrazione di molti musicisti e compositori in Francia, prima repubblicana e poi napoleonica, però l'influenza degli italiani divenne preponderante (Il

⁹⁹ George Colman; David Garrick, *The clandestin marriage*, T. Becket and P. A. De Hondt, London, 1766.

¹⁰⁰ Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria* in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il settecento* 2 Tomi a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, CMA La Pietà dei turchini, 2009

¹⁰¹ Mario Armellini, *La nascita dell'opera impresariale*, in *Il Seicento - Musica: Storia Europea della cultura* a cura di Umberto Eco/ Ecoseries, Encyclomedia Publishers, Milano, 2014

Conservatorio di Parigi fu inaugurato il 3 agosto del 1795 con a capo un italiano: Luigi Cherubini)¹⁰².

1.4 Antonio Planelli *Dell'opera in musica* 1772

Il libro¹⁰³, che ebbe fortuna immediata, ma fu presto dimenticato, a causa della poca circolazione delle idee del Planelli, nobile impiegato della burocrazia del Regno di Napoli, il quale conosceva meccanismi teatrali pur da onesto e appassionato cultore¹⁰⁴. Il trattato è interessante soprattutto come manifesto di coloro i quali volevano veder rinnovata la tragedia. Napoli in questo periodo era un luogo di sperimentazione teatrale, in particolare al Teatro dei Fiorentini, per l'opera buffa; al San Carlo era ancora dominante il modello metastasiano anche se venivano rappresentate alcuni melodrammi frutto della riforma di Gluck - Calzabigi, seppur mitigate nei loro tratti essenziali (*Alceste* al San Carlo nel 1774 e *Orfeo ed Euridice* al Teatro del Fondo nel 1785).

Della sopraccitata Prefazione *all'Alceste* il funzionario napoletano dichiara di apprezzare l'intento di “riportare la musica al suo vero scopo di servire la poesia” e la volontà di creare un libretto “col linguaggio del cuore, forti passioni, situazioni interessanti, e uno spettacolo infinitamente variato” creando le basi della struttura filosofica, ma principalmente pratica dell'opera in musica.

“La giustezza e il mirabile effetto di tali precetti è stato pur ora vantaggiosamente provato in mezzo a una delle più brillanti corti d'Europa. Parlo della corte di Vienna, nell'aulico teatro della quale (Burgtheater) fu menata la mentovata *Alceste* del dotto Calsabigi, messa in musica

¹⁰² Dettagli in Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il settecento* 2 Tomi a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, CMA La Pietà dei turchini, 2009

¹⁰³ *Dell'opera in musica trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerolimisitano. Napoli nella stamperia di Donato Campo MDCCCLXII*, nelle note ci riferiremo a questa edizione vedi anche A. PLANELLI, *Dell'opera in musica*. A cura di F. Degrada, Firenze, Discanto Edizioni, 1981; alcuni capitoli del libro di Planelli ha ripubblicato E. FUBINI nell'antologia *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, Edt, 1986, pp. 217-229.

¹⁰⁴ Sulla vita di Planelli è da vedere il recente profilo scritto da R. MELLACE per il *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015, pp. 394-397 (stabilisce tra l'altro finalmente con certezza le date estreme, che erano controverse: Bitonto 1737 – Napoli 1803): fu Maestro della Zecca e responsabile del riordino del Real Museo Mineralogico di Napoli. Di famiglia aristocratica, Planelli (che dal 1767 risulta ascritto al Sacro Militare Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme) fu uno dei più assidui nel circolo massonico di Antonio di Gennaro duca di Belforte (vedi le informazioni e la bibliografia fornite da R. MELLACE nell'articolo citato).

dal cavaliere Cristoforo Gluck. Questa musica è sì conforme all'idea qui espressa della musica teatrale, ch'io, osservata così ben intesa composizione, mi sentii inondar l'animo da un maraviglioso piacere, in considerando che mentre in questa estrema parte d'Europa io stendea un teorico saggio, ma debolissimo e breve, di quella musica, in altra parte un degno professore ne mostrava sì sensatamente la pratica. Siami dunque lecito d'autorizzare colle proprie parole di questo dotto maestro quanto abbiamo fin qui esposto della musica teatrale, e di accattare a me credito con una sì valevole testimonianza”¹⁰⁵ Il melodramma, per Planelli, ha dimenticato la sua spontaneità perché ha scelto di essere convenzionale, facendo prevalere il mestiere sullo stile. L'ouverture “Per quanto diversi tra loro sieno i drammi, che voi prendete a mettere sotto le note, tutte le sinfonie, che a quelli servono d'apertura, sono sempre battute al conio medesimo: non falla mai ch'esse non sieno un solennissimo strombettio, composto d'un allegro, d'un largo e d'un balletto”¹⁰⁶; al contrario egli vuole una sinfonia che si connetta strettamente con la prima scena dell'opera e con i suoi temi musicali (cosa che non avverrà quasi mai nemmeno nel secolo successivo). A proposito dei recitativi Planelli afferma “Il maestro di cappella non si dà gran pena attorno a' recitativi, persuaso ch'essi non possono a verun patto diletta gli uditori. Ma egli va errato. Se gli uditori si annoiano d'uno stile recitativo, cotal noia non procede dalla natura di questo stile, ma dal poco studio, che fanno sopra di esso i moderni maestri di cappella”¹⁰⁷.

Nei recitativi seguiti dall'aria la musica teatrale chiede uno stile con meno note, pochi abbellimenti, una forte tensione emotiva nell'ambito vocale e pochi melismi per non fraintendere il senso poetico “la poca attenzione che i compositori danno al metro delle sillabe, non solo fa che la lor musica distrugga ogni poetica armonia, ma ancora che trasformi

¹⁰⁵ *Dell'opera in musica trattato del cavaliere Antonio Planelli ... Napoli MDCCCLXXII, III.III.25.*

¹⁰⁶ *Ivi, III.III.3.*

¹⁰⁷ *Ivi, III.III.7.*

i termini; obbligando talvolta a dire *anima, barbáro*, invece di *á anima, bárbaro*, e per contrario *dólorem, ámico*, in luogo di *dolóre, amico*” (ivi); e allora “il povero cantante è obbligato suo malgrado a pronunziare sì fattamente le parole, ch’egli ha più bisogno d’interprete, che se cantasse un’ aria tartara o moresca”¹⁰⁸. Le stesse arie con ‘da capo’ già da tempo oggetto di critica vengono considerate superate “le arie teatrali — ripete Planelli — non soffrono le tante repliche d’alcune loro parole e d’alcuni loro versi, come vezzo suol essere de’ nostri compositori, i quali con una disordinata ripetizione delle medesime parole fanno d’una brevissima aria una lunghissima filastrocca. Quel tanto ripetere *vocem prodigaliter unam* oltre al raffreddare il sentimento colla svenevolaggine sua, talvolta non ha significato alcuno, e tal altra prende un significato tutto opposto a quello che hanno le medesime parole nell’ordine, che ad esse assegnò il poeta”¹⁰⁹; il primato della parola sulla musica vien qui ancora sottolineato affermando che molte volte musici e cantanti volutamente ignorano le indicazioni del poeta “si guardi il compositore d’aggiugnere di suo capo la menoma paroluzza. Lo spettatore sdegna in sentire il maestro di cappella far del poeta. Senza che, tali aggiunzioni distruggono la misura de’ versi”¹¹⁰. Secondo il Planelli qualche colpa va attribuita anche alla poesia quando fa prevalere il suono sulla parola ed a questo è ridotto il teatro. Lo stesso Metastasio, trattato peraltro con grande rispetto, viene criticato per aver assecondato questo gusto: esempio l’aria di Arbace all’inizio del terzo atto dell’*Artaserse* “già prima di noi un famoso letterato di Francia avea avvertita l’inverisimiglianza di quell’allegoria messa in bocca del medesimo Arbace nell’aria *Vò solcando un mar crudele*”¹¹¹ (nota D’Alambert nella “Liberté de la musique”). Troppo innaturale appariva a Planelli, il fatto che Arbace, accusato ingiustamente e credendo di stare per morire, elencasse proprio adesso le ragioni della volubilità del genere umano ”Se una persona arsa di sdegno pretendesse di sfogar la sua bile a forza d’antitesi e d’ampollose circollocuzioni, chi potrebbe contener le risa, e non direbbe che quel linguaggio tradisce chi l’adopera, dimostrando ch’egli non ha il cuore occupato da quella passione che vuol fingere con noi?”¹¹². La mancata adesione alla realtà sembra quindi l’errore da segnalare nell’opera: la passione, l’entusiasmo,

¹⁰⁸ *Ivi*, III.III.13.

¹⁰⁹ *Ivi*, III.III.18.

¹¹⁰ *Ivi*, III.III.21.

¹¹¹ *Ivi*, II.VII.13.

¹¹² *Ivi*, II.VII.22.

l'intelligenza, non dovevano allontanarsi dalla Ragione e dalla Natura nella mentalità razionalista legata ai dettami illuministici.

Si comprende quindi come il classicista e antibarocco Gluck venisse considerato un esempio da diffondere in Italia, e nello specifico a Napoli; per chi considerava la riforma gluckiana scarsamente applicabile al di fuori dei teatri di corte per la eccessiva magnificenza e costo dei mezzi impiegati, o meglio poco adatta ai teatri impresariali italiani, Planelli aveva pronta la risposta “Non pretenda però alcuno di chiamare ad esame sì fatto genere di musica avanti a un domestico cimbalo. In quel luogo una imparaticcia cantilena piacerà più assai che un capolavoro di musica teatrale: siccome a chi ne’ colori non cerca che l’armonia, darà più diletto una ben colorita bussola che un quadro di Raffaello. I colori di Raffaello e la musica di Gluck, quelli e questa destinati a servire all’espressione, vanno esaminati nell’azione. Solo allora si può giudicare se più diletti una bussola ben tinta che una tela animata dal pennello d’Urbino”¹¹³

Ma anche il progetto del musicista boemo viene superato quando Planelli insiste, dopo aver trattato il recitativo e l’aria col da capo, sulla “Pronunziazione” come atto globale dell’interpretazione, legato al concetto critico di gesto. Forte di queste convinzioni, Planelli si riferisce ai cantanti gli artefici anche in senso economico, del melodramma, osannati contemporaneamente aborriti dal pubblico per le loro capacità e i loro vezzi. “Pronunziazione” e gesto non sono solo dati dai movimenti del corpo, ma da un orientamento filosofico e una specifica metodologia da fornire ai cantanti per offrire al pubblico il realismo e l’espressione della tragedia come accadeva nel ballo pantomimo, “per pronunziazione — spiega — io intendo l’arte d’esprimere co’ moti del corpo e colla modificazione della voce, i diversi sentimenti che si vogliono comunicare ad altrui”. Il gesto doveva essere misurato e logico, in special modo quello “affettivo”, “ch’è il più nobile, il più eloquente e che fa il trionfo d’un discorso, imprimendolo con forza nel più sensibile dell’anima. Ogni altra spezie di gesto può talvolta occupare una sola parte del nostro corpo, ma l’affettivo l’occupa tutto; attesoché ciascuna passione dà un’aria, un contegno particolare all’intera macchina dell’appassionato”¹¹⁴; anche il «gesto muto», cioè senza parole aveva un suo valore peculiare “il saper ben tacere è più difficile assai che il parlar bene; e però non è maraviglia, che meno

¹¹³ *Ivi*, III.III.29.

¹¹⁴ *Ivi*, IV.II.7.

persone il sappiano fare”¹¹⁵. In conseguenza di ciò l’invito a porre attenzione alla recitazione delle seconde e delle terze parti; “perciò avviene, che quando la scena non è occupata da’ primi attori, lo spettatore sbuffa di tedio, perché gli altri attori non possono essergli a grado, né pel canto, né per la pronunziazione”¹¹⁶.

Planelli considera con attenzione il senso del canto ”deve in prima il cantante apprendere a parlar bene la lingua in cui canta, sotto pena d’essere cuculiato [sbeffeggiato] a doppio”¹¹⁷; scandire ogni parola e farla comprendere è compito precipuo del cantante e “far sentire il numero della poesia, e non dar nel farnetico d’alcuni, che si affannano a credenza, per estinguere ogni sentore di verso ne’ drammi” “a sfida un cantante aveva detto d’aver intonato un pezzo della gazzetta corrente, senza che persona se ne avvedesse”¹¹⁸. Si capisce chiaramente come questi suggerimenti retorici criticano esibizionismo vocale, legato al teatro di stampo metastasiano; e per questo non applicabili al costume, dominante in Italia, degli “evirati cantori”: “gli eunuchi non possono eseguire sì fatti precetti. Essi mentre vogliono comandare, adirarsi o ripigliare, mandano fuori una voce femminile, che in quell’incontro muove non a timore, ma a riso. Una tal voce ben conviene al sesso delle donne, il quale, perché inerme, ottenne una voce molle e delicata, comoda alle lusinghe, a’ vezzi, alle preghiere, le sole armi di chi non ha in mano il dominio e la forza. Ma il sesso destinato a comandare sortì una voce piena, autorevole, maestosa, propria a sottomettere gli animi, propria a ordinare, riprendere, rampognare. Ora il teatro sovverte questo bell’ordine; e gli alessandri, gli scipioni, i cesari delle nostre scene dispongono del destin della terra con una voce che muove invidia nelle italiane fanciulle”¹¹⁹. Critica già presente nei versi di Parini (nell’ode *La musica*, 1769) “Aborro in su la scena / un canoro elefante / che si strascina a pena / su le adipose piante, / e manda per gran foce / di bocca un fil di voce.”¹²⁰ rivolta ai castrati, all’ora sicuramente i vocalisti più apprezzati.

Planelli conclude considerando fondamentale la lettura preventiva del libretto “procurerà in esso che i personaggi non parlino troppo della divinità, né (ove sieno pagani) secondo la

¹¹⁵ *Ivi*, IV.II.10.

¹¹⁶ *Ivi*, IV.II.8.

¹¹⁷ *Ivi*, V.II.13.

¹¹⁸ *Ivi*, IV.II.15.

¹¹⁹ *Ivi*, IV.II.17.

¹²⁰ Giuseppe Parini, *Le Odi*, ed. critica a cura di Dante Isella Milano: R. Ricciardi, 1975, Collezione: Documenti di filologia

grossolana religione del volgo de' gentili”¹²¹; ed invita poi a monitorare i costumi di “cantatrici e ballerine”; ed infine chiede al direttore e all’impresario di non permettere che nessuno violi i principi morali e sociali all’interno dello spettacolo.

1.5 Pietro Napoli Signorelli *La storia critica de' teatri antichi e moderni* 1777

Il testo di Napoli Signorelli¹²² non è una indagine specifica sul teatro d’opera, ma una sorta di storia critica del teatro nella tradizione occidentale. Lo scrittore nei tre libri che compongono il trattato prende in considerazione la storia del teatro antico e moderno iniziando da quello greco e latino per poi trattare del teatro europeo a partire dal secolo XIV. Il XIV secolo segna la rinascita del teatro nelle lingue moderne romanze e anglosassoni: il II libro tratta infatti degli spettacoli scenici in Francia, Inghilterra, Germania e Spagna nei secoli XV e XVI. Il III libro tratta la nascita del melodramma in Italia nel ‘600 fino al periodo a lui contemporaneo, cioè la seconda metà del XVIII secolo: qui, dopo aver affrontato lo sviluppo del melodramma italiano e francese nel ‘600, Napoli Signorelli affronta la storia del melodramma italiano nel ‘700. Al Capo IV dal titolo “Teatro Italiano nel secolo XVIII” si inizia con la fondazione dell’Accademia dell’Arcadia da parte di Gian Vincenzo Gravina, giurista e letterato mentore di Pietro Trapassi, che entra infatti in Arcadia con il nome di Metastasio. Quindi dopo una disanima sul teatro parlato si affronta con Silvio Stampiglia, anch’egli membro dell’Accademia dell’Arcadia, e Apostolo Zeno, il librettista che ispirò l’attività poetica di Metastasio, il melodramma della seconda metà del Settecento. Allo Stampiglia e non ad Apostolo Zeno è attribuita la novità dell’introduzione del finale lieto nell’opera seria, finale che permarrà come regola fissa fino all’inizio dell’800 (*Elfrida* è uno dei primi melodrammi ad introdurre il finale tragico). Di Zeno il Napoli Signorelli afferma: ”La virilità dell’opera comincia nel signore Apostolo Zeno veneziano, e si perfeziona nell’abate Metastasio romano. Il dotto Zeno, poeta e istorico cesareo, è stato più regolare più naturale, più maestoso dello Stampiglia. Ha maggiore invenzione, più arte di teatro, più delicatezza nel maneggio delle passioni, più forza e nobiltà nelle dipinture de’ caratteri eroici. La lingua è pura, lo stile è

¹²¹ *Dell’opera in musica trattato del cavaliere Antonio Planelli ... Napoli MDCCCLXXII, VII.III.2.*

¹²² Pietro Napoli Signorelli, *La storia critica de' teatri antichi e moderni* Napoli, Stamperia Simoniana, 1777.

ricco, lontano dal lirico, proprio del dramma, ma talvolta manca d'eleganza e di calore.¹²³” Ma è a Metastasio che va il primato del più grande librettista e poeta, lo scrittore napoletano definisce il suo stile elegante, sublime, chiaro e armonico “Gareggia col pennello grandioso di Corneille e col delicato di Racine. Ne’ suoi personaggi si ravvisano i grand'uomini della storia, benché migliorati alla maniera di Sofocle nelle passioni ch’ei dipinge, ognuno riconosce i movimenti del proprio cuore.¹²⁴” Metastasio tratta gli eroi del passato descrivendo in loro delle passioni che ogni spettatore ritrova nel proprio cuore, imitando con delicatezza senza offendere le loro ragioni: gli elementi fondamentali riscontrati dal Signorelli sono la verosimiglianza, già raccomandata dal Planelli,¹²⁵ e l’uguaglianza dello stile. Concludendo la disanima su Metastasio nel testo si afferma:” Metastasio é la gloria del teatro e del nome italiano, che per lui risuona sulla maggior parte delle scene europee bisognose della nostra musica.¹²⁶”.

Napoli Signorelli comunque trattando del teatro musicale, pur citando talvolta qualche compositore e affermando “Il più riscaldato, più burbero, e più prevenuto nemico del nome italiano non contrasterà all’Italia il primato sopra tutti i popoli moderni nella bell’arte incantatrice della musica. Uscirono dal di lei seno i primi musici legislatori, e i compositori più famosi.”¹²⁷ prende in considerazione solo il testo letterario dei melodrammi. A proposito dell’opera buffa sorta in Italia nella seconda metà del ‘700, egli cita come esempi di commedia e non solo di farsa, alcuni drammi giocosi di Zeno e Pariati e *La buona figliola*, nonché *Il filosofo di campagna* di Carlo Goldoni. La conclusione è significativa della visione dello scrittore poiché egli ritiene la lingua italiana particolarmente adatta all’intonazione musicale e superiore in questo a tutti gli altri idiomi incluso quello francese:” E come non avrebbero gl’italiani e meglio e prima degli altri coltivata quella dominatrice de’ cuori, essi che a tutti gli altri precedettero in istudiar l’uomo, in fecondar per tante vie l’immaginazione, in arricchirsi di cognizioni scientifiche? Essi che per clima ebbero in forte gli organi più ben disposti, più armonici, sensibili e vivaci? Che per industria pervennero a formarsi un idioma il

¹²³ *Ivi*, pag. 334

¹²⁴ *Ivi*, pag. 335.

¹²⁵ Planelli, *Dell’opera in musica*, II, VII, 22.

¹²⁶ Pietro Napoli Signorelli, *La storia critica de’ teatri antichi e moderni*, pag. 348.

¹²⁷ *Ivi*, pag. 349.

più atto e pieghevole alla delicatezza dell’armonia?”¹²⁸ A sostegno di questa tesi, dopo aver citato una serie di compositori italiani tra i più famosi, sottolineando che molti di essi sono di origine o formazione napoletana, sottolinea che anche i più conosciuti musici europei hanno una formazione italiana (Gluck e Handel) e il francese Rameau non può certo da solo contendere il primato alla musica italiana:” I francesi ancora sono alla fine pervenuti ad avere il signor Rameau: ma basta quest’unico, difficil certo, ma poco naturale compositore francese, per contendere di preminenza cogli italiani, e per gareggiare con un coro foltissimo d’eccezionali musici pratici e teorici che lor presenta Napoli, Bologna, Venezia, e ’l rimanente dell’Italia?”¹²⁹ Lo scrittore napoletano pubblica la sua opera nel 1777, ma non possiamo sapere se fosse a conoscenza del tentativo di riforma del teatro cantato tentato da Calzabigi e Gluck con le opere *Orfeo ed Euridice*, *Alceste* e *Paride ed Elena* rappresentate per la prima volta a Vienna tra il 1762 e il 1770, ma sicuramente tenendo presente le affermazioni sopra riportate, è facile pensare che egli fosse critico nei confronti di qualsiasi tentativo di superamento del melodramma che aveva imperato durante l’arco di tutto il settecento. Napoli Signorelli infatti si fa portatore di quella mentalità che ancora negli ultimi anni del ‘700 perdurava a Napoli, cioè il rispetto dei dettami di Metastasio, pur essendo presenti i germi della transizione verso l’opera ottocentesca, come nelle affermazioni del testo di Planelli, ma soprattutto nelle opere buffe al Teatro dei Fiorentini e nell’esperimento tentato da Calzabigi e Paisiello con *Elfrida ed Elvira*. A questo proposito è chiarificante il giudizio negativo che il Signorelli esprime nei confronti di *Elvira*, ma soprattutto di nei confronti di Calzabigi come riferisce puntualmente Rosy Candiani¹³⁰ in un suo breve saggio sull’argomento. Il critico napoletano accusa il poeta livornese addirittura di plagio nei confronti di Metastasio documentando in maniera puntuale le sue affermazioni¹³¹; evidentemente egli aveva ancora presenti gli interventi polemici di Calzabigi nei confronti del

¹²⁸ *Ivi*, pag.351.

¹²⁹ *Ivi*, pag. 353.

¹³⁰ Rosy Candiani, *L’intellettuale censurato: Calzabigi e l’Elvira a Napoli nel 1794*”, in *Critica Letteraria*, Anno XXI, Fasc. IV, n. 81, 1993, “Meridionalia”; pp. 734 - 753.

¹³¹ Rosy Candiani, *L’intellettuale censurato: Calzabigi e l’Elvira a Napoli nel 1794*”, in *Critica Letteraria*, Anno XXI, Fasc. IV, n. 81, 1993, “Meridionalia”; pp. 747 - 748.

poeta cesareo espressi soprattutto nella *Risposta di Don Santigliano* di cui tratteremo più avanti¹³².

1.6 Saverio Mattei: la critica musicale come professione

Saverio Mattei¹³³ ha fornito un importante contributo allo sviluppo della filosofia della musica del ‘700, soprattutto nell’ambito del processo di professionalizzazione dell’attività critico-musicale nel Regno di Napoli; un approccio disciplinare ad una critica musicale intesa come scienza. Il suo punto di vista è senz’altro classicista e questo gli ha consentito un’analisi della produzione operistica italiana ed in particolare di quella partenopea della seconda metà del XVIII secolo, nella quale affronta argomenti di carattere filosofico - musicale come quello dei generi ed i modelli della composizione ed il problema del gusto che comprende l’adesione del verso alla musica¹³⁴.

Questi temi manifestano l’adesione del Mattei alla teoria della “mimesis” della musica nei confronti della natura e all’idea dell’unità dell’opera musicale, intesa come libretto e musica, e come ritorno agli ideali dell’antica tragedia greca, “La Musica e la Poesia son sorelle: ne’ tempi felici della Grecia non si conobbe poesia senza musica, e il poeta, e il cantore si confondevano anche nei nomi”¹³⁵ Il lavoro filosofico - musicale di Saverio Mattei è consistito nel fornire un’analisi del rapporto tra il concetto espresso dal verso, il suo metro e la musica, nella convinzione che il contenuto del verso stesso non potesse essere disgiunto dall’espressione musicale e che le due espressioni dovessero essere colte nella loro complementarità, così come accadeva nell’antichità. Mattei, a questo proposito, rivolse una critica alla coppia Gluck - Calzabigi che aveva riformato il melodramma negli anni sessanta

¹³² Rosy Candiani, *L’intellettuale censurato: Calzabigi e l’Elvira a Napoli nel 1794*”, in *Critica Letteraria*, Anno XXI, Fasc. IV, n. 81, 1993, “Meridionalia”; pag. 747. “Commediamo l’imitazione del Calzabigi; quella al certo se avesse avuto più tempo, era la maniera di formarsi lo stile più dolce e preciso, seguir le vestigia de’ grandi [...] invece di mordere che le stampa”.

¹³³ Per a figura di Saverio Mattei vedi la voce *Saverio Mattei* di Anna Maria Rao in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 72, Torino, Treccani, 2008.

¹³⁴ Saverio Mattei, *La filosofia della musica ossia la riforma del teatro*, Napoli, Stamperia di Domenico Terres, 1775; ristampa a cura di Maria Montanile, Padova, Editoriale Programma, 2008.

¹³⁵ Dall’Incipit di Saverio Mattei, *Elogio del Jommelli o sia il Progresso della Poesia e Musica teatrale*, Martini, Napoli, 1785.

del ‘700, la cui opera si offriva come sintesi dei caratteri italiani e francesi¹³⁶. Tale critica muoveva dalla considerazione di una certa neutralità dell’espressione musicale rispetto al contenuto del verso, che è la vera cifra della proposta del teatro riformato, presentata al pubblico settecentesco come una novità estetica. In altre parole Mattei voleva criticare questo presunto distacco tra musica e verso che, nell’intento di rendere tutto lo spettacolo più interessante “fa si che niente interessi”.

La posizione dell’intellettuale napoletano che in altri contesti esalta la produzione di Metastasio¹³⁷ in rapporto alla intonazione che ne fornisce il suo amico Jommelli, non tiene però conto di una sua stessa affermazione sopracitata, poiché se la musica e la poesia sono sorelle un verso intonato molte volte e da musicista diversi non rispecchia l’ideale della tragedia greca da cui egli stesso come molti altri contemporanei, trai quali lo stesso Calzabigi, traggono ispirazione. La figura di Mattei è quella tipica dell’intellettuale meridionale di formazione classica della sua epoca, a cui fu affidata dalla corte napoletana la delega per la riforma del Conservatorio della Pietà dei Turchini e la fondazione della biblioteca che confluirà nel Conservatorio di San Pietro a Maiella fondata nel 1803, otto anni dopo la sua morte¹³⁸. Egli dopo gli studi giuridici si era dedicato alla critica musicale ed alla composizione dopo studi di arpa e cembalo ed a questo proposito gli scritti già citati su Jommelli e Metastasio ed il testo fondamentale sulla filosofia della musica. Il contributo che lo studioso calabrese diede alla Pietà dei Turchini ebbe anche il merito di riportare a nuova vita l’istituzione perché quando vi si era recato per la prima volta, all’inizio degli anni ’90 del Settecento, aveva trovato una situazione drammatica di cui riferisce puntualmente nei suoi scritti “Erano giovani indisciplinati, vagabondi, senza subordinazione, languenti dalla fame e dalla miseria.¹³⁹” Riguardo a questo pare che Mattei sia stato l’ispiratore del *Socrate immaginario* di Giovanni Paisiello, su libretto di Lorenzi da un’idea di Ferdinando Galiani;

¹³⁶ Anche Saverio Mattei, benché disposto ad un deciso svecchiamento dello spettacolo serio, riteneva che lo spettacolo d’opera “grandioso e meraviglioso sul gusto dell’opera francese [fosse] falso perché pieno d’inverisimili stravaganze” (cfr. S. MATTEI, *Elogio del Jommelli* cit., p. 112).

¹³⁷ Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita di Metastasio*, Martini, Napoli, 1785.

¹³⁸ Saverio Mattei, *Per la Biblioteca musicale fondata nel Conservatorio della Pietà, con regole di approvazione*, Porcelli, Napoli, 1795.

¹³⁹ Vedi testo nota 5.

un'opera che ironizza sulle sue continue citazioni filosofiche e sulla sua passione per l'opera antica¹⁴⁰.

L'amicizia con il re Ferdinando IV, tuttavia, gli procurò una effimera soddisfazione poiché l'opera andò in scena per la prima volta al Teatro Nuovo di Napoli la sera del lunedì 23 ottobre 1775, purtroppo in seguito, dopo 7 repliche, ne fu vietata la rappresentazione, con l'accusa di essere indiscreta. Nonostante ciò la figura di Mattei è imprescindibile per comprendere come la cultura del Meridione d'Italia sia approdata ad una visione più analitica e razionalista tipica dell'Illuminismo¹⁴¹. La sua funzione di testimone dei mutamenti dell'opera sia sul territorio del Regno di Napoli che in Europa, è data dallo scritto dedicato a Jommelli, in cui Mattei prende in esame l'opera del compositore napoletano, confrontandola con le composizioni di altri musicisti contemporanei. L'argomento principale di discussione come già detto è la riforma del gusto musicale, con un ampio approfondimento relativo al corretto uso del verso da parte degli operisti, e la sua aderenza alla partitura. Ci troviamo di fronte ad una biografia musicale, quella di Jommelli, che, però, diviene pretesto per analizzare i gusti del pubblico (anche in rapporto ai risultati esposti nella "Encyclopédie" espressi da Rousseau nella voce riguardante la musica¹⁴²) e per proporre soluzioni più adeguate all'evoluzione del melodramma.

Uno dei principali problemi trattati nel volume è quello del prestigio attribuito ai cantanti in rapporto al ruolo marginale svolto dai compositori, che secondo Mattei aveva segnato la decadenza dell'opera. Mattei scrive "Qualche residuo di buona musica per opera di Piccinni, Paisiello, e altri, si mantiene ancora nei teatri buffi, perché in essi l'imperio dei cantanti non è così tirannico sopra i maestri. La qual debolezza dei maestri nasce dalla sciocchezza degli impresari, che non conoscendo il vero loro talento, danno mille zecchini al cantante che eseguisce, ed appena cinquanta a chi la compone [la musica]: ragione, come altrove ho avvertito, troppo umiliante per il maestro, se non lo consolasse il pensiero, che il poeta, che è autor delle parole, appena ne ha venti, e, per conseguenza –spiega Mattei senza ipocrisie–

¹⁴⁰ Mélanie Traversier, *De l'Èrudition À L'Expertise: Saverio Mattei (1742- 1795), Socrate Imaginaire Dans la Naples Des Lumières*, in *Revue Historique*, PUF, Paris, 2007/1.

¹⁴¹ Jean-Michel Bardez, *I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi*, tr. Italiana di Elena Giovannelli, in Enciclopedia della Musica, Einaudi, Torino, 2004.

¹⁴² Jean Jaques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Parigi, Veuve Duchesne, 1768.

avrà il maestro, il piacere di comandare al poeta che gli compensa il dispiacere di dover ubbidire al cantante”¹⁴³. In questo passaggio di indubbia critica musicale, si capisce in che modo il cantante sia responsabile del decadimento del melodramma in quell’epoca, perché il suo specifico interesse era quello di collocare la propria figura al centro della scena, con i vocalismi ed i virtuosismi esagerati che dilatavano l’ampiezza delle parole, costringevano i compositori a spostare gli accenti, ad ampliare il verso a dismisura, con l’effetto di non far comprendere al pubblico il significato del testo. A tal proposito, nel lodare il talento metrico di Jommelli che, nella sua *Didone* su versi di Pietro Metastasio, riesce a rendere efficacemente l’emozione, Mattei precisa che nelle carte dei volgari maestri, “voi non trovate alcuna giusta disposizione [del verso], anzi trovate le parole spesso o divise, o unite a caso, corrompendosi [così], non solo il metro, ma pure il sentimento¹⁴⁴”. Il legame tra il musicista e il letterato e filosofo della musica calabrese, diede vita a diverse composizioni tra le quali si può segnalare il *Miserere* che Jommelli scrisse sulla traduzione del salmo 50° di Mattei¹⁴⁵, nelle quali un soggetto biblico che, apparse sulle scene del San Carlo dal 1787, che incarnava lo spettacolo vagheggiato da Saverio Mattei nella sua *Filosofia della musica*, ovvero quel ‘dramma sacro’ risultante dall’assorbimento in campo ‘serio’ di elementi ‘buffi’ quali arie polistrofiche, finali d’azione, agili forme a rondò, ruolo centrale della voce di basso¹⁴⁶.

Quindi, se consideriamo tale produzione, si ha il quadro completo della figura di Saverio Mattei che nella Napoli di fine ‘700, pur con i suoi errori e punti di vista specifici, rappresenta una figura di intellettuale a metà strada tra l’incipiente Illuminismo e il desiderio di non dissipare la lezione dell’antichità classica.

¹⁴³ Saverio Mattei, *Elogio al Jommelli*, già citato (nota 3).

¹⁴⁴ *Ivi*, pag. 112.

¹⁴⁵ *Salmodia degli ebrei*, in S. Mattei, *I Libri poetici della Bibbia tradotti dall’ebraico originale*, Chiappini-Cortesi, Napoli 1779-81, tomo II, pp. 157-193.

¹⁴⁶ SAVERIO MATTEI, *La filosofia della musica ossia la riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, Napoli, nelle librerie di Domenico Terres, 1780-84, t. III, 1781, pp. 3-45. “Bisognerebbe [...] introdurre nuovi metri [...] con prudenza bisognerebbe variare di tanto in tanto, o almeno allungar le strofe di sette, otto versi nelle arie, o far le arie anche di più strofe” (pp. 31-33); “Ne’ teatrini la musica ordinariamente è più verisimile, perché l’arie son lunghe, e ci son tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti, e quartetti di molte strofe [...] Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro” (pp. 37-38); “[Piccinni] cominciò a lasciar le arie intiere e seguite, quasi tutte le fece a rondò” (p. 35); “Perché escludere il basso? Si è creduto che la voce di basso non sia voce di galantuomo, e si è rilegata nel teatro buffo: ma è più voce di galantuomo quella dell’eunuco?” (p. 29).

1.7 La trattatistica musicale ed i trattati di canto nel XVIII sec. tra Napoli e Parigi

La trattatista musicale nel '700 può essere facilmente compendiata nei trattati di composizione musicale ad uso dei conservatori (quelli napoletani soprattutto, poi confluiti nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, oggi Conservatorio San Pietro a Maiella), cioè scritti per gli studenti futuri compositori, essenzialmente operisti. A Napoli nella prima metà del '700 questa produzione verrà poi tradotta o elaborata da autori italiani e francesi e messa a disposizione del pubblico.

Non ci addentriamo in una discussione di carattere teorico sui principi di armonia e contrappunto insegnati a Napoli, perché questo ci porterebbe fuori del campo di indagine che ci siamo prefissi, ci preme solo dire che i francesi a partire da Choron¹⁴⁷, all'inizio del XIX sec. fino a giungere alle puntuale analisi di Fetis¹⁴⁸ in pieno '800, assumono come cardini per la composizione le due scuole dominanti a Napoli fin dal primo '700, cioè quelle di Francesco Durante e Leonardo Leo.

Alla scuola durantiana viene attribuito il primato della codificazione dei principi della tonalità a scapito di Leo, e ancor prima Rousseau considera Durante il più grande armonista del mondo¹⁴⁹. Essenzialmente è la scuola durantiana a prevalere, anche Choron¹⁵⁰ infatti nel suo trattato include una sintesi dei precetti del compositore mediati attraverso la lettura di Fedele Fenaroli¹⁵¹.

¹⁴⁷ Alexandre-Étienne Choron, *Principes de Composition des Écoles d'Italie Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Élèves des Maitresses de Cathédrales. Dédié à S. M. L'Empereur et Roi Par Alexandre Choron*, Auguste Le Duc et C.ie, Paris, n.1 ed. 163 [la prefazione è datata 9/XII/1808].

¹⁴⁸ Francois-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1840, p. 143: "On ne peut considérer les règles pratique de Fenaroli comme l'exposé d'une théorie d'harmonie; ce n'est qu'un aperçu pratique de la tradition de l'école de Durante, tradition pure, mais arriérée, et qui ne représentait pas l'état actuel de l'art".

¹⁴⁹ Durante è per Jean-Jacques Rousseau il più grande armonista del mondo: "Harmoniste: Musicien savant dans l'Harmonie. Durante est les plus grand Harmoniste d'Italie, c'est à dire, du Monde" Jean -Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 243).

¹⁵⁰ Alexandre-Etienne Choron - Vincenzo Fiocchi, "Principes d'accompagnement des Ecoles d'Italie Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martinill, et autres. Et dédié à Monsieur Turchi par Alexandre Choron et Vincenzo Fiocchi Ci-devant Organiste de St Pierre du Vatican à Rome et Maitre de Musique de S. A. R. Ferdinand II Grand Duc de Florence" Paris, Imbault, n.1 ed. 312 (1804).

¹⁵¹ Per il primato di Durante nel contrappunto e nell'armonia citato in Choron nota 1 vedi: Fedele Fenaroli *Regole musicali per i principianti di cembalo* Napoli, Sangiacomo, 1795. Per la figura di Fenaroli vedi la Voce Fedele Fenaroli di Antonello Cerami in Dizionario biografico degli Italiani, Vol. 46, Torino, Treccani, 1996.

Per ciò che riguarda i trattati sulla tecnica del canto nel secolo XVIII è importante citare Pier Francesco Tosi *Opinioni dei cantori antichi e moderni* del 1723¹⁵² come primo manuale nella storia di questa disciplina, come lo stesso autore afferma, dove possiamo trovare una serie di osservazioni sulla tecnica vocale per insegnanti e studenti. In effetti questo testo viene considerato il primo manuale dedicato alla discussione in sede teorica dei problemi del canto professionale. Il trattato del Tosi fu infatti tradotto in molte altre lingue ed i suoi principi furono ribaditi anche in testi contemporanei e successivi¹⁵³; ma quali sono le sue caratteristiche?

La totale assenza di esempi musicali, attribuibile probabilmente alla scelta di un editore non specializzato in testi musicali e la struttura di un saggio e non di un manuale didattico fanno del testo di Tosi un trattato teorico; in effetti di tecnica vocale e prassi esecutiva si discute solo in termini polemici, con la tendenza a stigmatizzare ciò che non deve essere fatto invece di insegnare una corretta tecnica vocale ed una fonazione corretta. Infine una tendenza, riscontrabile peraltro anche in saggi di età successiva, il ritorno ad un mitico passato perduto, senza pensare a creare nuove forze vocali adatte alle esigenze dei teatri moderni¹⁵⁴.

In Italia in effetti, se si escludono alcune raccolte didattiche di esercizi, senza alcuna riflessione teorica, trasmessi in forma manoscritta o qualche stampa di esercizi, solfeggi e vocalizzi, che costituiscono l'esercizio giornaliero sia dello studente che del cantante professionista, il rapporto tra insegnante di canto ed allievo era rimasto sin dal suo nascere in forma strettamente personale (come del resto possiamo riscontrare anche nel periodo contemporaneo dove, in Italia soprattutto, i Conservatori di Musica non sono certo la palestra più seguita per creare delle buone voci).

¹⁵² Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno, osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico. Dedicate a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Bretagna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723. Tosi affermava a pag. 5 di essere il primo a rendere pubbliche una serie di osservazioni utili a chi insegna e a chi studia il canto.

¹⁵³ Traduzione olandese (abbreviata): *Korte aanmerkingen over de zangkonst, getrokken uit een Italiaansch boek betyeld » Osservazioni sopra il canto figurato»* di P. Tosi, door Mr. J. A. (Jan Alensoon), Leida 1731.

Traduzione inglese (con annotazioni di John Ernest Galliard): *Observations on the florid song or Sentiments on the ancient and modern singers, written in Italian by Pier Francesco Tosi, translated into English by Mr Galliard [...] to which are added explanatory annotations, and examples in music*, Londra, 1742.

Traduzione tedesca (con annotazioni di Agricola): *Anleitung zur Singkunst, aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola*, Berlino 1757.

¹⁵⁴ Giambattista Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico filarmonico*, Stamperia di Ghelen, Vienna, 1774. Per una bibliografia dei testi in lingua italiana vedi il cap. *Tre secoli di fonti italiane sulla vocalità* in Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, diss. dott., Università di Bologna, 1996, pp. 37–142.

Fuori d'Italia, e specialmente in Francia unico paese che aveva rifiutato, come già abbiamo detto, il monopolio italiano dell'opera e del belcanto, sviluppando un proprio stile e repertorio, iniziò una produzione di trattati di canto per la pubblicazione di questo sapere¹⁵⁵; solo che, a partire dal 1770 si assiste ad una progressiva trasformazione della didattica d'oltralpe in direzione di quella italiana, favorita dalla diaspora di molti compositori italiani, soprattutto “napoletani” in Francia¹⁵³. Luigi Cherubini, fiorentino di nascita, ad esempio viene nominato ispettore del neonato Conservatorio *Conservatoire de Musique et declamation* di Parigi nel 1795.

Il compositore fiorentino tra l'altro si occuperà della stesura della parte teorica del *Méthode du chant du Conservatoire*¹⁵⁶, la cui parte di tecnica vocale viene affidato al tenore Bernardo Mengozzi, direttore del Theatre des Italiens.

Il testo, dopo la sopravvenuta morte del cantante, sarà completato da Honoré Francois Marie Langlè, insegnante di canto francese, che “casualmente” era stato formato a Napoli da Pasquale Cafaro, che aveva studiato con Leonardo Leo al Conservatorio della Pietà dei Turchini.

Il *Méthode du chant* compendio dell'arte di canto italiana divenne il prototipo del metodo di canto francese imitato e perfezionato dai trattati di canto posteriori quali il famosissimo “*École de Garcia*” ancora oggi studiato nei conservatori¹⁵⁷. Necessario però sottolineare che senza il fondamentale testo del Tosi e la traduzione orale e manoscritta ad uso dei conservatori italiani e napoletani in particolare questa tecnica vocale sarebbe probabilmente ancora trasmessa oralmente e forse in parte perduta.

¹⁵⁵ Sylvie Mamy, *L'insegnamento del canto italiano in Francia dalla fine dell'Ancien Régime alla Restaurazione: trasmissione o trasformazione?* (Obiettivi didattici degli autori di Metodi di canto italiani pubblicati a Parigi), in: *Trasmissione e recezione*, vol. 2, pp. 190–197 e 198–213.

¹⁵⁶ *Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouvements et les différens caractères*, stampato a cura del Conservatorio Parigian 12 [1803–1804].

¹⁵⁷ Manuel Garcia, École de Garcia. *Traité complet de l'art du chant, par Manuel Garcia fils* [première partie], ed. Mus. Troupenas, Parigi 1840; École de Garcia. *Traité complet de l'art du chant en deux parties*: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique, Parigi 1847. *Nouveau Traité sommaire de l'art du chant*, par Manuel Garcia, Parigi 1856. La Traduzione italiana coeva: Scuola di Garcia. *Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio)* tradotto dal francese da Alberto Mazzucato, Ricordi, Milano 1841 (prima parte) e 1847 ca. (seconda parte).

Cap.2 : Le posizioni teoriche di Ranieri de' Calzabigi

I melodrammi che sono al centro di questo studio, *Elfrida* ed *Elvira*, sono come abbiamo visto frutto della collaborazione napoletana del librettista Ranieri de Calzabigi e del compositore Giovanni Paisiello entrambi italiani, prima di una analisi approfondita sia dei libretti che delle partiture presenteremo le posizioni teoriche del poeta livornese anche perché sia Paisiello che Gluck prima di lui non avevano prodotto scritti di riflessione teorica sulla natura dell'opera o sull'estetica musicale. Ed anche se gli scritti di Calzabigi sono d'occasione o di carattere polemico affrontano in maniera diretta, seppure dal punto di vista di un addetto ai lavori, le problematiche di gusto, di tendenza ed anche se vogliamo di moda che dalla fine del '700 porteranno l'opera "seria" italiana a diventare il fenomeno musicale prevalente nell'800 (con il contributo ovviamente dell'opera buffa) con compositori come Donizetti, Bellini, Rossini e Verdi.

2.1 Premessa

Il pensiero estetico di Calzabigi, come fa notare acutamente Enrico Fubini nel suo breve saggio sull'estetica del poeta livornese¹⁵⁸, non è filosoficamente organizzato; si tratta di osservazioni sul teatro operistico, sulla sua storia, sui rapporti tra espressione musicale e poetica, sulla tragedia greca e moderna, essenzialmente Alfieri, (ma anche la tragedia in musica da Apostolo Zeno fino alla sua riforma con Gluck passando attraverso l'opera di Pietro Metastasio) sulla "tragédie lyrique" e l'opera italiana in rapporto alla poesia, anzi a precisi poeti e musicisti (Egli cita esplicitamente Philippe Quinault in quanto librettista e drammaturgo che ha collaborato con Jean Baptiste Lully e la sua *Armide* messa in musica anche da C.W. Gluck, come era allora consuetudine). Quindi non un sistema organizzato, ma riflessioni che sono essenzialmente pratiche, da uomo di spettacolo che, tra l'Italia e Vienna, ha seguito e dato il suo personale contributo allo sviluppo del teatro d'opera. Non a caso il suo pensiero è essenzialmente rinvenibile in scritti d'occasione, che noi analizzeremo singolarmente; semmai il punto di partenza, che egli condivide con il pensiero di Metastasio,

¹⁵⁸ Enrico Fubini: *L'estetica di Ranieri de' Calzabigi*, in "Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli" Atti del Convegno di Studi (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana - Lucca 1998.

è quello di un razionalismo di origine illuminista che cerca di sottrarre la tragedia in musica agli eccessi e alle lentezza della musica francese, all'aura leggendaria delle sue storie per renderla semmai più umana.

Gli scritti in questione qui collocati in ordine cronologico sono: la *Dissertazione su Metastasio*¹⁵⁹ del 1755, la Prefazione all'*Alceste*¹⁶⁰ del 1769, la *Lettera ad Alfieri sulle sue prime quattro tragedie*¹⁶¹ del 1783, la *Risposta di Don Santigliano*¹⁶² del 1790 ed infine la *Lettera al conte Alessandro Pepoli sull'*Elfrida**¹⁶³ del 1793.

2.2 *La Dissertazione sull'opera di Metastasio*

L'intento della *Dissertazione su Metastasio*, prefazione alla edizione delle opere del poeta cesareo, su richiesta dello stesso, è essenzialmente uno scritto elogiativo, ma documentato della sua opera, nella quale però si avvertono alcune critiche di fondo che verranno esplicitandosi col tempo.

In realtà Calzabigi, pur riconoscendo tutti i meriti di Metastasio, conclude che la poesia si deve unire alla musica per muovere gli affetti con la dovuta forza: non è in discussione qui il primato della poesia o della musica, ma il primato dell'espressione a cui poeta e musicista si devono piegare.

¹⁵⁹ Il titolo completo è: *Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi dell'Accademia di Cortona su le Poesie Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio in Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, 12 Tomi, Parigi, Stamperia Reale, 1755, t.1, pp. XIX - CCIV; che d'ora in poi citeremo come "Dissertazione su Metastasio".

¹⁶⁰ G.W.Gluck, *Prefazione alla prima di stampa di Alceste*, Vienna, 1769 presso Trattner, reperita in: G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven in Storia della Musica* a cura della SiDM, Torino, EDT, 1987; che d'ora in poi citeremo come "Prefazione all'*Alceste*".

¹⁶¹ *Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'autore sulle quattro sue prime quattro tragedie* in Vittorio Alfieri. *Tragedie*, Volume I. A cura di Nicola Bruscoli. Bari, Laterza, 1946, pp. 1-39; che d'ora in poi citeremo come *Lettera ad Alfieri*.

¹⁶² Il titolo completo è: *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato don Santigliano di Giblas y Guzman y Tormes y Alfarace discendente per linea paterna e materna da tutti quegli insigni Personaggi delle Spagna, alla critica razionalissima delle Poesie Drammatiche del C. de' Calsabigi fatta dal Baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre Compatriotto*, Venezia, Dalla stamperia, MDCCXC in Ranieri de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma-Salerno, 1994, Tomi 2; che d'ora in poi citeremo come "Risposta di Don Santigliano".

¹⁶³ Ranieri de' Calzabigi, *Lettera al Signor Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata *Elfrida** in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* a cura di A. L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi 2, Tomo II, XIII, pp. 583-613; che da ora in poi citeremo come "Lettera al Conte Pepoli".

Nella *Dissertazione su Metastasio* egli oppone i valori che animano l'opera italiana a quelli dell'opera francese, i libretti di Metastasio, derivati da A. Zeno, sono addirittura superiori alle tragedie greche e latine; l'abbandono dell'unità di luogo, di Aristotelica memoria, trasferisce il primato della riflessione dal coro all'aria solistica¹⁶⁴. Il momento lirico contemplativo è l'aria che però si inserisce nel dramma ed è insostituibile (vedi il fenomeno esecrabile delle “arie da baule”), pena la perdita di concretezza e necessità drammaturgica¹⁶⁵. Il recitativo secco insieme a quello accompagnato hanno la funzione di far procedere l'azione, unica differenza che il secondo sottolinea, con l'uso della massa orchestrale certi momenti particolarmente intensi dal punto di vista emotivo¹⁶⁶.

L'apprezzamento di Calzabigi per questo tipo di andamento, recitativo ed aria, e spesso il rientro in quinta del cantante dopo l'esecuzione, è però di carattere pratico, da uomo di teatro non avvezzo a sottigliezze teoriche.¹⁶⁷

Ancora è apprezzato il fatto che i personaggi non subiscono una evoluzione psicologica ed il tempo della drammaturgia è veloce poiché il dialogo è semplice e preciso; in questo risiede secondo il poeta livornese la superiorità nei confronti dell'opera francese che con dialoghi eccessivamente dilatati compromette la verosimiglianza drammatica¹⁶⁸.

L'opposizione però che si fa nei confronti della “tragédie lyrique” non esclude l'apprezzamento per la complessità dei drammi di Quinault con coro, balletto, musica e poesia che si fondono in uno spettacolo di grande forza espressiva; solo la liberazione dagli eccessi mitologici tardo barocchi la renderebbe più accettabile. Il richiamo ai contenuti della cosiddetta riforma della tragedia operata insieme a Gluck è chiaro, pur qualche decennio prima, perciò molti critici moderni sostengono che questo scritto sia frutto di una furbesca adulazione del più famoso e considerato poeta cesareo; a questo proposito già Ghino Lazzeri¹⁶⁹, uno dei primi biografi di Calzabigi, ebbe a scrivere a tal proposito “*La*

¹⁶⁴ *Dissertazione su Metastasio* pag. XXXV

¹⁶⁵ *Ivi*, pag. CLVIII

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. CLXXVI-CLXXVII

¹⁶⁷ Nella *Risposta di Don Santigliano* a pag. 30 Calzabigi confermerà questo concetto: “La scena è la pietra di paragone della Drammatica”.

¹⁶⁸ *Dissertazione su Metastasio*, pag. XXVIII.

¹⁶⁹ Ghino Lazzeri, *La vita e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Città di Castello, Lapi, 1904.

Dissertazione” del 1757, per le ragioni stesse che la determinarono, doveva essere una apologia, e quindi non sempre frutto di sinceri convincimenti, più spesso invece di adulatorie esagerazioni”.

Anche accettando solo in parte questo giudizio non possiamo però non notare che il coro è quasi assente dalle tragedie metastasiane, mentre le tre opere frutto della collaborazione con Gluck fondono le esigenze francesi dell’unione di coro e balli con lo schema recitativo e aria, quasi che fossero una fusione del modello della tragedie lirique con l’opera italiana.

Nelle opere di Metastasio i personaggi non subiscono mai una evoluzione psicologica ed il tempo drammaturgico scorre veloce causa un dialogo semplice e preciso. L’opera del poeta cesareo scorre semmai più rapida, incisiva e realistica della “tragedie lirique” che, come già detto, compromette la verosimiglianza drammatica. Le arie nonostante il loro carattere contemplativo (recitativo - azione, aria - riflessione, emozione) rivestono i personaggi di passione e l’armonia dei versi di Metastasio contribuisce alla forza, varietà e bellezza della musica italiana¹⁷⁰. Da qui la possibilità di intonazioni molteplici per una sola tragedia scritta (giova qui ricordare le 93 intonazioni dell’*Olimpiade* anche con musicisti diversi) ed anche il fatto che nella *Dissertazione* Calzabigi affermi che i libretti metastasiani hanno una loro vita autonoma che li rende addirittura superiori ai tragici greci e latini; ma questo è un implicito punto di critica, laddove si afferma in seguito che il testo perfetto è quello che deriva dall’accordo col musicista ed il poeta che creano un dramma perfetto con la loro collaborazione.

Tenendo presenti i punti cardine della *Dissertazione* sopra accennati: la verosimiglianza dell’azione tragica, la rottura dell’unità di luogo, il personaggio come carattere fisso che non si evolve nel corso del dramma, infine la velocità del tempo drammaturgico, si può affermare che in questo scritto l’elogio di Metastasio non è il frutto di una furbesca intenzione di Calzabigi di ricavarne un qualche vantaggio, ma l’espressione del pensiero che effettivamente il Trapassi abbia fatto un deciso passo in avanti rispetto alla “tragedie en musique” francese (ma anche alla tragedia greca e latina)¹⁷¹. Tutto ciò si può verificare in chiave teorica nelle opere del sistema razionalistico, ma si avverte solo nelle

¹⁷⁰ *Dissertazione su Metastasio*, pag. XXXIII.

¹⁷¹ *Ivi*, pp. CXCII-CXCIII.

rappresentazioni dal vivo (hic et nunc) dove le somiglianze e diversità si avvertono in modo diverso. In Metastasio, come già accennato, il sistema poetico - drammaturgico ammette una varietà di intonazioni per un medesimo libretto e nella *Dissertazione* viene implicitamente notato un difetto in questa possibilità, afferma infatti Calzabigi: “Io credo che non possa revocarsi in dubbio, che la poesia più adatta alla musica, sia la più bella poesia, e che la musica la più adattata alle parole sia la più bella musica. E che in conseguenza quella nazione che avrà più poesia espressiva per la musica, avrà pur anche musica più efficace, la quale negli animi degli uditori una sensibilità più dolce, e più viva potrà facilmente produrre” ed ancora “A questo mio principale motivo quell’altro si aggiunge di far quanto più possibile agli Stranieri comprendere: che a torto il nostro teatro disprezzano: che le poesie del Signor Metastasio adornate di musica sono vere musicali; ma senza l’unione di questo ornamento, sono vere, perfette e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre Nazioni”¹⁷².

Causa la destinazione del saggio il poeta livornese non poteva essere più esplicito, laddove nella *Lettera al Conte Pepoli*, le cui posizioni al tempo di *Elfrida* espliciteremo in seguito, egli chiarirà in maniera inequivocabile “e chiunque tenterà di far diversa musica sulle medesime parole (come licenziosamente, e con abbandono del buonsenso si pratica danni perché quando sopra certe parole si è incontrata, la vera, la natural musica altra farne non è possibile) ci perderà il tempo e la stima”¹⁷³; quindi come vediamo non ci sono contraddizioni nelle posizioni di Calzabigi: là dove egli parla in lode di Metastasio si pone in una linea di continuità non tanto con lui stesso (come afferma Gallarati)¹⁷⁴ quanto con l’opera italiana, a cui egli cercherà di offrire il suo contributo sia con la cosiddetta “riforma” operata insieme a Gluck che con le ultime due opere scritte in collaborazione con Paisiello, soprattutto *Elfrida*. Il punto di vista di Calzabigi rimane però eminentemente pratico, anche dal punto di vista del linguaggio.

¹⁷² *Ivi*, pag. CLXXXVIII e pag. XXII.

¹⁷³ *Lettera al Conte Pepoli*, pag.37.

¹⁷⁴ P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIV,4, 497-538, Torino, ERI, 1980.

2.3 *La Risposta di Don Santigliano*

La Risposta di Don Santigliano è a prima vista uno scritto polemico e d'occasione, quindi non un testo teorico in senso stretto; ma poiché in esso Calzabigi espone le proprie convinzioni estetiche, anche se in termini di confronto - scontro col teatro di Metastasio, rispettivamente due e quattro anni prima delle stesura dei due libretti napoletani, questo documento, insieme alla *Lettera al Conte Carlo Pepoli sull'Elfrida*, può illuminare i presupposti teorici dal quale scaturiscono le due opere napoletane. *La Risposta di Don Santigliano* è un pamphlet polemico nel quale Calzabigi, nelle vesti del nobile spagnolo Don Santigliano, dichiara di aver trovato casualmente a Napoli un libello di autore sconosciuto, indicato con la misteriosa sigla P.A.I.D., nel cui scritto è contenuta la replica alle critiche mosse dal prelato spagnolo Esteban Arteaga nel suo testo *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*¹⁷⁵ contro i drammi di Calzabigi scritti per la corte viennese e musicati da Gluck. Poiché l'Arteaga è strenuo sostenitore del teatro metastasiano, il poeta cesareo diventa inevitabilmente l'obiettivo polemico contro il quale vengono rivolte le argomentazioni di questo testo.

Nell'analizzare questo scritto vorrei dimostrare che, anche a livello teorico, Calzabigi ha intuito i cambiamenti che sarebbero avvenuti nel teatro d'opera ed ha anticipato ciò che sarebbe successo di lì a poco in pieno ottocento; tutto ciò risulta evidente se diamo uno sguardo alla programmazione del Teatro San Carlo negli anni 1779 – '94¹⁷⁶. In questo periodo al teatro reale, tempio dell'opera seria, venivano allestiti, tranne rare eccezioni¹⁷⁷, drammi

¹⁷⁵ Esteban De Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente opera di Stefano Arteaga socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e Belle lettere di Padova, Seconda edizione accresciuta, variata, e corretta dall'autore*, 3 voll., Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1785; Sorbonne Université, Edition electronique de Elena Ibanés, Paris, 2019.

¹⁷⁶ Per una cronologia del Teatro S. Carlo vedi: P. Fabbri, *Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento in Il teatro S. Carlo 1737-1987* a cura di B. Cagli e A. Ziino, Napoli, Electa, 1987, voll.3, vol. I, pp.68-83. Rimane comunque aperto il problema di una cronologia attendibile del principale teatro partenopeo non essendo tale quella di F. De Filippis- R. Arnone, *Cronache del teatro S. Carlo (1737-1960)*, Edizioni Politica Popolare, Napoli, 1961; fonte principale dell'articolo di Fabbri. Vedi anche P. Maione, F. Seller, *Teatro San Carlo vol.I Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005.

¹⁷⁷ Alcuni esempi delle opere di Apostolo Zeno allestite con successo Al S. Carlo: *Ifigenia in Aulide*, nella primavera del 1785 con musica di Ignace Pleyel (19 esecuzioni tra il 30 maggio e il 30 luglio 1785); nella stagione estiva dello stesso anno *Lucio Vero* con musica di Antonio Sacchini (21 repliche dal 13 agosto al 17 ottobre); *Lucio Popirio* in scena il 30 maggio 1791 con musica di Gaetano Marinelli.

metastasiani o influenzati dalla sua lezione. Anche nei casi in cui venivano riprese opere di matrice diversa, come nel caso di *Orfeo ed Euridice* di Gluck - Calzabigi, dato al San Carlo nel 1774¹⁷⁸, le modifiche erano tali da snaturare completamente la portata delle novità proposte in quest'opera.

Per cui mentre al Teatro dei Fiorentini, dove si potevano vedere esclusivamente opere buffe, si andavano sperimentando quegli stilemi che sarebbero stabilmente entrati a far parte della struttura dell'opera romantica ottocentesca (i concertati di fine d'atto, l'uso massiccio dei pezzi d'insieme, l'abbandono dell'aria col "da capo" e soprattutto il superamento del rigido schema recitativo - aria, azione - passione), il San Carlo rimaneva del tutto estraneo a queste influenze.

Calzabigi invece aveva compreso questa evoluzione (mentre egli si trovava a Napoli avveniva un fatto che avrebbe cambiato la storia dell'opera seria e buffa, il 29 ottobre del 1787 andava in scena a Praga il *Don Giovanni*; musica di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo da Ponte), quindi rinnovò la sua opera introducendo significative novità, che analizzeremo in dettaglio nei prossimi capitoli, anche se rimase ancorato ad alcuni imprescindibili presupposti della sua formazione di uomo del '700, non ultimo l'eloquio che rimane legato a schemi di lineare e austera semplicità, come nei libretti viennesi, e non raggiunge mai le vette del tragico, linguaggio che egli stesso definisce da "comedia eroica"¹⁷⁹. Nella *Risposta di Don Santigliano* Calzabigi articola le sue argomentazioni intorno ad alcuni nuclei chiave quali: il personaggio, l'intreccio e il tempo drammaturgico, lo stile letterario che vedono proprio Metastasio come bersaglio polemico, in quanto totalmente incapace di proporre soluzioni coerenti e razionali. In questo modo egli, fornendo anche esempi tratti dai propri drammi, supera anche gli spunti strettamente polemici e pone le basi della sua nuova poetica drammaturgico - teatrale che culminerà nella stesura dei suoi ultimi due libretti. Ancora in questo testo si afferma che "da una scena all'altra" i personaggi "possono cambiare di stato e situazione. Questi cambiamenti alquanto preparati, ed allontanati e parcamente adoperati possono produrre qualche interesse"¹⁸⁰. Ciò equivale a dire che il personaggio può avere una

¹⁷⁸ A. Loewemberg, *Gluck's Orfeo on the stage*, in "Musical Quarterly", XXV, 1940, pp.326 ss., ed anche M.F. Robinson, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's Orfeo*, in *Chigiana*, XXIX-XXX, 1972-73, pp. 395 e ss.

¹⁷⁹ *Lettera al Conte Pepoli*, sull'*Elfrida* pag. 591 [32].

¹⁸⁰ *Risposta di Don Santigliano* pag.49.

sua dialettica interna, pur rimanendo fedele a sé stesso; non vale più la concezione del carattere fisso di aristotelica memoria, ma queste modificazioni non possono essere repentine ed ingiustificate, bensì debbono avere un loro spazio drammaturgico nel succedersi degli eventi “ristretti fra una scena e l’altra sono burleschi a segno”¹⁸¹. Rispettando questo presupposto Calzabigi cercherà di creare nei due drammi napoletani dei personaggi credibili ed umani (pur restringendo la loro possibile evoluzione nel limitato arco di un levar di sole) permettendo loro di vivere e respirare, eliminando così quegli aspetti di rigidità che si possono trovare nei personaggi costanti dei drammi del primo ‘700. In questo modo egli crea caratteri come Odorico ed Eggardo: il primo padre di Elvira, l’eroina dell’ultimo dramma napoletano, che riconoscendo le proprie colpe riesce alla fine a perdonare la figlia e benedire le nozze con l’antico nemico Adallano¹⁸², il secondo, re d’Inghilterra, che si innamora a prima vista di Elfrida (la protagonista del primo dei due drammi napoletani) e per amore di lei, anzi costretto dal suo atteggiamento risoluto, muta più volte atteggiamento nei confronti del traditore Adelvolto (prima il duello all’ultimo sangue, poi la condanna all’esilio, indi il giudizio di fronte ai suoi pari) fino all’inutile perdono, poiché oramai il nobile amante si è tolto la vita¹⁸³. In questo modo egli ricostruisce delle vicende umane collocate nella storia che non hanno niente a che vedere con la simbologia tragica di una *Alceste*, né con gli intrecci mitologici di *Paride ed Elena* o di *Orfeo ed Euridice*.

Calzabigi utilizza la formula “simplex et unum”, storia semplificata e unica azione, per definire l’essenza drammatica della tragedia e in particolare cita *Alceste*, una delle tre opere viennesi, come esempio applicato di tale concezione messo a confronto con le divagazioni metastasiane su coppie di personaggi, storie parallele e agnizioni “in extremis”. Nei drammi scritti per la corte viennese ed in *Alceste* in particolare, l’unicità della storia, incentrata su pochissimi personaggi ed un’unica azione, aveva lo scopo di creare dei caratteri simbolo tratti dalla leggenda o dal mito per dare risalto ad un’idea etica fondamentale che stava alla base dei drammi stessi ed aveva perciò uno scopo edificante. Questo tipo di opera ideale si confaceva perfettamente all’ambiente aristocratico di corte per cui era stato pensato.

¹⁸¹ *Ivi* pag.51.

¹⁸² *Elvira*, Atto III, scena ultima.

¹⁸³ Vedi libretto *Elfrida*.

Anche i libretti napoletani si basano sugli stessi principi estetici: un'eroina indiscussa protagonista, anche se Elfrida o Elvira non sono Alceste poiché risultano più umane, un'azione unica, un fine edificante (dichiarato in maniera esplicita nell'antefatto per giustificare il finale tragico¹⁸⁴), ma i personaggi non hanno niente di simbolico, sono verosimili e concreti anche nelle loro debolezze. Sono uomini collocati in un'epoca più o meno vicina, anche se ricostruita a grandi linee, secondo il gusto per le ambientazioni storiche che segue il successo dei romanzi storici, soprattutto di autori inglesi, ambientati in epoca medievale e spinge Calzabigi verso un tipo di libretto in cui, accanto alla fabula, dall'intreccio semplice e lineare, prende evidenza la realtà dei sentimenti, rappresentati ora in modo borghese, anche se in ambiente aristocratico. Per ciò che riguarda il tempo drammaturgico il poeta livornese insiste sulla eccessiva velocità dei drammi metastasiani, nei quali gli avvenimenti sono collocati in tempi troppo stretti e quindi non possono essere risolti in modo logico e coerente. La semplicità delle storie e la concentrazione su di un unico nucleo narrativo, come nel caso di *Elfrida* ed *Elvira*, consentono soluzioni più realistiche. Nella *Risposta di Don Santigliano* Calzabigi cita ancora *Alceste* come esempio realizzato¹⁰, ma anche il terzo atto di *Elvira* può essere esemplare nella sua brevità e coerenza, di questa organizzazione strutturale: nelle prime tre scene padre e figlia si riconciliano prima del dolore, per la presunta morte di Adallano, e poi nelle due scene successive, che concludono il dramma nella gioia, ricompare il principe saraceno, che verosimilmente annuncia la scoperta dell'inganno e poi la morte di Ricimero, scoperto traditore¹⁸⁵. Il poeta livornese mette in evidenza alcuni momenti in cui le convenzioni galanti impongono a Metastasio un automatismo artificioso del verso che nega ogni naturalezza al dialogo. I difetti principali sono secondo lui i giochi di parole, le eccessive simmetrie del verso, le metafore galanti; insomma, l'uso eccessivo di artifici retorici, tipico di un "linguaggio furbesco, equivoco e freddurajo" di quel "frasario stucchevole delle damette e donnette cicisbee, de' cavalierini serventi, o ganzi come si chiamano fiorentinevolmente"¹⁸⁶. Egli, al contrario, nelle sue opere era molto più sobrio; nei lavori viennesi aveva cercato una rigorosa semplicità ed il superamento dello snervato canzonettismo in favore di ritmi più incisivi e minor sfrontatezza

¹⁸⁴ *Risposta di Don Santigliano* pp. 110-111; vedi anche *Elfrida*, libretto, 1792, *Argomento* pag.5.

¹⁸⁵ *Elvira*, Atto III, scene 1-5.

¹⁸⁶ *Risposta di Don Santigliano*, pp. 134-135.

musicale nella rima. In *Elfrida* e *Elvira* la distanza da Metastasio, a questo livello, sarà ancora più marcata, in virtù di un linguaggio ancora più concreto e nell'abbandono quasi ovunque dei pezzi chiusi, della simmetricità delle rime e della strofa, senza mai permettere che l'eloquio sia brutale o urtante come accade, secondo quanto egli stesso afferma, in Dante, Shakespeare o Alfieri¹⁸⁷. Va comunque ribadito che nonostante Metastasio sia un obiettivo polemico funzionale a questo scritto, in realtà oramai i modelli e le esperienze con cui confrontarsi sono altri; Paolo Gallarati si è espresso su questo argomento in *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, in cui lo studioso, confrontando i due scritti appena analizzati la *Dissertazione su Metastasio* e la *Risposta di Don Santigliano* che apparentemente sembrano contraddirsi (anche se come abbiamo detto una seppur implicita critica alle posizioni metastasiane era presente nella Dissertazione, pur tenendo presente che Calzabigi redige il testo su richiesta del poeta cesareo stesso) li riconduce ad una matrice comune e trae da questo confronto alcune conclusioni sulla poetica di Calzabigi¹⁸⁸. La tesi di Gallarati è chiara: Calzabigi rimarrebbe sempre un seguace di Metastasio e si distaccherebbe da lui solo in virtù dello stimolo e della collaborazione con Gluck. Le sue argomentazioni si articolano in tre punti:

1. Calzabigi nei tardi testi napoletani ritorna agli stilemi dell'opera aulica del pieno '700, con l'alternanza rigida di pezzi chiusi e recitativo, ignorando la polemica antimetastasiana espressa nella *Risposta di Don Santigliano*
2. Il coro, che è assente, viene sostituito da una serie di concertati, i quali però non sono un suggerimento dell'opera buffa, non sono cioè concertati di azione.
3. Elfrida giunge a sfiorare l'eroismo dei personaggi alfieriani, ma nel 1783 Calzabigi nella *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* già citata, oppone la dolcezza di Metastasio alla durezza di alcune frasi del tragediografo astigiano, mostrando dunque di ritornare sui suoi passi¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Vedi *Lettera ad Alfieri*, pag.213.

¹⁸⁸ Paolo Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, in *Nuova Rivista Musicale italiana* XIV, 4, 1980, pp.497-538.

¹⁸⁹ Vedi *Lettera Conte Pepoli sull'Elfrida*.

4. Gallarati infine aggiunge una ulteriore argomentazione estranea a quelle sopra accennate, che però aiuta a comprendere la sua posizione; egli afferma che la riforma operata a Vienna è il compimento della tragedia metastasiana ed è stato merito soprattutto di Gluck l'aver sottratto Calzabigi all'accademismo, negando così al poeta livornese qualsiasi originalità e capacità intuitiva¹⁹⁰, ciò palesemente in contrasto sia con l'attribuzione allo stesso Calzabigi della prefazione all'*Alceste* che con la produzione successiva del compositore boemo.

Queste conclusioni di Gallarati appaiono un po' affrettate, soprattutto se confrontate con l'analisi dei due drammi napoletani, ritorneremo sull'argomento nei capitoli successivi per dimostrare quanto in realtà vi sia di diverso nelle proposte di Calzabigi a Paisiello, che egli infine realizza musicalmente.

2.4 La “Riforma” di Calzabigi - Gluck e la *Prefazione dell'Alceste*

La collaborazione tra Calzabigi e Gluck si svolge a Vienna sotto l'egida del direttore dei teatri di corte il Conte Giacomo Durazzo, ambasciatore della repubblica di Genova.

Il compositore era giunto nella capitale austriaca dopo un soggiorno a Parigi e fino a quel momento aveva composto essenzialmente opere su libretti di Pietro Metastasio.

L'opera italiana di metà '700 prediligeva il virtuosismo vocale, gli intrecci complicati ed organizzati in recitativo e aria solistica che si concludeva quasi sempre col rientro in quinta del cantante.

Il cambio di strategia teatrale che si concretizzò nella cosiddetta “riforma” fu suggerito sicuramente dal committente, ma i termini precisi, esposti in questa prefazione, furono senz'altro concordati tra il compositore ed il librettista dalla cui collaborazione nacquero

¹⁹⁰ P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi*, pag. 529.

*Orfeo ed Euridice*¹⁹¹, *Alceste*¹⁹² e *Paride ed Elena*¹⁹³ (prima rappresentazione in ordine: 5 ottobre 1762, 26 dicembre 1767, 3 novembre 1770 tutte a Vienna al Burgtheater). La paternità di questa riforma attribuita a Gluck, che avrebbe scritto la *Prefazione dell'Alceste*, sembra però guidata da Calzabigi che probabilmente non solo collaborò, ma stese direttamente il testo (Paolo Gallarati nel suo libro *Musica e Maschera. Il libretto italiano del '700* afferma che il testo è stato scritto direttamente da Calzabigi¹⁹⁴) in quanto il compositore boemo come possiamo vedere dalla sua produzione precedente e successiva si orientò principalmente su testi in francese (tragedie lyrique) o libretti metastasiani. Infatti, il poeta livornese, attuando un mutamento dell'opera francese nella direzione del razionalismo illuminista, alleggerisce il testo da ripetizioni superflue, intrighi secondari e ridondanze decorative, riduce il numero di personaggi (in *Orfeo* solo tre)¹⁹⁵ ed elimina poi alcuni eccessi formali, come l'aria col da capo; crea poi un testo che si adattava maggiormente alla presentazione delle nuance emotive dei personaggi che il compositore doveva rivestire di musica. A questo proposito le arie bistrofiche, strutturate per la ripetizione della prima strofa sono in un numero ridotto e mai organizzate col da capo dal compositore, esistono inoltre arie polimetriche, come l'aria di *Paride* “Oh del mio dolce ardor” da *Paride ed Elena*,¹⁹⁶ composta da un'unica strofa di undici versi endecasillabi e settenari, oppure da *Orfeo ed Euridice* la famosissima “Che farò senza Euridice” dove dopo una prima quartina ed una terzina, entrambe di settenari, viene ripetuto il distico iniziale.

Gluck collaborò egregiamente a questo progetto, anche se prima di allora le sue composizioni erano rimaste nell'area metastasiana (fino al 1762 come detto sopra egli aveva composto opere quasi esclusivamente su libretti del poeta cesareo rappresentate tra Vienna e l'Italia e

¹⁹¹ *Orfeo ed Euridice azione teatrale per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla corte nell'autunno del 1762 in Vienna nella stamperia Ghelen*; Prima esecuzione: 5 ottobre 1762, Burgtheater, Vienna

¹⁹² *Alceste tragedia per musica da rappresentarsi ne teatro privilegiato presso alla corte nel Carnevale del 1768 Vienna nella stamperia di Ghelen*; Prima esecuzione: 26 dicembre 1767, Burgtheater, Vienna

¹⁹³ *Paride ed Elena dramma per musica dedicato sua altezza Duca Don Giovanni di Braganza in Vienna nella stamperia aulica Giovanni Tommaso Trattern MDCCCLXX*; Prima esecuzione: 3 novembre 1770, Vienna, Hoftheater.

¹⁹⁴ P. Gallarati, *Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

¹⁹⁵ Vedi libretto di *Orfeo ed Euridice*: Orfeo, Euridice e Amore

¹⁹⁶ Vedi libretto *Paride ed Elena*: Atto I, scena I.

dopo continuerà la sua produzione principalmente con testi di librettisti francesi¹⁹⁷, inserendo nelle opere anche dei balletti ispirati al modello francese.

Egli, comunque, nelle tre opere citate riuscì a far risaltare la naturale esposizione dei sentimenti mediante una accurata attenzione al valore della parola, affinché il testo declamato in recitativo spesso accompagnato seguisse liberamente l'impulso emotivo.

La scelta dei soggetti mitologici è funzionale poiché essi sono dotati di grande pathos drammatico, soprattutto in *Alceste* (anche se il finale lieto non è preparato a tempo debito): all'interno di un perfetto equilibrio tra musica, poesia, cori e danze, che evitano gli acrobatismi canori favorendo la qualità dell'azione scenica. L'idea era quella di creare un teatro sovranazionale che fondesse la tradizione italiana con quella francese; dalla prima si prende la lingua, la riduzione a pochi personaggi ed il protagonista spesso un contraltista (un castrato), aggiungendo il recitativo accompagnato; dalla seconda la ripresa del mito, la varietà timbrica dell'orchestra e l'uso prevalente di cori e balletti.

Questi i cardini della riforma che possono essere concentrati in questo riepilogo:

1) Il soggetto del dramma ha da essere “patetico, tragico, terribile, sublime”¹⁹⁸, trattare di speciali eventi, passioni sconvolgenti che coinvolgono personaggi fuori dal comune, secondo il modo greco, limitandosi al semplice, verosimile e naturale, adattabile ad una forma d'arte, il melodramma, che aristotelicamente si sviluppa intorno ad un'unica azione, senza interruzioni o distrazioni.

2) Il legame tra la poesia e la musica è tale che non può essere sciolto, intonando testi diversi con musiche diverse, e viceversa: la musica al servizio della poesia, in sostanza il testo intonato perfeziona la poesia, non a caso musicista e poeta si frequentano assiduamente.

(Esemplare il futuro rapporto tra Paisiello e Calzabigi a Napoli)

3) La musica rende sonoro l'elemento drammatico - letterario, ma pur esprimendo gli affetti ed i sentimenti dei personaggi, cerca di fondere gli elementi delle due culture italiana e francese; nello specifico l'overture deve anticipare il contenuto musicale dell'opera, l'organico deve essere funzionale alla situazione drammatica, il canto deve essere espressivo e non abbandonarsi a esibizioni acrobatiche, infine coro e balli devono essere funzionali al plot.

¹⁹⁷ Vedi il Catalogo delle opere di Gluck

¹⁹⁸ Per il termine “sublime” secondo Calzabigi rimandiamo alla trattazione che verrà fatta al par. 7 di questo capitolo.

Quanto alla sua collocazione culturale, noi ritroviamo la struttura classicistica con la consueta sottomissione della musica alla poesia, secondo i dettami del razionalismo illuminista e arcadico; nella “Prefazione” si afferma infatti: “Pensai restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia, per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, e crederei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de' colori e il contrasto bene assortito de' lumi e delle ombre, che servono ad animare le figure senza alterarne i contorni”¹⁹⁹. Sottomissione musica - poesia, infatti, nel Settecento significa subordinare il sentimento alla razionalità; dando il primat al pensiero sulla fantasia, al simbolo sul fenomeno, escludendo tutto ciò che sfugge al controllo della ragione e afferisce solo alla sfera dell'individuale.

Il teatro riformato di Gluck - Calzabigi non è quindi espressione del Neoclassicismo, peraltro anche dal punto di vista letterario ancora acerbo, ma di un classicismo inteso come “mimesis”, imitazione della natura, imitazione dei suoi schemi, la fantasia che prevale sul sentimento, un messaggio artistico equilibrato illuminato dal razionalismo del '700.

Nella *Prefazione* Gluck (o Calzabigi) afferma: «Io non so ma in un'opera la poesia dev'essere assolutamente figlia devota della musica»²⁰⁰ e Paolo Mioli sottolinea che “Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi non espressero i loro convincimenti - pure spesso precisi e coerenti - che in modo casuale, in occasioni fortuite come lettere o addirittura conversazioni. Un'altra prova, non c'è dubbio, della sistematica, chiarificatrice, illuministica intelligenza di Gluck.”²⁰¹

Ma questo è spiegabile più facilmente ammettendo con Gallarati (come già abbiamo visto) che tale *Prefazione* firmata dal musicista boemo, sia invece attribuibile a Calzabigi, il quale con evoluzione lineare si muoverà dalle posizioni della *Dissertazione su Metastasio* attraverso questa “riforma” per giungere come vedremo alla *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* ultimo frutto della sua elaborazione teorico - pratica.

Ma quali sono le reali affermazioni di questo scritto al di là di ciò che poi abbiamo sopra evidenziato riguardo la struttura dei drammi (Musica e Libretto)

¹⁹⁹ *Prefazione all'Alceste*, riga 6-12

²⁰⁰ *Ivi*, vedi riga 7

²⁰¹ Piero Mioli, *Invito all'ascolto di Gluck*, Mursia, Milano, 1987, pp. 110-112

Gli abusi dei cantanti e la compiacenza dei Maestri (compositori) rendono ridicola l'opera italiana (quindi non una critica diretta a Metastasio, ma al costume dei teatri impresariali in Italia)

La Musica deve servire la Poesia senza interrompere l'azione raffreddandola con superflui ornamenti.²⁰²

L'eliminazione del da capo risulta necessaria poiché il senso fluisce alla fine dell'aria, utilizzando il buon senso e la ragione (illuministica) "Non ho creduto di dover scorrere rapidamente la seconda parte di un'aria, quantunque fosse la più appassionata e importante per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio; insomma ho cercato di bandire tutti quegli abusi de' quali da gran tempo esclamavano invano il buon senso, e la ragione."²⁰³ Anche in questo caso non una critica esplicita alla struttura dell'aria metastasiana, poiché la consuetudine del da capo riguardava la variazione musicale non tanto dei compositori quanto dei cantanti che intendevano la ripetizione della prima strofa dell'aria come una esibizione, nelle variazioni, della loro bravura. Semmai il problema sarebbe stabilire se nelle arie del poeta cesareo composte quasi sempre di due quartine di ottonari con l'ultimo verso tronco, la prima strofa avesse dal punto di vista contenutistico un valore maggiore.

La Sinfonia deve introdurre gli spettatori nell'azione da rappresentarsi, inoltre deve essere eliminato il divario tra recitativo ed aria: "Ho imaginato che la sinfonia debba prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi, e formare, per dir così, l'argomento: che il concerto degli strumenti abbia a regalarsi a proporzione degl'interessi e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a controsenso il periodo, né interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell'azione"²⁰⁴; nel senso forse di una maggiore continuità di intenti tra azione e passione (le cosiddette "arie in passione" nell'*Elfrida* come afferma Calzabigi nella *Lettera al Pepoli*).

Insomma, un "bella semplicità"²⁰⁵ dove l'importante è l'effetto finale non le regole del libretto, infatti in *Alceste* sono eliminate le futili descrizioni, i paragoni superflui, le

²⁰² *Prefazione all'Alceste*, riga 6-8

²⁰³ *Ivi*, riga 17-23

²⁰⁴ *Ivi*, riga 24-30

²⁰⁵ *Ivi*, riga 32

sentenziose e fredde moralità (questa si una critica forte e diretta alla poesia di Metastasio) sostituite da passioni forti, situazioni interessanti e spettacolo sempre variato.

Quindi semplicità, verità, naturalezza sono i principi del bello (cioè del razionalismo illuminista).

Ma cosa è che non ha funzionato in questa proposta teatrale da spingere Calzabigi ad abbandonare questo genere di tragedia in musica per terminare la sua produzione teatrale con le due opere napoletane?

Innanzitutto, le tre opere riformate per struttura, trama, personaggi ed orchestrazione, sono adatte ad un teatro di corte quale quello viennese (Burgtheater) piuttosto che al teatro d'opera impresario italiano, dove si agitavano gli stilemi dell'opera buffa già delineatisi negli intermezzi dell'opera seria.

Nei personaggi mitologici o appartenenti alla tragedia classica non si poteva riconoscere un pubblico sia nobile che borghese che cercava in questo tipo di spettacolo il rispecchiamento della realtà.

L'orchestrazione monumentale e le grandi campate sceniche, i balletti ed i cori che si richiamavano alla tragedia greca non erano fungibili per i teatri come il San Carlo (teatro di corte, ma gestito all'italiana) non a caso alcune riprese dell'Orfeo nel teatro napoletano alla fine degli anni '70 del XVIII sec. sono ridotte ad una dimensione metastasiana, come abbiamo già detto²⁰⁶. Semmai quello che apre una nuova strada e che ci porterà alle posizioni successive del Calzabigi è il mancato uso dell'aria col da capo che eliminando il meccanismo recitativo, aria e rientro nelle quinte, velocizza i tempi drammaturgici. Le arie però restano contemplative ("Che farò senza Euridice"), i dialoghi eccessivamente lunghi (*Alceste*) troppo presenti i cori ed infine le storie poco verosimili ed intrise di moralismo esemplare con un finale lieto poco giustificabile (*Alceste* per es. dove il coro inizia e termina l'opera)²⁰⁷.

Naturalmente questa riforma del dramma musicale fu in qualche modo ispirata dai cambiamenti culturali che in epoca illuminista coinvolsero tutta l'Europa.

Nel periodo 1750 - 1770 infatti tutto l'universo culturale del continente fu investito da un fenomeno di riforma, il Neoclassicismo che si presentò in forme diverse ed in modo eterogeneo a seconda delle arti coinvolte, rimase comunque in voga anche nel primo ottocento. Come non ricordare la moda, soprattutto femminile, stile impero o la poesia

²⁰⁶ *Ivi*, riga 32

²⁰⁷ Vedi libretto di *Alceste* Atto I – Scena 1, Atto III, Scena 5 ed ultima

cimiteriale, *Elegy written in a country churchyard* di Thomas Gray o *Dei sepolcri* di Ugo Foscolo; o le affermazioni dello storico dell'arte e archeologo Johann Joachim Winckelmann che ispirò gli artisti ad imitare la “nobile semplicità greca” in scultura ed architettura²⁰⁸.

Il teatro di prosa vide l'attore David Garrick²⁰⁹ stupire il pubblico con un nuovo stile di recitazione che valorizzava il realismo ed il ricercato con il significato della gestualità per esprimere le emozioni nel modo più intenso possibile; questa lezione fu fondamentale per il melodramma ed i suoi cantanti - attori. Balletto e tragedia per musica, come abbiamo visto, si affiancarono a questo rinnovamento, per divenire più naturali e nobili, ma fu il critico Francesco Algarotti (sepolto a Pisa nel Camposanto Vecchio) col *Saggio sull'opera in musica* del 1764 che propose una riforma dell'opera che superasse lo schema del melodramma metastasiano con uno spettacolo più vario associando le arie italiane con la musica corale e la danza dell'opera francese.

Il coreografo Jean-Georges Noverre nella sua *Lettres sur la dance* del 1760 sostenne che i salti, i passi e i gesti dei ballerini non dovevano essere belli alla vista, ma esprimere le emozioni di un personaggio come potrebbero essere espresse in parole o canzoni, cioè il ballo pantomimo come forma di comunicazione emozionale. In quello che egli chiamò il balletto d'azione il pubblico ammirava gli eroici balletti nei quali i danzatori agivano come in un dramma serio, al posto dei prevalenti intrattenimento decorativi.

I semi di queste innovazioni teatrali crebbero in un fertile terreno come quello viennese dove troviamo la coppia Calzabigi - Gluck a creare il tentativo di riforma di cui abbiamo parlato all'inizio, coadiuvati dal coreografo Gasparo Angiolini e dal musicista Gaetano Guadagni, castrato soprano, primo interprete di Orfeo in *Orfeo ed Euridice*. Ed è proprio su quest'ultima opera sulla quale vorrei per un momento soffermarmi per spiegare in concreto la natura di questa riforma. Calzabigi condensò la tragedia greca di Orfeo in tre brevi atti, Gluck insieme ai suoi collaboratori creò un tableau dove le espressioni di dolore di Orfeo si combinano con interventi del coro e sono accompagnati da un danza strumentale, laddove l'Orfeo di Guadagni rappresenta tutta la bellezza e la forza del canto operistico italiano, incluse le variazioni concesse ad ogni cantante, e la danza ed i brani corali rappresentano il meglio del teatro musicale francese. Da citare la famosa aria *Che farò senza Euridice* di Orfeo, per la quale Gluck rifiuta la forma tradizionale del da capo in favore di una forma di

²⁰⁸ John A. Rice, *Music in the 18th century*, W.W. Norton and Company, New York City, USA, 2013; pp. 106 - 122.

²⁰⁹ Daniel Heartz, *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, Hillsdale New York USA, Pendragon, 2004.

rondò più moderna e meno metastasiana, nella quale il tema centrale si alterna a sezioni contrastanti.

2.5 *Lettera ad Alfieri* sulle sue prime quattro Tragedie

Anche questo scritto, pur non essendo direttamente inerente al melodramma può comunque illuminarci sulle posizioni di Calzabigi rispetto alla scrittura poetica nel caso specifico le tragedie di Alfieri. Nella lettera il poeta livornese è grato al nobile astigiano per aver rialzato le sorti del teatro tragico italiano e vede in lui il padre della rinascita di questo tipo di spettacolo in Italia, riconoscendo nelle forti e smisurate passioni che evoca e nella forza drammatiche dei suoi lavori un modello da seguire;²¹⁰ l'Italia infatti all'epoca non aveva un teatro tragico permanente, né degli attori idonei.

Quali sono le capacità che si richiedono agli attori? Sapere parti senza la necessità del suggeritore, farsi capire parlando lentamente, saper pronunciare la lingua toscana; questo processo se innestato correttamente formerà gli attori, ma anche il pubblico²¹¹. Premesso ciò però Calzabigi evidenzia anche alcuni difetti presenti in questa quattro prime tragedie: una lingua aspra e dura che contrasta l'espressione dei nobili sentimenti, la mancanza di articoli, l'eccessiva presenza di pronomi personali. Questo sembra una imitazione anacronistica del gusto dantesco che contrasta coi tempi poiché gli uomini di oggi non sono più quelli del XIII sec.²¹²; come vediamo tutte argomentazioni tecniche e pratiche che possono essere applicata alla poesia per il melodramma. Calzabigi inoltre giudica troppo narrativo il teatro francese, mentre quello inglese non si è adattato ai cambiamenti storici ed è rimasto legato a Shakespeare, che egli accosta ad Alfieri per la brevità e l'energia dei dialoghi²¹³ (a questo proposito si può citare *Antigone* 1783 Atto IV; il dialogo di Creonte e Antigone che si riduce ad un endecasillabo: C. Scegliesti A. Scelsi C. Emon A. Morte C.

²¹⁰ Cfr. *Lettera ad Alfieri*, cit., pp. 173-176.

²¹¹ Cfr. V. Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, cit., p. 241.

²¹² Cfr. *Lettera ad Alfieri*, cit. pag.213.

²¹³ *Ivi*, pag. 230.

L'avrai)²¹⁴. In sostanza la critica di Calzabigi si sofferma sulla oscurità di alcuni personaggi, ad esempio Filippo di Spagna, oppure sull'eccessivo contrasto delle opposte spassioni (Creonte ed Antigone), ma si concentra soprattutto sulla spigolosità dello stile che evidentemente nell'opera che include la intonazione musicale deve avere caratteristiche meno aspre e più musicali della versificazione alfieriana²¹⁵.

2.6 *Lettera al Conte Carlo Pepoli sull'Elfrida*

Nella *Risposta di Don Santigliano*, come abbiamo visto, il bersaglio polemico è Metastasio, cui sono rivolte critiche accese, ma che sono strumentali alla difesa contro l'attacco specifico dell'Arteaga. Calzabigi difende ciò che di meglio ha prodotto fino a quel momento (1790), poiché è anche ciò che gli ha dato una certa fama, quindi una condizione indispensabile, in questo frangente, che il modello e il termine di paragone con il quale confrontarsi siano le opere viennesi; ma non si può ridurre l'estetica di Calzabigi ed il suo originale contributo alla storia del melodramma alla *Dissertazione su le poesie drammatiche del Signor Abate Metastasio*, alla *Prefazione all'Alceste* e alla *Risposta di Don Santigliano* tentando di riconciliarle in un'unica coerente filosofia ed alle opere frutto della collaborazione con Gluck²¹⁶.

Egli è stato al contrario “un poliedrico uomo del ‘700”²¹⁷ non un accademico e paludato letterato, un uomo di mondo esperto della vita e del teatro, senz'altro capace nella sua non breve esistenza di adeguarsi o addirittura anticipare i mutamenti di un mondo che conosceva alla perfezione. Analizzando le tesi della *Risposta di Don Santigliano* ho cercato di chiarire quali siano i presupposti estetici per la costruzione dei suoi due ultimi libretti napoletani

²¹⁴ Vittorio Alfieri, *Antigone*, Atto IV, Scena 1, in V. Alfieri, *Tragedie*, A cura di N. Bruscoli, Bari, La Terza, 1946, 2 VOLL., vol. I, pp. 170-212.

²¹⁵ Cfr. *Lettera ad Alfieri*, cit. pag. 200.

²¹⁶ Paolo Gallarati *L'estetica Musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio* in *Nuova Rivista Musicale* XIV, 4, 1980 pp. 497-538.

²¹⁷ Introduzione a R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi 2, Tomo I, pag. XXXIV.

musicati da Paisiello. Vorrei ora dimostrare, analizzando la *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*²¹⁸ come documento di estetica musicale, che a Napoli Calzabigi ha definitivamente archiviato l'esperienza viennese e che *Elfrida* ed *Elvira* non sono un ritorno al dramma metastasiano, anzi rappresentano una proposta nuova che ha aggiunto alcuni caratteri che serviranno poi per la costruzione dell'opera romantica del primo Ottocento. I punti fondamentali sui quali si snoda la lettera scritta al Conte Alessandro Pepoli annunciandogli l'avvenuta messa in scena della sua ultima tragedia in musica intitolata *Elfrida*, a cui acclude anche il libretto, sono quelli che discuteremo di seguito. A proposito dei cori il poeta livornese ne giustifica l'assenza a causa della incapacità di una corretta pronuncia italiana da parte dei coristi dialettofoni del teatro San Carlo, soprattutto della compagnie femminile. Ciò si riflette necessariamente sulla scelta dei soggetti da rappresentare, i quali non possono essere greci, in quanto necessiterebbero di nutrite ed abbondanti parti corali.

La ragione addotta non sembra però convincere sino in fondo, poiché in quegli stessi anni al maggiore teatro partenopeo, il San Carlo appunto, venivano messe in scena opere di soggetto classico nelle quali era normale l'uso delle parti corali, ad esempio il *Pirro* di Giovanni De Gamerra, musica di Giovanni Paisiello rappresentato nel 1787 e ripreso nel 1790; la *Fedra* di Luigi Bernardo Salvioni, sempre con musica di Paisiello allestita nel 1788 (un adattamento dell'*Ippolito ed Aricia* di Carlo Innocenzo Frugoni); *Oreste* del librettista di corte Luigi Serio²¹⁹, intonata da Domenico Cimarosa, nella quale le parti corali erano sicuramente presenti²²⁰. Nella dichiarazione riportata di seguito, inviata dal Serio al re Ferdinando di Borbone, a proposito di quest'ultima opera si leggono alcune affermazioni che ricordano da vicino la *Prefazione dell'Alceste*: "... Nei nostri tempi i drammi per musica poco interessano, non già per poco merito della poesia; ma per grande voto che ci è tra i recitativi e le ariette ... per i capricci dei cantanti, che vogliono far servire il maestro di cappella, il poeta e il pubblico istesso ad appagar la loro vanità, e per la negligenza ed ignoranza dei cantanti medesimi, che si fanno cader dalla bocca le parole del poeta, senza arte e senza animarle con opportuna

²¹⁸ *Lettera al Signor Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida* in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* a cura di A. L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi 2, Tomo II, XIII, pp. 583-613.

²¹⁹ *Oreste. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 13 agosto 1783 per festeggiarsi la nascita di S. M. la regina ed alla real maestà di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano dedicato. - In Napoli : presso Vincenzo Flauto, 1783*; Bologna Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Collocazione: Lo.01072.

²²⁰ Michael F. Robinson *Naples and Neapolitan Opera* [1972], trad. G. Morelli e L. Zoppelli, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 90-91.

espressione. Or pensando io di dar ai tai disordini qualche riparo ho cercato di ridurre i recitativi al minor numero possibile e ho sparso il dramma de' cori per risvegliare l'attenzione degli ascoltanti; ed acciocchè i cori stessi non producessero un effimero clamoroso intrattenimento, ho cercato di unirli all'azion ... il più delle volte le ariette riescono insipidi gorgheggi ... e perciò io ho procurato di far cadere le ariette, specialmente quelle dei principali personaggi, in tai circostanze, che sia costretto il Maestro di cappella a servir la poesia e il cantante a spiegar le passioni”²²¹. Si può supporre invece che Calzabigi rivolgendosi al Conte Pepoli, in quanto letterato, tenga presente che gli scrittori del tempo a livello teorico ed ufficiale auspicavano continuamente riforme²²² in nome del purismo della tragedia greca²²³ ignorando o disprezzando gli assetti specificatamente concreti e teatrali; egli, perciò, cerca di giustificare le proprie scelte in base a ragioni eminentemente oggettive e di forza maggiore.

La scelta, dunque, di un soggetto medievale inglese, l'ambientazione collocata in un “sito boschereccio” ed i personaggi che sono “persone reali e d'illustre prosopia e grandi del regno”²²⁴ viene presentata non tanto come una scelta esteticamente meditata (quale è secondo il mio parere), ma frutto di una necessità oggettiva. I brani corali sono sostituiti con numerosi “pezzi concertati” che sono in sostanza una “spezie di cori”²²⁵, ma anche in questo caso è poco credibile che Calzabigi volesse realmente imitare i cori con i pezzi d'insieme scritti per *Elfrida* o anche per *Elvira* poiché in essi difficilmente i personaggi cantano coralmente.²²⁶ Al contrario è preponderante il dialogo, il canto solistico oppure simultaneo, ma con testi diversi, ed anche nei momenti di vero e proprio insieme i personaggi si esprimono a gruppi di due o tre, seguendo modelli e strutture derivanti dalla contemporanea opera buffa che niente hanno a vedere per esempio con le ampie pagine corali delle opere viennesi frutto della

²²¹ Benedetto Croce *I teatri a Napoli* “Archivio storico per le province napoletane”, XIV, Napoli, 1889.

²²² Ludovico A. Muratori: *Della perfetta poesia italiana*, Venezia, Antonio Curti, 1795.

²²³ Gian V. Gravina: *Della ragion poetica*, Roma, Francesco Gonzaga, 1795.

²²⁴ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* pag. 585 [7].

²²⁵ *Ivi*, pag. 586 [11].

²²⁶ *Elfrida*: Atto I, Scena 3 (Concertato); Atto I, Scena 11 (Concertato)

collaborazione con Gluck²²⁷. Le arie per ammissione dello stesso Calzabigi, sono quasi tutte parlanti, i duetti, i terzetti, i quartetti, i pezzi d’insieme in genere tutti in “passione e sentimento”, ma senza troppi artifici galanti. I personaggi di *Elfrida* non cantano, “declamano accompagnati da una ricca armonia”²²⁸. Il poeta qui si è preoccupato molto della resa musicale e anche del rapporto proficuo col musicista (aspetto che analizzeremo nei capitoli successivi), nel caso specifico Paisiello. Altrove nella lettera affermerà che esiste una sola musica atta ad intonare un dramma²²⁹, ciò denota una visione molto moderna del rapporto testo musica che ha definitivamente superato la logica tutta settecentesca e metastasiana in particolare del dramma che ha vita autonoma ed è indifferente alla resa musicale²³⁰.

Calzabigi afferma che lo stile non deve essere ne’ sublime ne’ fiorito; lo stile drammatico teatrale deve essere elegiaco perché i personaggi tratteggiati non sono più i grandi eroi del passato a cui si addice lo stile tragico, ma neanche gli effeminati cortigiani e cicisbei che affollano le platee teatrali abituati ad uno stile fiorito e molle (l’aria col da capo formata tradizionalmente da due quartine di ottonari piani col quarto verso tronco, nei quali la prima quartina porta il significato più importante adatta appunto ad essere ripetuta e variata). I personaggi di *Elfrida* sono immersi nella barbarie del secolo: quindi il modo in cui si esprimono è da “commedia eroica”²³¹ “del resto cercai – dice egli stesso – di farlo chiaro, canoro, fluido, conciso al possibile”²³², uno stile quindi essenziale, sobrio, ma al tempo stesso adatto alla intonazione musicale e perfettamente comprensibile senza eccessivi orpelli retorici. Inoltre il poeta livornese critica i costumi della pratica musicale contemporanea (arie da baule, scarsa attenzione ai recitativi, condiscendenza nei confronti dei cantanti e capricciosità dei

²²⁷ *Elfrida*: Atto I, Scena 13 (Concertato finale) Atto II, Scena 11 (Concertato Finale)
Elvira: Atto I, Scena 3 (Quartetto); Atto I, Scena 8 (Quartetto), Scena 10 (Concertato Quintetto)
Atto II, Scena 12 (Concertato Quintetto)

²²⁸ *Lettera al Conte Pepoli sull’Elfrida*, pag. 587 [14].

²²⁹ *Ivi*, pag. 611 [14].

²³⁰ Esempio tipico è l’Olimpiade intonata da molti compositori diversi anche più volte per ogni musicista; se ne contano quasi cento versioni diverse.

²³¹ A tal proposito Calzabigi nella *Lettera al Conte Pepoli sull’Elfrida* osserva: “Un’altra ragione mi ha persuaso di non ammettere in *Elfrida* le soverchie pompe poetiche, i personaggi in questa tragedia non sono quegli eroi giganteschi antichi a’ quali i poeti tutti sogliono mettere in bocca *ampullas et sesquipedalia verba*. E però mi pare a loro più convenevole lo stile della Comedia eroica (Come il Cid di Corneille che però gl’intitola la tragedia) che quel maestoso d’una tragedia nostra”, pag. 591 [32].

²³² *Lettera al Conte Pepoli sull’Elfrida*, pag. 591 [32].

virtuosi), sono in verità le critiche rivolte al melodramma dai critici del razionalismo arcadico di inizio secolo e ribadite dal testo del Planelli²³³ che abbiamo esposto nel capitolo precedente, ma diversi sono i risultati che si vogliono conseguire.

In accordo col compositore²³⁴ Calzabigi stabilisce che le seconde parti non abbiano arie solistiche, ma intervengano solo nei pezzi concertati “l'introdurre però ne' pezzi concertati fu solo per l'oggetto d'apprestar colori e gradazioni di colori al canto, rinforzato da maggior numero di voci diverse, e di somministrare al compositore della musica dei voli e sbalzi armonici, nelle variazioni e repliche che si praticano con diletto e sorpresa degli uditori²³⁵”. I ritornelli nelle arie vengono aboliti e con essi la pratica del da capo eliminando così la necessità convenzionale della pregnanza semantica e della lunghezza caratteristica della prima strofa, “e si legarono i cantanti alla sola espressione della parola dalla natural melodia sua diretta e da tocchi dell'armonia rinvigorita”. Si reclama quindi un canto più attento alla espressione del sentimento e della parola e non più o non solamente alla pura esibizione di bravura. Infatti, Calzabigi osserva di seguito quanto nuoccia alla recitazione, sia nella mimica facciale che nel movimento sulla scena, l'obbligo del virtuoso di gorgheggi, fioriture o passaggi difficili che limitano la naturalità del canto e della parola²³⁶.

Il poeta livornese fa poi un'altra osservazione sul medesimo argomento, ma dal punto di vista dell'ascoltatore: l'atto della fruizione dell'opera d'arte, nello specifico quella musicale (e solamente considerare la musica, anche se accompagnata dalla parola, un'opera d'arte e non solo un alto artigianato decorativo, è frutto di un atteggiamento culturale che avvicina enormemente Calzabigi al nuovo secolo) è un atto istintivo, quasi opera del genio (inteso si questa volta in senso romantico) che non si può ne' imparare ne' insegnare e coinvolge mente e corpo, cioè l'intero essere umano²³⁷. Ma cosa deve fare un compositore per raggiungere

²³³ Vedi ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica* 1777. A cura di F. Degrada, Firenze, Discanto Edizioni, 1981, IV, 2, 7

²³⁴ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, “Il Signor Giovanni Paisiello, non senza ragione tanto rammentato in Europa, ... convenne alla prima esposizione del piano, de' caratteri, delle passioni, de' movimenti dominati nel mio dramma, che bisognava risecare nella musica gli ambiziosi, bizzarri ornamenti, le eleganze gotiche moderne; convenne che le seconde ed ultime parti non cantassero arie ma che solamente fossero introdotte ne' pezzi concertati; approvò che le arie de' primi cantanti fossero tutte in azione; osservò con soddisfazione i metri variati, l'arie a una costante misura non ristrette ed i recitativi serrati e vigorosi, per quanto avevo potuto farli. Con questi principi si accinse al suo lavoro e lo terminò facilmente” pag. 604 [77].

²³⁵ *Ivi*, pag. 595 [44] [45].

²³⁶ A. PLANELLI, *Dell'opera in musica* 1777, III, III, 13.

²³⁷ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 595 [44] [45].

questo risultato? Innanzitutto, il giudizio del pubblico è inappellabile ed anche se un dramma è gradito ai critici, come potremmo dire oggi, ciò ha poca importanza.

Calzabigi però alla fine, quasi a difesa della sua professione, afferma la necessità della poesia per la musica teatrale, senza tuttavia pretendere la supremazia dell'una sull'altra: “senza l'eccellente, la fervida, l'appassionata, la fluida, risonante poesia....non esiste, non può esistere musica per la mente, per l'anima; ne' può in noi produrre alcuna sensazione fuorché il più o meno dilettarci degli orecchi²³⁸”.

Il linguaggio teorico utilizzato nella *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* è ancora frutto del razionalismo arcadico che caratterizzava la formazione culturale del poeta livornese²³⁹, ma i risultati raggiunti nelle ultime due opere, soprattutto nell'organizzazione dei pezzi d'insieme, a proposito per esempio delle arie, sono chiarificanti dell'indirizzo che egli intendeva dare al proprio teatro; Calzabigi infatti afferma “il signor Paisiello...approvò che le arie dei primi cantanti fossero tutte in azione²⁴⁰” riferendosi chiaramente alla messa in musica da parte del compositore tarantino. Riguardo al metro Calzabigi esordisce su questo argomento: Paisiello “osservò con soddisfazione i metri variati, l'arie ad una costante misura non ristrette ed i recitativi serrati e vigorosi, per quanto potevo farli”. Non essendo più le arie, i duetti, i terzetti e i pezzi d'insieme costretti alla espressione di passioni codificate, il poeta è libero di utilizzare i metri più vari per esprimere sia le riflessioni dei personaggi che le azioni che avvengono in scena, infatti “il limitare l'arie tutte di un dramma ad una misura di metro come si pratica generalmente, obbliga gli scrittori della musica ad una perpetua monotonia”²⁴¹.

Questa variazione non è solo limitata al genere, ad esempio l'uso insolito di versi sdruciolati (proparossitoni), ma propriamente anche all'uso di metri diversi anche molto brevi, quali il quinario o il senario, che aiutino il compositore a variare la melodia e l'armonia, che altrimenti si varierebbero allungando a dismisura le sillabe e rendendo di conseguenza il testo incomprensibile. Alcuni metri si adattano maggiormente alle arie in passione, altri a quelle in azione; l'ottonario potrebbe essere così usato da Calzabigi per i momenti di riflessione, che

²³⁸ *Ivi*, pp. 598-599-601 [55] [56] [57] [66].

²³⁹ Non bisogna dimenticare i molti recitativi accompagnati espressamente indicati da Calzabigi, nei due libretti napoletani.

²⁴⁰ Vedi nota 18.

²⁴¹ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* pag. 604 [76].

però sono rari (solo un'aria in *Elfrida* ha queste caratteristiche²⁴²), poiché presenta una accentuazione regolare, regolarità accentuata dalla divisione in due strofette simmetriche di 4 versi ciascuna. Poche arie si trovano però nei due libretti napoletani con questo tipo di struttura. I settenari, ma anche i senari e i decasillabi sono invece utilizzati per le arie di azione e i pezzi d'insieme, i quali presentano inoltre uno schema asimmetrico²⁴³.

Le ripetizioni musicali sono utili secondo Calzabigi se risultano naturali, cioè se sono utili allo svolgimento del dramma, che è un prodotto unico e coerente ed alla comprensione delle parole “insinuar negli animi degli ascoltanti più fortemente il sentimento”; confermando lo stretto rapporto musica e poesia Calzabigi conclude “e chiunque tenterà di fare diversa musica sulle medesime parole....ci perderà il tempo e la stima”²⁴⁴. Calzabigi propone anche la deroga al lieto fine rispetto agli schemi settecenteschi che ne prevedevano l'obbligatorietà. Egli conta sul gradimento del pubblico rispetto a questa novità, perché veder rappresentate le disavventure degli altri sulla scena fortifica il carattere ed è edificante. Inoltre, rappresentare in taluni la realtà delle cose con “verisimiglianza” rende l'opera stessa più vicina al mondo vero²⁴⁵ senza le forzature alle quali obbliga il lieto fine.

In conclusione appare chiaro che il poeta livornese, pur rifacendosi formalmente alle categorie letterarie settecentesche, sia con il richiamo alla tragedia greca come modello per il teatro musicale, che egli credeva interamente cantata²⁴⁶ (della quale in fondo si richiamano i valori di austerità e compostezza morale, non più le strutture)²⁴⁷, che con la richiesta razionalità e funzionalità, propone *Elfrida* come che una nuova idea di dramma che non può più essere accostato a quello di Metastasio per lo stile, le scelte metriche, la struttura, la divisione in atti. Ma che, come vedremo nei capitoli successivi dedicati alla analisi metrico musicale dei due drammi napoletani, non può neanche essere più ricondotta alla riforma viennese tentata con Gluck diversa sia sul piano musicale, con i ballabili eco della “tragedie lyrique”, le arie

²⁴² *Elfrida*: I, 1 Aria Elfrida.

²⁴³ Alcuni esempi: *Elfrida*: I,13 Aria Eggardo; II,2 Aria Elfrida; II, 7 Aria Eggardo
Elvira: I,1 aria Elvira; I,8 Aria Odorico; I,10 Aria Adallano; III,1 Aria Elvira

²⁴⁴ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag.607, [89].

²⁴⁵ *Ivi*, pag. 611 [100] [101]; forse una precoce difesa dei diritti d'autore.

²⁴⁶ A. PLANELLI, *Dell'opera in musica* 1777, III, VII, 33

²⁴⁷ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, 597 [63].

comunque statiche, sia perciò che riguarda il testo con le ampie campate sceniche, i personaggi mitologici o storici, la regolarità della metrica e non ultimo il lieto fine²⁴⁸.

Calzabigi è perfettamente consci che il teatro musicale è alla ricerca di forme nuove ed avverte alcune esigenze di rinnovamento strutturale sul piano pratico, senza tuttavia riuscire a creare un prodotto del tutto nuovo, forse anche a causa dell'età, ma anche della sua formazione che si abbina a quella di Paisiello, cioè entrambi uomini del XVIII secolo non solo per nascita, ma per formazione. Questo compito sarà ormai affidato nel nuovo secolo al musicista al quale ormai il poeta avrebbe dovuto piegarsi in tutto e per tutto; il momento definitivo del rovesciamento di questi rapporti era avvenuto qualche anno prima sempre con la collaborazione tra Da Ponte e Mozart, specialmente nel secondo dramma *Don Giovanni*²⁴⁹, ma forse solo pochi avevano compreso la portata di questo definitivo rovesciamento di prospettiva.

2.7 Calzabigi e il sublime

A questo punto dopo aver discusso le posizioni teoriche di Calzabigi ci pare opportuno chiarire l'evoluzione del concetto di sublime quantomeno dalle posizioni classiche di Metastasio fino al significato romantico del termine; questo concetto risulta emblematico per capire l'evoluzione estetica dell'opera del settecento, anche in rapporto alle due opere in questione. Il poeta livornese parla del concetto di sublime in Metastasio nella *Dissertazione su Metastasio*²⁵⁰, che sappiamo commissionatagli dal poeta cesareo stesso, trattando i suoi drammi rispetto alle norme della poesia classica: rispetto delle unità aristoteliche, impiego del coro, il lessico e lo stile; a proposito di quest'ultimo, il concetto di sublime entra nella

²⁴⁸ È abbandonata l'idea viennese della divisione in 5 Atti con queste scusanti: "Ho dovuto per comodo del nostro teatro dividere *Elfrida* in soli due atti, ma in tre con facilità si può dividere, come osservar potrete" *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 59 [33].

²⁴⁹ Di come anche l'*Idomeneo* di Mozart rappresenti una anticipazione di istanze pre-romantiche parleremo più avanti nella nostra trattazione.

²⁵⁰ *Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi dell'Accademia di Cortona su le Poesie Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio in Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, 12 Tomi, Parigi, 1755, t.1, pp. XIX - CCIV.

discussione²⁵¹. Il punto di riferimento per questa idea è il trattato *Peri hypsos* dello Pseudo-longino²⁵² (un testo tra i più importanti della critica letteraria nell'antichità attribuito erroneamente a Cassio Longino, ma scritto da uno sconosciuto filologo dei primi decenni del I sec. D.C.) Il testo cerca di mostrare gli effetti della scrittura; l'esposizione più che letteraria è etica, ricerca le radici del sublime, che si colgono nella ricchezza di pensiero ed immaginazione, anche in artifici retorici, nel ricorso ad un linguaggio aulico, nell'attenta scelta del lessico. La cultura letteraria è vista come un processo interiorizzato quasi congenito che non può essere insegnata con degli schemi; per questo la poesia come "mimesi" è superata e si afferma il concetto di fantasia ed immaginazione, che si collega alla realtà esterna non alla interiorità del cantore. Per Ludovico Antonio Muratori, autorevole esponente dell'illuminismo moderato e cattolico, che scrive all'inizio del secolo XVIII nel suo trattato *Della pubblica felicità*²⁵³, il concetto invece va interpretato in funzione antibarocca, come semplicità ed udibilità dei contenuti "Di sfera più sublime e di origine più nobile è un altro desiderio, quello del bene della società, del ben pubblico o sia della pubblica felicità. Nasce il primo dalla natura; quest'altro ha per amore la virtù"²⁵⁴. Calzabigi è stato formato con questo concetto, avendo studiato a Prato dai Gesuiti, ma come molti poeti appartenenti all'Arcadia, col nome di Liburnio Predanio, legge lo Pseudo-longino in funzione antistorica, in Metastasio loda la sublime concisione dello stile, ma le passioni profonde della soggettività non sono mai elette a fonte sconvolgente di sublime e non avrebbero potuto certo esserlo in una analisi della poesia metastasiana.

Della nuova concezione del sublime come esperienza psicologica ed estetica caratterizzata dall'erompere delle passioni estreme, come il terrore, della morte per esempio, non c'è traccia. Della contrapposizione tra bello e sublime aveva parlato l'inglese Edmund Burke nel suo testo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*

²⁵¹ Michela Garda, *Il tragico e il sublime in Calzabigi* in "Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli" *Atti del Convegno di Studi* (Livorno, 23-24 settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1998; vedi anche Michela Garda, *Musica sublime*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995.

²⁵² Attribuito erroneamente a Cassio Longino, nel titolo del *Codex Parisinus graecus* 2036, del 10° sec., lo scritto viene detto «Διονυσίου Λογγίνου», ma nell'indice del contenuto del medesimo codice, e in un manoscritto vaticano di età rinascimentale, si legge la più dubbia, e perciò rivelatrice, indicazione «Διονυσίου ή Λογγίνου» («di Dionisio o di Longino»).

²⁵³ Ludovico Antonio Muratori, *Della pubblica felicità. Oggetto dei buoni principi*, a cura di Matteo Al Kalak, Biblioteca Donzelle, Roma, 2016.

²⁵⁴ *Ivi*, pag. 21.

pubblicato nel 1757²⁵⁵, ripreso poi dai poeti tedeschi dello *Sturm und drang*. La visione del filosofo anglosassone può essere così sintetizzata: il Bello è ciò che è ben formato ed esteticamente gradevole, mentre il Sublime è ciò che ha il potere di costringerci a fare qualcosa che può distruggerci. La preferenza del Sublime sul Bello rappresenta il segno del passaggio dal Neoclassicismo al Romanticismo che avverrà nel XIX secolo. Nella *Dissertazione su Metastasio* Calzabigi, pur esperto conoscitore della letteratura inglese, difficilmente avrebbe potuto inserire una visione del sublime così presentata, non solo perché estranea alla sua formazione, ma più probabilmente perché essa non era ancora giunta in Italia dove imperava ancora il Neoclassicismo, anche la cultura sturmeriana, che si sviluppa in Germania nel tardo '700, si diffonderà in Italia solo più tardi. Per ritrovare qualche accenno al concetto di sublime bisogna richiamarci alla *Lettera ad Alfieri*²⁵⁶; nel paragonare Alfieri a Shakespeare il poeta livornese esprime la sua profonda comprensione del sublime moderno che scaturisce dalla mescolanza degli stili, ma per dare voce alle passioni più brutali e terribili. Nel rapporto Calzabigi e Alfieri si confrontano due prospettive diverse: la prima (Calzabigi) è quella del flusso, una poesia semplice e scorrevole in cui prevale la moderna idea di energia, che però trascina lo spettatore nel corso degli eventi; il secondo (Alfieri) con uno stile fratto e discontinuo. Nella seconda metà del XVIII secolo si assiste ad una ricerca di un nuovo ideale di stile sublime che trascende la retorica classica; in questa tensione creativa, l'alternativa tra continuità e discontinuità si presenta come un'opzione tra poesia neoclassica ed arcadica ed espressività drammatica e patetica. Questa alternativa assume i contorni di una tensione tra due maniere di creare energia e forza che si oppongono, ma non si escludono; quindi, possono coesistere e potenziarsi a vicenda. Gli autori di riferimento in questo senso possono essere Giuseppe Parini, anch'egli arcade col nome di Ripano Eupilino nelle *Odi*, laddove afferma “Va per negletta via/ ognor l'util cercando/ la calda fantasia, che sol felice è quando/ l'utile unir può al vanto/ di lusinghevol canto.”²⁵⁷ con una visione prettamente illuminista ed Ugo Foscolo *Dei sepolcri*²⁵⁸, già anticipatore del romanticismo. Calzabigi si

²⁵⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, printed for R. And J. Dodsley, in Pall-mall, London, MDCCCLVII c/o University of California Libraries, Collocazione 295.1M; digital edition Internet Archive.

²⁵⁶ *Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie* in Vittorio Alfieri. *Tragedie, Volume I*, a cura di Nicola Bruscoli, Laterza, Bari, 1946, pp. 1-39.

²⁵⁷ Giuseppe Parini, *La salubrità dell'aria*, da *Le odi*, ed. critica a cura di Dante Isella, R. Ricciardi, Milano, 1975; vv. 127-132; pag. 12.

²⁵⁸ Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, a cura di Arnaldo Mazziotti, Helicon, Arezzo, 2015.

pone infatti su questa strada e, pur non rinnegando la sua formazione di uomo del ‘700, imbocca nelle ultime due opere napoletane una strada che nel secolo successivo condurrà il melodramma verso altri lidi.

2.8 La proposta di Calzabigi a Paisiello

Resta infine da analizzare, alla fine di questo capitolo incentrato sulle posizioni teoriche di Ranieri de’ Calzabigi, quali siano state le ragioni della proposta del poeta livornese a Giovanni Paisiello.

L’inizio del secolo aveva visto l’affermazione della figura del librettista principe, l’abate Pietro Trapassi, detto Metastasio che accreditato ed osannato alla corte di Vienna aveva imposto per tutto il secolo i 27 libretti scritti, come gli archetipi dell’opera lirica. Questi testi messi in musica dai principali compositori dell’epoca aveva fornito il materiale per l’affermazione, in tutti i principali teatri dell’epoca compreso il San Carlo, del melodramma metastasiano che, imitato anche da altri librettisti, costituiva la struttura a cui riferirsi per costruire uno spettacolo teatrale interamente musicato.

Ricordiamo per completezza di informazione alcuni elementi caratteristici dei libretti di Metastasio che tra l’altro obbligavano anche il compositore a scelte musicali precise (parlare di melodramma metastasiano significa infatti trattare di un certo modo di concepire l’opera lirica tipico del secolo XVIII): il soggetto doveva essere tratto dal periodo greco o romano o addirittura precedente ed avvolto anche dalla leggenda, i personaggi normalmente 6 o 7, due coppie nobili con relativi servitori o confidenti appartenevano al genere della tragedia, ma al contrario della tradizione greca il lieto fine era obbligatorio (Metastasio fa una eccezione solo per la “Didone abbandonata”).

Il testo era diviso in recitativi ed arie (pezzi chiusi): i recitativi sempre secchi (accompagnati dal continuo) composto da settenari e endecasillabi, mentre le arie era composte da versi di lunghezza uniforme, spesso due quartine di ottonari l’ultimo verso di ogni quartina tronco; il contenuto della prima quartina era concettualmente più pregno poiché l’intonazione musicale prevedeva la sua ripetizione con variazioni e melismi (ABA’), alla fine del brano il cantante rientrava in quinta e di solito la scena finiva.

Solo nell'opera comica, che mosse i suoi primi passi a Napoli, dapprima in dialetto e poi in lingua italiana, venivano contraddetti questi schemi obbligati (Il poeta cesareo non ha mai scritto un libretto comico), non a caso uno dei successi più importanti di Paisiello è stato proprio *Il barbiere di Siviglia*, tratta dal testo omonimo di Baumarchais, opera comica che tanto successo ebbe anche alla corte di Russia della zarina Caterina II.

Sulla scorta di queste informazioni si comprende chiaramente che il rapporto librettista compositore era per lo più indiretto, anzi nel caso di Metastasio spesso inesistente; il musicista intonava un libretto del poeta cesareo a prescindere da qualsiasi sua indicazione. In altri casi dato lo schema obbligato sopra descritto, l'opera del compositore era dal punto di vista drammaturgico piuttosto standardizzata. Anche nelle opere "serie" di Mozart, pur nella grande qualità della sua musica, il compositore rimane ingabbiato dagli schemi previsti; altra questione per il trittico (*Le nozze di Figaro* 1786, *Don Giovanni* 1787, *Così fan tutte* 1790) composto sui testi forniti al compositore salisburghese da Lorenzo Da Ponte.

Un tentativo di proporre un cambiamento del sistema vigente viene proposto proprio da Calzabigi in collaborazione col compositore boemo Gluck nella triade composta per il Burgtheater di Vienna *Orfeo ed Euridice*, *Alceste* e *Paride ed Elena*. Qui il rapporto tra i due artisti è senz'altro molto stretto, Calzabigi crea un libretto che soddisfa in pieno le esigenze del compositore boemo, con grandi campate sceniche che disegnano lo schema musicale ampio che doveva essere creato con l'introduzione di balletti ed una orchestrazione grandiosa e monumentale. I soggetti però rimangono legati alla grecità leggendaria, non viene introdotto alcun cambiamento sul piano del rapporto aria recitativo, nonché sull'articolazione delle scene, recitativo, aria, rientro in quinta. Anche se l'uso abbondante del recitativo accompagnato e la presenza dei cori che si inframezzano nelle arie dei personaggi principali crea situazione certo diverse dalla tradizionale struttura dell'opera metastasiana. A questo proposito una considerazione sull'organico orchestrale che nelle opere che abbiamo appena citato, scritte per un teatro di corte doveva essere di dimensione notevoli, non a caso il modello era, per quanto riguarda balletti e scene corali, l'opera di corte francese. Cosa diversa per le orchestre dei teatri "impresariali" italiani, frequentati non solo dal ceto nobiliare, ma anche dalla classe borghese, che includeva anche il San Carlo di Napoli, formate da musicisti itineranti e dagli impresari che dovevano contenere le spese e dunque anche la dimensioni degli organici (nei foyer si praticava spesso anche il gioco d'azzardo che per gli organizzatori

era una fonte di guadagno notevole); i musicisti inoltre, come i cantanti del resto, circolavano per tutti i teatri italiani e spesso e volentieri alimentavano il fenomeno delle cosiddette "arie da baule" che semplificava anche il loro lavoro.

Calzabigi al contrario è in cerca di una via nuova per traghettare l'opera verso il nuovo secolo e il tentativo intrapreso con Gluck né è una testimonianza, questo tentativo però avrà scarso seguito al di fuori della cerchia della capitale austriaca, come già detto nei capitoli precedenti; le riprese di questi melodrammi soprattutto di *Orfeo ed Euridice*, la più rappresentata, subiranno delle modifiche che snatureranno la portata della cosiddetta "riforma".

Il poeta livornese è perfettamente consci, quando giunge a Napoli, che la strada per la riforma del melodramma non è quella intrapresa con Gluck a Vienna e ha in mente che i suoi due ultimi libretti debbano rappresentare un momento di svolta che tracci la strada per l'opera lirica nel nuovo secolo ed è anche consci che il pur famoso e talentuoso Paisiello, grande musicista legato però alla prospettiva della musica del XVIII secolo, debba essere guidato per percorrere nuove strade. Il rapporto tra i due sarà perciò di forte compenetrazione, di collaborazione continua, oltretutto favoriti dal risiedere entrambi nella città partenopea. Calzabigi creerà in questi due libretti, prospettive nuove, che cercherà di suggerire al compositore nel momento dell'intonazione che poi ritroveremo nei drammi per musica del secolo successivo. Quindi un testo adatto ad una sola intonazione che implica il rovesciamento della prospettiva settecentesca prima il testo e poi la musica: il compositore avrà in mano le sorti dell'opera ed è questa l'eredità che i due artisti lasciano alla musica del primo ottocento.

Cap. 3 - Il Medioevo barbarico inglese in *Elfrida*: un finale tragico

Elfrida, tragedia per musica, fu rappresentata per la prima volta a Napoli al teatro San Carlo il 4 novembre 1792 per l'onomastico della regina Maria Carolina d'Asburgo, moglie di Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli e a cui l'opera è dedicata nel frontespizio del libretto²⁵⁹. L'opera venne rappresentata con i balli alla fine dei due atti, di seguito la descrizione.

3.1 I balli, i personaggi, il plot

Gli intermezzi sono sostituiti come di consuetudine verso la fine del secolo dai balli, il più importante dei quali sembra essere il secondo eseguito alla fine dell'opera nel caso del taglio in due atti.

Fine Atto I

Primo Ballo *Adelaide* – ballo serio in 4 atti

Coreografo Giambattista Giannini

Interpreti: Luigi Merchione (Guglielmo), Eleonora Duprè Fabiani (Adelaide), Michele Fabiani, della Real Accademia di Parigi e all'attual servizio di S.A.R. l'infante duca di Parma (Raimondo), Giambattista Giannini (conte Ruggiero), Anna Berretti (Giulia), Carlo Bianciardi (Lottario), Maria Zannini (Lucilla), Lucia Bertini (Amenaide)

Fine Atto II

Le preziose ridicole – ballo II tratto da Molière

Coreografo Giambattista Giannini

²⁵⁹ *Elfrida tragedia per musica Da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 4 di Novembre 1792 (segue dedica ai sovrani) in Napoli MDCCXCII Vincenzo Flauto Impressore*. Secondo l'uso del tempo il libretto è preceduto dalla locandina e dall'argomento dei due balli, *Adelaide e Le preziose ridicole* “ composti e diretti dal Sig. Giambattista Giannini, eseguiti il primo come intermezzo tra i due atti, il secondo al termine dell'opera. D'ora in poi citeremo come: *Elfrida*, Napoli, 1792.

Interpreti: Giambattista Giannini (La Grange), Anna Beretti (Madelone), Alfonso Cipolla (Gorgibus), Luigi Merchione (Di Croisii), Maria Zannini (Cathos), Lucia Albertini (Marotte), Giuseppe Formichi (un servo), Giuseppe Scalese (un servo)

Personale di entrambi i Balli

Scenografo Il signor D. Domenico Chelli

Macchinista Il signor D. Lorenzo Smiraglia

Costumista La Sig.ra D. Antonia Buonocore Cutillo

Poeta: D. Carlo Sernicola

Direttore: D. Michele Nasci, D. Michelangelo del Vallo (non citati nel libretto poiché evidentemente all'epoca il loro contributo non era considerato così importante, tanto è che erano assunti per le rappresentazioni di una stagione. Non sappiamo con certezza chi diresse la première, poiché i due nomi sono citati per l'intera stagione che comprende anche le repliche fino all'aprile del 1793 nello stesso teatro)

Parrucchiere: D. Giuseppe Romito

Cembalo: D. Pasquale Mucciardi

Impresario D. Giuseppe Coletta (Dedicatore nel libretto)

Personaggi ed interpreti della I rappresentazione

Eggardo, Re di Inghilterra: Il sig. Domenico Mombelli, al servizio del re di Sardegna (tenore)

Orgando, Conte di Devon: Il sig. Giuseppe Trabalza (basso)

Elfrida, sua figlia e moglie di: La sig.ra Teresa Macciorletti Blasi (soprano)

Adelvolto, favorito del re e sposo di Elfrida : il sig. Francesco Roncaglia, virtuoso della Real Cappella (sopranista)

Evelina, confidente di Elfrida: la sig.ra Maddalena Ammonini (contralto)

Osmondo, confidente d'Orgando: il sig. Silvestro Fiamenghi (sopranista)

Siveno, Ufficiale del re: il sig. Vincenzo Correggi (tenore)

3.1.1 L'Antefatto

L'azione si svolge nell'Inghilterra del X secolo; Adelvolto, favorito del re Eggardo, viene da questi inviato dal Conte di Devonia, Orgando, per verificare le voci sulla straordinaria bellezza della di lui figlia Elfrida, con l'incarico, se ciò corrispondesse al vero, di chiederne la mano per suo conto. Adelvolto, colpito al primo incontro dalla bellezza della fanciulla, non rivela la natura del suo incarico e chiede invece ad Orgando di poter sposare la fanciulla, la quale accetta. Dopo il matrimonio il giovane per nascondere l'inganno, si ritira in suo remoto castello insieme alla sposa e qui con vari pretesti impedisce l'accesso a chiunque, persino al suocero; Elfrida, sinceramente innamorata rimane all'oscuro dell'inganno. Orgando dopo qualche tempo, insospettitosi, si reca al castello sotto mentite spoglie nel momento in cui anche re Eggardo giunge nel medesimo luogo per visitare l'amico.

3.1.2 L'intreccio

Atto I - Di fronte alla porta principale del castello si apre un grande spazio nel quale confluiscono alcuni viali circondati dai boschi, Elfrida insieme alla confidente Evelina attende ansiosamente il ritorno dello sposo ed è scossa da un presentimento di sventura, vedendo giungere qualcuno le due fanciulle si ritirano dal sentiero verso il bosco. E' Orgando insieme a Osmondo, suo confidente, che, riconosciuta la figlia, la rimprovera della vita ritirata che conduce. Sopraggiunge nel frattempo Adelvolto a cui Siveno, ufficiale del re, annuncia l'imminente arrivo di Eggardo, (scene 1-4); il giovane è disperato perché è sicuro che l'inganno verrà scoperto e così, con stupore di Elfrida, si ritira (scene 4-8).

In un grande vestibolo all'ingresso del castello giunge Eggardo che chiede di poter vedere finalmente Elfrida, Orgando lo raggiunge e magnifica le doti della figlia di fronte a lui; nel frattempo Adelvolto, consci ogramai dell'impossibilità di evitare il disonore, va incontro ad Elfrida e le svela la natura della sua disperazione. La donna, pur colpita, perdonà lo sposo e lo rassicura sulla costanza del suo amore (scene 8-11).

In un giardino interno al castello giunge Orgando che incontra Elfrida e la conduce di fronte al re, questi alla vista della fanciulla comprende immediatamente l'inganno e adirato convoca dinanzi a se Adelvolto; in una concitata scena che costituisce il finale primo, Orgando sfida a

duello Adelvolto, il quale accetta sperando con la morte di lavare l'onta del disonore (scene 11-13).

Atto II - In un anfiteatro naturale adibito a tornei cavallereschi il duello sta per iniziare, ma giunge improvvisamente Elfrida, la quale è decisa a tutti costi ad impedire lo scontro; Eggardo ordina di fermarla, ma la donna è risoluta, afferra lo sposo e lo trascina via con fierezza, il sovrano, attonito e sdegnato, condanna l' ex amico all'esilio (scene 1-3).

In una galleria del castello Siveno comunica ad Adelvolto la decisione presa dal re nei suoi confronti: l'esilio. Giunge nel frattempo Elfrida, la quale udita la condanna, afferma di voler seguire il destino dell'amato: il confino o la morte; la scena è interrotta dal sopraggiungere di Eggardo che costringe Adelvolto a ritirarsi. Il re offre alla fanciulla, di cui si dichiara perdutamente innamorato, la corona di regina ed anche Orgando appoggia la richiesta del re, ma Elfrida ribadisce ancora una volta il proprio deciso e categorico rifiuto: essa ama lo sposo ed è decisa a condividerne la sorte (scene 4-8).

In una sala d'armi del castello Elfrida ed Adelvolto stanno per partire per l'esilio, ma giungono Orgando ed Eggardo decisi ad impedire che i due fuggano insieme; la fanciulla con un gesto disperato trae fuori uno stilo e minaccia di uccidersi; il re a questo punto cede e decide di sottoporre il reo al giudizio dei suoi pari. Egli rischia però la morte in caso di giudizio negativo, quindi Elfrida insiste col re per la concessione del perdono; nel frattempo però Adelvolto è condotto di fronte ai suoi giudici ed anche se Eggardo alla fine cede alle preghiere di Elfrida, l'irreparabile è già avvenuto. Ritorna infatti Siveno che annuncia la morte di Adelvolto, il quale traendo fuori un pugnale si è dato al morte. Tutti rimangono sconvolti, soprattutto Elfrida la quale tenta di nuovo il suicidio, impedita però dal padre. Mentre l'eroina sviene è Eggardo che conclude il dramma con la frase "S'assista ... si soccorra ... il Re... l'amante. A tutti voi l'affida ... Io tutto perderei perdendo Elfrida (scene 8-11).

3.2 Le fonti

Questo melodramma è il primo dei due ultimi libretti che Calzabigi scrisse, prima della morte

avvenuta nel 1795, dopo il suo ritorno nella città partenopea collaborando per entrambi i lavori col compositore tarantino Giovanni Paisiello, in quegli anni maestro della cappella Reale²⁶⁰, Calzabigi invece si avvaleva del titolo onorifico, ma non retribuito, di Consigliere Aulico del re.

La fonte del libretto è un'*Elfrida* sceneggiata da William Mason²⁶¹, autore inglese; lo stesso Calzabigi ci informa “Perplesso nel partito al quale dovevo appigliarmi, in mente mi venne che nella metà di questo secolo Guglielmo Mason, poeta inglese ragguardevole, pubblicò una tragedia intitolata *Elfrida* soggetto tratto dall’istoria dell’Inghilterra del secolo decimo”²⁶².

Nell’introduzione l’autore avverte: “La catastrofe è tragica nella Storia, uccidendo Eggardo in duello Atelvolto, e sposando Elfrida. Si è cambiata per appropriarla alle nostre scene”²⁶³.

Il poeta livornese infatti modifica il finale della tragedia di William Mason, il quale contrappone al violento, ma realistico esito descritto nel *Compendio della storia d’Inghilterra*²⁶⁴ di Oliver Goldsmith, il cui testo è inserito nell’Appendice 1, un finale edificante nel quale la vedova di Athelwold (Adelvolto) decide infine di scegliere la via del chiostro e fondare un monastero sul luogo della morte dello sposo. Nel racconto di Goldsmith, un testo che raccoglie la storia inglese a partire dall’invasione dei Sassoni, Edgar, dopo aver saputo dell’inganno di Ethelwald (Adelvolto) si reca al castello, dove è tenuta nascosta Elfrida, e conosciuta di persona la sua proverbiale bellezza, non la dichiara all’amico e favorito, ma al contrario lo invia in missione nel Northumberland dove questi perisce. Infine col consenso del padre, conte di Devon, sposa Elfrida, felice per aver conquistato un trono. La modifica del finale, che indubbiamente rafforza la figura di Elfrida, mostra una volta di più come Calzabigi volesse in quest’opera mettere in evidenza quanto la figura della protagonista sia un esempio di determinazione e forza di volontà di cui la regina Maria Carolina d’Asburgo, coniuge di

²⁶⁰ *Elfrida*, (partitura autografa): *Dramma per musica composta da Giovanni Paisiello, all’attuale servizio delle Loro maestà Siciliane, in qualità di Maestro di camera, di cappella e Compositore. Per la festività del glorioso Nome della maestà della regina del dì quattro Novembre 1792. Copisti della Litografia Petrelli: Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Collocazione 16.7.8-9.*

²⁶¹ W. Mason, *Elfrida a dramatic poem on the model of the ancient Greek tragedy by William Mason*, London, printed for J. and P. Knapton, 1752.

²⁶² *Lettera a S.E. il Conte Alessandro Pepoli etc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida* in R. Calzabigi *Scritti teatrali e letterari Tomi I , XIII*, pag. 584 [2].

²⁶³ *Elfrida*, Napoli, 1792: pag. 3.

²⁶⁴ Oliver Goldsmith, *An History of England, in a Series of Letters from a Nobleman to His Son*, Published by For J. Newbery, London, 1764; vedi anche Oliver Goldsmith, *Compendio della storia d’Inghilterra, dalla invasione di Giulio Cesare fino alla spedizione dei francesi in Egitto e alla battaglia navale di Aboukir del dottor Goldsmith tradotto dal francese, presso Pietro Agnelli in S. Margarita*, Milano, 1818, vol I, pp. 38 - 41; vedi anche: Oliver Goldsmith *Goldsmith’s History of England*, Legare Street Press, Hungerford, 2022.

Federico IV re di Napoli, è un chiarissimo esempio vivente²⁶⁵.

Calzabigi, contrariamente alla consuetudine che prevedeva una conclusione felice, accoglie il finale tragico, ma opta per una soluzione ancora diversa: il suicidio fuori scena di Adelvolto, annunciato da Siveno, e la fine del dramma con Elfrida che tenta di suicidarsi trattenuta però dal padre; Eggardo, impressionato dalla forza morale della donna, conclude laconicamente con una richiesta di aiuto agli astanti “io tutto perderei perdendo Elfrida”²⁶⁶. Il poeta attribuisce a questa soluzione un valore educativo per il pubblico, poiché il traditore alla fine è punito, ma né il suocero, né il re si macchiano del suo sangue “e lo spettatore rimane con una speciosa lusinga che vede premiata col tempo la virtù eroica di Elfrida colle regie nozze”²⁶⁷. La scelta del finale tragico comunque rimane in linea col tentativo di Calzabigi di proporre il superamento del dramma metastasiano, che come ricordiamo prevedeva il lieto fine, e questa è una delle ragioni, insieme a molte altre di carattere strutturale (il taglio più moderno in 2 Atti per esempio) e musicale, non ultima l’ambientazione storica, che fanno di questo dramma una anticipazione di temi che verranno trattati nel primo ottocento.

3.3 I protagonisti

Sono 7, come abbiamo visto all’inizio del paragrafo, secondo una consuetudine consolidata che a partire dall’inizio del secolo ne fissa il numero da 6 a 8, lo schema precedente li cita nell’ordine del libretto della prima rappresentazione che precisa anche i nomi dei cantanti²⁶⁸. La storia come abbiamo visto è imperniata sull’inganno architettato da Adelvolto nei confronti dell’amico - sovrano Eggardo, ma coinvolge contemporaneamente sia Elfrida che Orgando. Adelvolto però non è un personaggio negativo, come del resto nessun altro nel dramma, e alla fine si redime con la morte, riscattando anche l’unica sua azione fraudolenta. La scelta di Calzabigi di variare il finale della “novel” di Mason, eliminando il matrimonio di Eggardo con Elfrida e chiudendo il sipario con lo sventato suicidio della donna, è funzionale alla centralità della figura di Elfrida, indiscussa protagonista vera e propria eroina senza

²⁶⁵ Vedi il paragrafo che segue *Elfrida e Maria Carolina tra musica e potere*.

²⁶⁶ *Elfrida*, Napoli, 1792, scena ultima, pag. 60.

²⁶⁷ *Lettera al Conte Pepoli sull’Elfrida*, pag. 590 [28].

²⁶⁸ *Elfrida*, Napoli, 1792, pag. 16.

macchia che lotta fino alla fine per difendere il proprio amore, mentre il matrimonio col re dopo la morte di Adelvolto avrebbe completamente stravolto la figura costruita dall'autore nel corso di tutto il dramma.

Elfrida per difendere il proprio amore si scaglia contro tutto e contro tutti: padre, sovrano, consuetudini sociali, persino contro Adelvolto stesso nel momento in cui egli non la vorrebbe con sé nell'esilio. Ella però non è virago, non è donna educata alle armi (come invece sarà Elvira, la protagonista dell'omonimo dramma di Calzabigi), ma ha in sé la forza del sentimento che la spinge a rischiare tutto pur di salvare il suo amore.

D'altronde nella redazione del libretto dell'opera il poeta livornese deve aver seguito le indicazioni provenienti dalla commissionaria, Maria Carolina d'Asburgo, attraverso l'impresario del San Carlo Giuseppe Colletta, che voleva una protagonista che impersonasse il ruolo che essa aveva ritagliato per se stessa nella gestione della politica culturale del regno di Napoli.

Quindi Elfrida protagonista assoluta²⁶⁹, sia per un mero conto statistico della presenza vocale, sia per il fatto che i momenti cruciali del dramma la vedono sempre in primo piano; è lei in sostanza che agisce suscitando le reazioni degli altri personaggi: col padre assumendosi la responsabilità del volontario esilio nel castello in cui vive²⁷⁰, con il re e ancora col padre impedendo il duello²⁷¹, con Adelvolto offrendo il suicidio comune come soluzione alla loro situazione²⁷², infine opponendosi al giudizio finale del re Eggardo e praticamente obbligandolo, nella scena che chiude il dramma, al perdono²⁷³.

La figura di Adelvolto sembra leggermente sbiadita rispetto a quella della protagonista, perlomeno fino al momento del suicidio che non avviene in scena, secondo una prassi comunemente accettata, ma raccontato da Siveno, ed assume senz'altro il valore di un riscatto morale.

Calzabigi afferma nella lettera al Conte Pepoli il valore edificante del finale tragico “Questa avversione al Tragico, vado con piacere osservando che si è qui, amico rispettabilissimo dileguata alquanto colle recite dell'*Elfrida*. Il pubblico sensibile non si è vergognato di

²⁶⁹ Arie 3, duetti 2, Concertati 4.

²⁷⁰ *Elfrida*, Napoli 1792: I Atto, scena 10.

²⁷¹ *Ivi*, II Atto, scena 2

²⁷² *Ivi*, II Atto, scena 5

²⁷³ *Ivi*, II Atto, scena 11

piangere alle sue sventure. Ha spiegato ardитamente i fazzoletti; e disprezzata l'indecente malignità che si sforza a ridere in tutte quelle occasioni nelle quali la Natura ci sforza alle lagrime. Chiedere al Poeta Drammatico di mostrarcì nella massima energia le passioni più tenere più delicate, e terminarle poi con fanciullesca matrimoniale catastrofe è un chiedergli una cosa ripugnante, impossibile; è un privarsi del piacer delicato che in noi fa nascere una bella, appassionata, insinuante Tragedia.”²⁷⁴, del resto non poteva essere consentito al traditore di evitare la punizione e vivere, visto che il re non poteva uscirne, come direbbero i partenopei, “cornuto e mazziato”.

Adelvolto tende a sottrarsi costantemente ai problemi ed al confronto diretto; in qualche modo egli è protetto dalla forza morale e psicologica di Elfrida, da quando avviene l'incontro con Orgando²⁷⁵ fino al momento del duello impedito da Elfrida che letteralmente lo trascina via dalla scena, creando seppur involontariamente, una certa comicità²⁷⁶.

Adelvolto insomma non ha niente di rude e primitivo; è sempre titubante, incerto e si riscatta solo con l'atto di coraggio e redenzione del suicidio nella scena finale del dramma, da qui forse la scelta di un “evirato cantore”, un soprano per interpretare questo ruolo da parte di Calzabigi e Paisiello.

Brutale ed un po' barbaro è invece il personaggio di Orgando, Conte di Devonia, guerriero valoroso, come nota lo stesso Eggardo²⁷⁷ e padre di Elfrida; la sua è figura granitica e senza dubbi né oscillazioni, nella convinzione di poter imporre la propria volontà alla figlia, per farle vivere lo splendore della corte prima e poi una vita da regina. Orgando sembra proprio uscito dalla ferrigna barbarie caledone, quando sfida Adelvolto col lancio del guanto nella scena finale del I Atto e non mostra nessun momento di cedimento o pietà sia nei confronti del genero che della figlia, neanche di fronte al tragico epilogo finale²⁷⁸. Probabilmente sarà per questa eccessiva durezza che in una versione del dramma di quattro anni posteriore alla prima rappresentazione, data al Teatro Zagnoni di Bologna, è aggiunta una scena nella quale Orgando ammette con Osmondo, suo confidente, di esser stato troppo crudele con il

²⁷⁴ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, 592 [38].

²⁷⁵ *Elfrida*, Napoli, 1792: Atto I, scena 5.

²⁷⁶ *Ivi*, Atto II, scena 2

²⁷⁷ *Ivi*, Atto I, scena 10

²⁷⁸ Gli ultimi due versi dell'aria di Orgando: “Qual supplizio, e disonore/ inventar posso per te”.

genero²⁷⁹.

La figura di Eggardo presenta invece qualche sorta di ambiguità; egli arriva al castello per visitare il luogo dove vive l'amico e ne smaschera il tradimento, scoprendo perciò anche le grazie di Elfrida che vorrebbe per sé, ma per raggiungere lo scopo sembra voler sfruttare il risentimento e la furia di Orgando.

È il finale secondo però che sembra rivelare la vera personalità di Eggardo, quando nel momento in cui giunge a perdonare l'amico, quasi costretto da Elfrida, nell'apprenderne la morte rimane quasi sollevato.

I restanti personaggi sono figure quasi di contorno: Evelina come confidente di Elfrida, riceve gli sfoghi e le confidenze della protagonista e cerca di alleviarne il dolore; una funzione propria della tragedia classica e molto comune nella storia del teatro d'opera prima e dopo Calzabigi. Osmondo e Siveno invece sono rispettivamente il confidente di Orgando e l'ufficiale del re; quest'ultimo riveste una certa importanza nel finale dell'opera poiché è lui che, dopo aver condotto Adelvolto di fronte al giudizio dei suoi pari, ne annuncia il suicidio, descrivendone poi la dinamica.

3.4 Elfrida e la politica culturale a Napoli alla fine del XVIII secolo

I temi trattati in *Elfrida*, considerando anche gli esempi proposti, riflettono le tendenze drammatiche che emergono sui palcoscenici europei e soprattutto a Napoli in questo periodo e la figura della protagonista, come emerge dal libretto di Calzabigi, è molto vicina al modello di politica culturale incarnato da Maria Carolina d'Asburgo. La diretta associazione alla regina risulta esplicita nella dedica della prima pagina del libretto che recita “*Elfrida, tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 4 novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di sua maestà la regina, dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV, Nostro Amabilissimo Sovrano*”²⁸⁰. Non poteva mancare la dedica al sovrano, anche se in secondo piano rispetto a quella di Maria Carolina.

²⁷⁹ *Elfrida*, Bologna, carnevale 1796: nel cap. 5 analizzeremo le varianti nei libretti e nelle partiture disponibili nelle rappresentazioni successive alla “premiere” del 1792.

²⁸⁰ *Ivi*, Title page.

La commissione di *Elfrida* può essere collegata agli sviluppi politici del regno di Napoli; Calzabigi stesso in una lettera al Conte Pepoli scrive a tal proposito: "Fui costretto a scriverlo in un mese"²⁸¹ offrendo una chiara indicazione che gli si richiedeva questo sforzo perché fosse l'opera di apertura del calendario teatrale di quell'anno.

Il più potente messaggio delle tragedia, come già affermato, è che Elfrida è una guerriera militante, pronta a dare battaglia al punto di sacrificare la propria vita per gli ideali in cui crede. Alla base della scelta del soggetto (il medioevo inglese) sta forse la rinnovata relazione tra la monarchia napoletana e l'Inghilterra che in questo periodo risulta particolarmente intensificata. In questa prospettiva, Elfrida può essere vista come una potente immagine della sovranità e della personalità di Maria Carolina e Calzabigi fu un abile collaboratore che seppe come creare questo immaginario sul palcoscenico operistico.

Vorrei a questo punto mettere in evidenza come il personaggio di Elfrida sia una chiara dimostrazione di come, attraverso la cultura, il potere sovrano, impersonato nel nostro caso da Maria Carolina d'Asburgo, possa mostrare i suoi indirizzi politici ed influenzare l'opinione pubblica²⁸². Vediamo innanzitutto di inquadrare la situazione politica nel regno nella seconda metà del XVIII secolo. Ferdinando IV (1751- 1825), figlio di Carlo di Borbone, ex-re di Napoli asceso al trono di Spagna dopo la morte del fratello, diviene re a soli 8 anni, nel 1759; per questa ragione, fino al raggiungimento della maggiore età, viene affiancato da un consiglio di Reggenza presieduto da Bernardo Tanucci, il quale consultandosi costantemente con Carlo III di Spagna, prepara l'ascesa al trono del giovane. L'era di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, inizia quando essi convolano a nozze il 17 aprile 1767, il giovane di soli diciotto anni, la fanciulla appena diciassettenne. Maria Carolina fu una rappresentante del Dispotismo Illuminato, impersonato in Europa dalla madre Maria Teresa, per il suo carattere ambizioso, dominante e caparbio, così differente da quello del coniuge. La regina una volta insediata dedicò le sue energie alla vita di corte circondandosi di artisti e uomini di cultura; incrementò le scuole pubbliche, l'Università di Napoli, dedicata a Federico II di Asburgo, fondò musei e biblioteche, acquisendo così una notevole

²⁸¹, Ranieri de Calzabigi: *Lettera a S.E. il Conte Alessandro Pepoli etc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida* a cura di A. L. Bellina in *Scritti teatrali e letterari Tomi I, XIII*, Roma - Salerno, 1994, pag. 584 [2].

²⁸² Antony R. Del Donna: *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*. Chapter 3 - *Giovanni Paisiello's Elfrida: Operatic Idol, Martyr and Symbol of nation* - Routledge, London, 2012.

conoscenza del regno e guadagnandosi l'apprezzamento della nobiltà partenopea e del popolo. In contrasto con Bernardo Tanucci, che continuava a favorire l'influenza di Carlo III di Spagna sul regno partenopeo, fondò una loggia massonica, associata a quella inglese, a cui aderirono molti nobili, contrari alla politica del Tanucci e favorevoli alla politica di Maria Carolina che intendeva rendere il regno di Napoli autonomo dalla Spagna. Il prestigio politico della regina continuò a crescere quando nel 1775 dette alla luce un erede al trono e questo avvenimento le permise di stipulare un accordo con il marito e re, Ferdinando, che prevedeva un suo ruolo diretto nel governo del regno.

L'autorità di Maria Carolina si rivelò effettiva quando, rovesciando le tradizionali alleanze del Regno di Napoli, che erano sempre state per ragioni dinastiche (la casa di Borbone) improntate alla collaborazione con la Spagna e la Francia, sviluppò rapporti più amichevoli con l'Austria, sua patria di origine, e l'Inghilterra.

Il melodramma, in questa ottica politica, viene usato come strumento di governo, infatti l'attenzione al teatro drammatico della regina era totalmente in linea con la tradizione napoletana, incentrata sul Teatro San Carlo che, sin dalla sua creazione, aveva assunto il ruolo di esempio di indipendenza politica e sociale della Monarchia Borbonica dalla Spagna. Per esempio la stagione teatrale iniziava il 4 Novembre, onomastico del sovrano a cui il teatro era intitolato, e continuava attraverso il calendario annuale con prime rappresentazioni legate a giorni di particolare significato per la monarchia borbonica. I temi della tragedie musicali ed il loro rapporto col potere aristocratico furono utilizzati come vero e proprio "instrumentum regni" che rifletteva l'ideologia delle classi dominanti ed in particolare della monarchia stessa. Di particolare importanza è capire come i drammi rappresentati sul palcoscenico del San Carlo, pur esprimendo anche uno sviluppo artistico, continuavano a rispettare una tradizione ideologica legata alla figura di Maria Carolina. Un aspetto importante di carattere culturale è significativamente dato dall'influenza di stimoli locali, a cui abbiamo già accennato, quali le opere di Saverio Mattei, Antonio Planelli e Antonio Napoli Signorelli che prevedevano un superamento della struttura del libretto metastasiano attraverso la compenetrazione tra recitativo ed aria, un uso di metri più articolati per i pezzi chiusi (superato infatti è lo schema classico delle due quartine di ottonari con l'ultimo verso tronco, tanto caro a Metastasio) e l'uso abbondante da parte dei compositori di recitativi soprattutto accompagnati, come vediamo in Elfrida, addirittura in chiusura del melodramma.

Questa nuova idea di tragedia in musica pone le basi per lo sviluppo successivo dell'opera italiana, come Bellini e Donizetti, non è un caso infatti che il lavoro più famoso di quest'ultimo (*Lucia di Lamermoor*) sia ambientato nella Scozia medievale.

Elfrida può essere considerata, dalla prospettiva della politica culturale in Napoli e alla luce dell'impegno della regina Maria Carolina nella crescita del mecenatismo a favore della tragedia in musica, una proiezione della sua sovranità.

L'opera, come sappiamo, fu commissionata dall'impresario Giuseppe Coletta per aprire la stagione teatrale del San Carlo il 4 novembre 1792. La sua esperienza e la collaborazione con Gluck (nella sensibile rappresentazione della morte di Maria Teresa d'Asburgo, madre di Maria Carolina, in *Paride ed Elena* al Burgtheater di Vienna nel 1790) non possono far pensare alla commissione dell'opera come una mera coincidenza.

Calzabigi si cimentava per la prima volta con un soggetto medievale inglese, inusuale anche per il teatro napoletano che negli ultimi decenni del XVIII secolo, pur continuando a proporre opere su libretti tradizionali di Metastasio e Zeno, si stava indirizzando anche su soggetti tratti dalla tradizione dei poemi eroici, come una *Armida abbandonata* di Jommelli²⁸³, o medievali, come un *Ricimero*²⁸⁴ con musica di Pietro Guglielmi, o un *Gran Cid*²⁸⁵ musica di Antonio Mazzetti e dal taglio più breve in due atti. Questi melodrammi ebbero un notevole successo tanto che se ne contano molte repliche anche negli anni successivi alla prima rappresentazione; tra l'altro nella programmazione del San Carlo si incontrano in questo periodo molti compositori di spicco, il già citato Jommelli, Paisiello, che si cimenta non solo con *Elfrida ed Elvira*, ma con *Pirro*²⁸⁶ e *Zenobia in Palmira*²⁸⁷, su libretto di Metastasio ridotto in due atti, ma anche Domenico Cimarosa²⁸⁸.

Il palcoscenico del San Carlo fu importante per la diffusione delle idee politiche e personali della regina e la larga fortuna di *Elfrida* negli anni successivi in Italia e nel resto del

²⁸³ Paolo G. Maione, Francesca Seller, *Teatro San Carlo vol.I Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005; 30 maggio 1770, *Armida abbandonata* dramma in tre atti su libretto di Francesco de Rogatis e musica di Niccolò Jommelli.

²⁸⁴ Ivi, 30 maggio 1777, *Ricimero*, dramma in 3 atti su libretto di Francesco Silvani e musica di Pietro Guglielmi.

²⁸⁵ Ivi, 12 gennaio 1780, *Le Grand Cid* dramma in tre atti su libretto di Giuseppe Pizzi e musica di Antonio Rossetti.

²⁸⁶ Ivi, 12 gennaio 1787, *Pirro* dramma in tre atti su libretto di Giovanni de Gamerra e musica di Giovanni Paisiello.

²⁸⁷ Ivi, 30 maggio 1790, *Zenobia in Palmira*, dramma in due atti su libretto di Pietro Metastasio e musica di Giovanni Paisiello.

²⁸⁸ Ivi, 13 agosto 1783, *Oreste* dramma in tre atti su libretto di Luigi Serio e musica di Domenico Cimarosa.

continente europeo ne è una testimonianza²⁸⁹.

Riteniamo adesso di proporre una breve sintesi della trama, così come si presenta all'inizio del libretto, usando le parole stesse di Calzabigi che può dare delle indicazioni sul fatto che le fonti del libretto non fossero conosciute a Napoli:

Nel decimo secolo, e nel tempo dell'eparchia, regnò un Edgardo in Inghilterra. Suo favorito amico e ministro fu un Conte Atelvolto. Tanto si parlò e con tanta lode al giovane re della straordinaria bellezza di Elfrida, figlia di Orgando Conte di Devon, che inviò Atelvolto alla di lui residenza, con segreta commissione di veder la donzella e, qualora la fama corrispondesse alla sua beltà, di chiederla al padre per sua moglie e regina. Invaghitosi al primo incontro Atelvolto di Elfrida, dissimulò l'inconvenienza del re e per sua sposa la chiese al padre. Sposata che l'ebbe, per coprire l'inganno, con pretesto di gelosia, la chiuse in un suo solitario, ma sontuoso castello ed a tutti, fino al padre di lei, ne proibì l'accesso; e tornato dal re gli riferì maliziosamente, non essere Elfrida né bella, come si pubblicava, né degna delle sue nozze. Insospettito e sdegnato intanto Orgando di si strana proibizione, si portò sconosciuto al castello di Atelvolto, ove era la figlia, per scoprirne il motivo. Edgardo al tempo stesso scorrendo il suo regno per divertirsi alla caccia, venne a caso nelle vicinanze del castello e, sapendo che vi era Atelvolto, volle onorarlo di una visita. Così per diversi incidenti, fu scoperto il tradimento del favorito. Formano questi, o veri, o verosimili, fatti l'intreccio del dramma. La catastrofe è tragica, uccidendo in duello Edgardo Atelvolto e sposando Elfrida. Si è cambiata per appropriarla alle nostre scene, e addolciti sono i nomi dei personaggi²⁹⁰.

Nella trama dell'opera il duello è impedito dall'intervento di Elfrida, Edgardo quindi condanna all'esilio Adelvolto che per la vergogna si uccide, Elfrida stessa alla notizia tenta il suicidio impedita dal padre, non si parla del matrimonio tra la donna e il re; il finale rimane aperto poiché l'opera si chiude su questo evento. Inoltre il termine “addolciti” significa che i nomi dei personaggi rispetto al dramma di Mason sono stati italianizzati.

Come vediamo i temi di *Elfrida* girano intorno al problema del matrimonio dinastico, dell'amore proibito, dell'inganno, del dovere di stato e dell'onore. Tutto quello che unisce questi argomenti all'interno dell'opera è la questione della sovranità femminile: Elfrida è una donna a volte risoluta, compassionevole, militante, vittima sacrificale, ma sempre protagonista della scena e delle sue scelte di vita.

Vediamo qualche esempio. Nella sesta scena del I atto all'arrivo di Edgardo, re d'Inghilterra, che scopre il tradimento del suo protetto Adelvolto, è Elfrida che implora il suo sposo, in un recitativo secco, di aver coraggio invocando come modello la propria forza morale, le sue parole: “Ah sposo, il tuo tacer m'offende./ Ancor non sai quanto coraggio, e quanta/ fierezza in me s'annida,/ agita l'alma mai”²⁹¹. L'affermazione di Elfrida è resa con una sorta di

²⁸⁹ Vedi le repliche al San Carlo e le recite in Italia ed Europa fino al 1804.

²⁹⁰ *Elfrida*, Napoli, 1792, pag. 5.

²⁹¹ *Ivi*, pag.27.

recitativo declamato che chiarisce la virtù e l'onore di lei, nel momento in cui perdonà Adelvolto ed offre la sua forza morale come modello di sovranità. Nonostante ciò la donna, dapprima ignara dell'inganno, decide di condividere la responsabilità con Adelvolto di fronte al padre Orgando ed al re Edgardo sperando di placare la loro furia. Già da questo primo esempio si evince come l'immagine maschile impallidisca al confronto con la forte personalità di Elfrida; gli uomini appaiono deboli ed indecisi (Adelvolto), pieni di alterigia (soprattutto Orgando) nel suo tentativo di elevarsi socialmente col matrimonio regale della figlia, ed arroganti (Eggardo). L'immagine di Elfrida come principessa combattiva è presentata invece nella seconda scena del II atto, quando assistiamo alla preparazione del duello, l'eroina si presenta nell'arena e tenta in primis di placare l'ira di Orgando ed Eggardo dicendo “Io la dichiaro (la sfida) indegna/ del re, di voi, del padre ...”²⁹². Il re risponde che il duello è un obbligo di legge, a questo punto Elfrida toglie la lama dalle mani di Adelvolto e con aria di sfida davanti al padre ed al re, offre la propria vita come segno di martirio. La decisione di Eggardo di esiliare Adelvolto irrita ancora di più la donna che annuncia la propria decisione inequivocabile di seguire l'amato, sempre nella stessa scena rivolgendosi al re afferma “E credi che il comando crudele sgomenti Elfrida?”²⁹³. Paisiello sottolinea questo passaggio con un recitativo secco, dimostrando una volta di più la predilezione per questa forma musicale (recitativo secco e accompagnato). L'immagine di Elfrida come principessa guerriera e senza paura continua a crescere poi nel prosieguo del II atto ; nella quinta scena infatti prega Adelvolto di rinunciare all'esilio considerandolo inaccettabile senza di lei “Schernir possiamo/ il padre, il re...per sempre/ essere inseparabili” e mostrando un pugnale continua “ ... Quest'acciaio/ è mio ... tuo se lo vuoi Ti basta il core/ d'impugnarlo, e imitarmi? Ah! Questo solo/ delle sciagure estreme,/ liberarci potrà ... morremo insieme ...”²⁹⁴. Questo passaggio è reso da Paisiello ancora con un recitativo secco, mentre Elfrida termina la sua audace proposta, la struttura musicale muta nella forma dell'accompagnato. Adelvolto accetta, ma nuovamente sotto suggerimento di Elfrida; questo evidenzia ancora una volta il coraggio della donna e la sua volontà di morire per i propri ideali ed anche in questo senso asseconda le intenzioni Maria Carolina che si poneva al centro della

²⁹² *Ivi*, pag. 43.

²⁹³ *Ivi*, pag. 45

²⁹⁴ *Ivi*, pag. 48.

politica del regno. Come il dramma giunge verso la fine perfino Eggardo è colpito dalle coraggiose azioni di Elfrida e la implora di cambiare le sue decisioni e divenire la sua regina. Il fatale risultato però è imminente e nel momento in cui Adelvolto si prepara a partire per l'esilio senza la sua amata, all'insaputa di tutti, decide di suicidarsi. Nello stesso momento Elfrida, sopraffatta dal dolore per la separazione, cade ai piedi di Eggardo che cede alle sue richieste di seguire il marito. In seguito però alla rivelazione del suicidio di Adelvolto la donna impugna una lama e tenta di ferirsi, ma fermata dal padre Orgando, sviene nelle sue braccia, Eggardo conclude l'opera dicendo "S'assista ... si soccorra ... il Re ... l'amante/ a tutti voi l'affida .../ Io tutto perderei, perdendo Elfrida"²⁹⁵. Questi versi conclusivi, che creano come detto, una sorta di finale aperto, sono particolarmente significativi dal punto di vista dell'assetto musicale: Paisiello crea un recitativo accompagnato con tutta l'orchestra che serve per accentuare la drammaticità della scena e concludere il pezzo d'insieme e tutta l'opera.

3.5 La Struttura del dramma

In questo caso Calzabigi ha scelto il taglio breve in due atti, adducendo ragioni di ordine pratico interne all'organizzazione del San Carlo²⁹⁶, che comunque non specifica, e restano inspiegate visto che due anni dopo nello stesso teatro e per giunta con lo stesso gruppo di lavoro (non solo il musicista è lo stesso, Paisiello, ma anche tre dei cantanti sono gli stessi, protagonista compresa) egli, con l'opera *Elvira*, sceglie il taglio lungo in tre atti²⁹⁷.

Probabilmente il librettista livornese non ha una concezione estetica vincolante da questo punto di vista, oppure ritiene fondamentale il numero degli atti se non altro in rapporto alla vicenda drammatica narrata²⁹⁸. Infatti la struttura del I Atto è particolarmente articolata e ricca di arie e pezzi di insieme, nonché di accadimenti, mentre più essenziale e scarna risulta quella

²⁹⁵ *Ivi*, pag. 60

²⁹⁶ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 584 [3].

²⁹⁷ *Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel di 12 Gennaio 1794* (segue dedica al sovrano) in Napoli MDVVCIV Vincenzo Flauto Regio Impressore. Secondo l'uso del tempo, il libretto è preceduto dalla locandina e dall'argomento dei due balli. L'opera va in scena con lo stesso personale, lo stesso compositore ed alcuni dei cantanti in comune con l'opera precedente (il signor Domenico Mombelli, la signora Teresa Marcioletti Blasi, il signor Vincenzo Correggi)

²⁹⁸ Calzabigi nelle dettagliate disposizioni sceniche indica anche i recitativi accompagnati in taluni casi, segno questo di una sinergia nuova con il compositore, ma anche del rovesciamento dei rapporti poeta-compositore avvenuto ad opera di Mozart.

del II Atto²⁹⁹, in termini quantitativi il rapporto tra i due atti conferma tale articolazione: I Atto vv. 568, II Atto vv. 422.

Questa scelta, come avremo modo di dimostrare in seguito determinerà il successo dell'opera che avrà numerose rappresentazioni negli anni successivi in Italia e all'estero poiché è una scelta in linea con le aspettative del teatro ottocentesco che anche da questo punto di vista vuole superare le restrizioni imposte dal dramma di stile metastasiano.

Le arie ed i pezzi d'insieme sono distribuiti con scarsa uniformità rispettando più che altro l'andamento drammatico: più affollato il I Atto, che è senz'altro il più importante, per la presenza di ben tre pezzi concertati incluso il finale primo che come vedremo è più complesso rispetto al finale del II Atto ed è il luogo dove la temperatura emotiva sale al massimo: qui Orgando, padre di Elfrida, appena scoperto l'inganno lancia il guanto di sfida ad Adelvolto.

Il I Atto consta di 13 scene, con quattro cambiamenti di fondale: scene 1-3: Prato grande di fronte al castello; scene 4-7: Galleria che conduce agli appartamenti; scene 8-11: Vestibolo che corrisponde all'ingresso del castello; scene 11-13: Giardino circondato da mura con loggia da cui si scorge in lontananza il mare.

I pezzi d'insieme sono distribuiti in tutti e quattro gli scenari secondo lo schema allegato al presente capitolo, in base al quale gli snodi fondamentali della vicenda si trovano in concomitanza con i tre concertati, cioè le scene 3, 11 e 13. Nella terza scena Osmida ed Orgando scoprono il motivo della vita ritirata di Elfrida, nella undicesima scena Adelvolto svela ad Elfrida il motivo della sua disperazione, nella tredicesima scena Adelvolto è smascherato e sfidato a duello da Orgando.

Si può anche parlare di “liason des scenes”, ma il tutto sembra essere più funzionale all'andamento drammatico che a schemi preordinati, poiché la collocazione delle arie è quasi sempre interna alla scena ed il rientro nelle quinte dei protagonisti non è regolato dal meccanismo recitativo + aria, uscita di scena: nel I Atto ad esempio sono presenti 5 arie e solo in due casi il cantante rientra nelle quinte dopo l'esecuzione, ma mai in fine di scena.

Il II Atto è più breve e meno complesso, in numero minore e di minore estensione sono i pezzi d'insieme, un duetto ed il concertato finale peraltro come rivedremo abbastanza atipico; solo

²⁹⁹ Vedere lo schema metrico e la struttura musicale dell'opera. Calzabigi afferma che si poteva dividere agevolmente il dramma in tre atti; ma rivedendone lo schema e l'intreccio non sembrerebbe un'impresa così agevole. *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida* pag. 591 [33].

due le arie³⁰⁰, le scene sono in totale 11 e tre cambiamenti di fondale: scene 1-3: Spazio erboso per tornei con al centro una loggia per gli spettatori; scene 4-9: Galleria; scene 9-11: Sala d'armi “in uso agli antichi popoli del settentrione”³⁰¹. Il finale secondo conduce alla catastrofe finale e termina con un recitativo con tutti i 7 personaggi in scena (unico momento del dramma in cui questo accade). Il coro come sappiamo è assente, sostituito dai concertati³⁰², secondo quanto afferma Calzabigi, arricchiti dai tre personaggi secondari (Evelina, Siveno, Osmondo) che partecipano solo alle scene d'insieme, non avendo arie soliste.

3.6 Riepilogo della struttura metrica e musicale

Atto I - vv. 568

Cambi di fondale: Prato grande davanti al castello (scena 1 - 3), Galleria (scena 4 - 7), Vestibolo vista mare (scena 8 -11), Giardino in lontananza mare (scena 12 - 13)

Atto I - 5 Arie, 1 duetto, 1 terzetto, 2 quartetti

Elfrida: 2 arie, 1 duetto, 2 concertati

Adelvolto: 1 aria, 1 duetto, 2 concertati

Eggardo: 1 aria, 1 concertato

Orgando: 1 aria, 2 concertati

Evelina: 2 concertati

Siveno: presente solo nei recitativi

Osmondo: 1 concertato

Atto II - vv. 422

Cambi di fondale: Spazioso steccato per tornei con spazio erboso (scene 1 - 3), Galleria (scene 4 -8), Sala d'armi (scena 9 - 12)

Atto II - Arie 2, duetto1, settimino 1

³⁰⁰ *Elfrida*, Napoli, 1792: II, 2, Aria di Elfrida: “Che! ... A parte mi vuoi”; II, 7, Aria di Eggardo: “Regnante tradito”.

³⁰¹ *Ivi*, Atto II.

³⁰² *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 586 [12] “ Son questi in sostanza una spezie di cori...”.

Elfrida: 1 aria, 1 duetto, 1 concertato
Adelvolto: 1 duetto, 1 concertato
Eggardo: 1 aria, 1 concertato
Orgando, Siveno, Evelina Osmondo: Concertato finale

Riepilogo Atto I e II

Elfrida: 3 arie, 2 duetti, 4 concertati
Adelvolto: 1 aria, 2 duetti, 3 concertati
Eggardo: 2 arie, 2 concertati
Evelina: 3 concertati
Orgando: 1 aria, 3 concertati
Osmondo: 2 concertati
Siveno: 1 concertato

Totali versi - vv. 1090

Lo schema metrico e musicale accluso in Appendice 3.

Alcune brevi considerazioni.

Personaggi: Protagonista indiscussa Elfrida per presenza scenica, numero di arie e pezzi d'insieme, 4 i personaggi principali, 3 i secondari. I personaggi secondari non hanno pezzi solistici ed intervengono esclusivamente nei pezzi d'insieme.

Atti: Il I Atto è più lungo ed il concertato finale è piuttosto elaborato, ma il II Atto ha comunque un concertato finale con tutti i personaggi in scena e termina in maniera anomala con un recitativo accompagnato. (Eggardo: "Io tutto perderei perdendo Elfrida") Il Finale II è tragico. La divisione in due Atti esce dai tradizionali schemi metastasiani.

Arie e pezzi d'insieme: Il melodramma si apre con la prima aria della protagonista. Lo schema rec. e aria rientro nelle quinte è utilizzato pochissime volte da Calzabigi e mai per la protagonista. Il numero degli ensemble è cospicuo ed è equivalente al numero delle arie.

Versificazione: L'ottonario (metro prediletto di Metastasio) è usato prevalentemente nel I Atto, ma mai con lo schema tradizionale (due quartine di ottonari col quarto verso tronco) semmai è usato quasi sempre l'ultimo verso di ogni strofa tronco, tipico della versificazione del poeta livornese (vedi le opere frutto della collaborazione con Gluck)

Inusuale: II, 5 Duetto Concertato, cambio di metro da settenario a quinario poi senario, con versi interni tronchi e sdruccioli; Atto II Concertato Finale, metro decasillabo e conclusione in recitativo.

Organico orchestrale: 2 oboe, 2 fagotti, 2 corni, 2 clarinetti, 2 flauti, 2 trombe, timpani in re-la, archi

3.7 L'ouverture

L'ouverture, in tonalità di Re maggiore ed in forma sonata, si apre con l'esposizione di un tema che è piuttosto un inciso che sfrutta gli elementi armonici della triade di tonica e conseguentemente di dominante che continua a traslare in altezza dalla tonica al III grado al V etc.; queste continue piccole ripetizioni rendono assolutamente omogenee le prime 16 battute nelle quali appunto non è riscontrabile un vero tema articolato. Successivamente le ripetizioni si fanno più accorciate fino a scendere con una scala nuovamente alla tonica dove tutta l'orchestra ribadisce la tonalità con altri incisi sulla triade ripetuti più volte e con diverse figurazioni ritmiche, anche in unisono. Tutta questa sezione viene poi ripetuta in maniera uguale una seconda volta, ma poi all'ultimo arpeggio discendente di tonica che si ferma sul "la", inizia un'altro inciso che proviene da quello iniziale che indugia su questo V grado, ma è solo poco più avanti, con l'introduzione della dominante secondaria (mi su la) che il passaggio alla dominante può dirsi effettivo. In questa seconda parte dell'esposizione i legni (soprattutto Cl per terze e poi il Fl e l'Oboe) scherzano su motivetti semplici e potremmo dire di poco carattere fino al nuovo ingresso del tutti orchestrale che ribadisce il rapporto fra la nuova tonica (la) e la sua dominante. Qui, e questo è un tratto distintivo di questa ouverture, non troviamo il consueto sviluppo, ma direttamente la ripresa alla tonalità d'impianto che, in maniera più codificata, stavolta tocca il VII grado abbassato per modulare al quarto grado (sol) inizialmente e poi alla sua relativa minore (mi), in questo breve passo il Fl espone un temino (forse l'unico che si può definire tale) che avrà la funzione modulante di riportare il discorso nuovamente alla tonica (re) da cui il materiale dell'esposizione (sia quello alla tonica che quello alla dominante) viene ripetuto e variato quindi intersecato quasi a formare una

sezione mediamente ampia di sviluppo posticipato e per concludere poi con reiterate conferme della tonalità d’impianto fra V e I grado.

La particolarità di questa ouverture è quindi l’assenza di veri materiali tematici di una certa identità e l’assenza di uno sviluppo se non inserito nell’ultima sezione della ripresa. Inoltre questo carattere frenetico e tutto “in potenza” (proprio a causa della mancanza di motivi caratterizzanti) sembra suggerire l’appropinquarsi del dramma, della battaglia che apre il secondo atto, del progredire dell’azione drammatica.

3.8 Le arie

Calzabigi cerca di far aderire l’articolazione aria - recitativo al senso drammatico, rendendo meno meccanico tale rapporto. Le arie non sono quasi mai numeri staccati, ma si inseriscono senza soluzione di continuità nello scorrere del recitativo oppure sono collegate con i pezzi di insieme con i quali spesso costituiscono un blocco unico. Come abbiamo visto le arie sono in totale 7: Elfrida 3 arie, Eggardo 2 arie, Adelvolto e Orgando un’aria ciascuno; le arie della protagonista sono due nel primo ed una nel secondo atto, una per ciascun atto quelle di Eggardo, ed entrambe nel primo atto le due rimanenti.

La distribuzione come detto segue l’andamento drammatico, infatti la prima aria di Elfrida “Come al corso il sole è lento” apre il primo atto, le arie di Orgando “Pensa chi sei chi sono”, Adelvolto “Ch’io spero!” e la seconda aria della protagonista “Di furor per me s’accenda” (scene V, VI e VII del I atto) si susseguono per tre scene e precedono un cambiamento di fondale (da “Galleria” a “Vestibolo grandioso vista mare”, sempre nel castello di Adelvolto), la prima aria di Eggardo “Guarda Elfrida e trema indegno” apre la scenata finale che introduce il finale primo.

Nel II atto l’aria di Elfrida “Che a parte mi vuoi”, introdotta da un marcia militare e seguita da un recitativo accompagnato, è centrale perché sottolinea l’opposizione della donna ai voleri del padre e del re che vorrebbero che lei abbandonasse l’amato Adelvolto; infine l’ultima aria di Eggardo “Regnate tradito” nel quale il re lamenta il tradimento dell’amico (Adelvolto) e la ostinazione di Elfrida.

La prima aria di Elfrida³⁰³ (I,1), inizia senza recitativo, la protagonista con due brevi terzine di ottonari attende il ritorno di Adelvolto (prima terzina), ma sente salire dentro di se un presagio di sventura (seconda terzina). Elfrida, dopo la conclusione, non rientra nelle quinte, ma continua il colloquio con la compagna Evelina nell'attesa trepidante dell'amato consorte; da qui in poi iniziano le vicende. La struttura metrica potrebbe far pensare ad una ripresa della prima strofa, solo che qui Paisiello segue uno schema che modifica totalmente questa struttura, infatti nella prima breve aria l'orchestra a pieno organico non ripete nessuna strofa ed è seguita da un recitativo accompagnato con stesso tempo e tonalità, un andante in sol maggiore alla fine del quale c'è una ripresa della seconda strofa dell'aria "Ah! Ritorna amato sposo" e dalla risposta di Elfrida si conclude la scena con un breve recitativo secco di Evelina. L'aria, che segue la sinfonia, in tonalità Re Maggiore, è in Sol Maggiore, quindi idealmente la risoluzione degli accordi finali della sinfonia stessa (all'epoca le rispondenze fra tonalità e i collegamenti fra un pezzo e l'altro erano tenuti in gran considerazione) sono costruiti come se la seconda (l'aria) risolvesse nella prima (la sinfonia) in un rapporto V-I. E' un Andante cantabile caratterizzato da un basso mobile che dona varietà alla linea suonata dai vl. I, al carattere gaio e tranquillo si alternano delle piccole risposte ritmiche dei 2 flauti, 2 fagotti, 2 corni dal carattere più ritmico quasi a richiamo di fanfara, dunque un utilizzo dell'orchestra non estraneo alla drammaturgia. Dopo un'esposizione ed un primo sviluppo della musica e della linea vocale di Elfrida, l'aria si avvia su un discorso misto, fatto in alternanza da battute di recitativo accompagnato e poi da alcune battute del materiale musicale del brano in brevi riprese. Torna di nuovo il primo tema trasposto in Do Maggiore come ponte ed altre battute di accompagnato caratterizzate da un tremolo degli archi su accordi lunghi dei fiati; infine la chiusa col materiale tematico dell'esposizione nella tonalità originale di Sol Maggiore.

L'aria di Orgando³⁰⁴ (I,5) due quintine di settenari con l'ultimo verso tronco, è introdotta da un recitativo nel quale l'anziano dignitario afferma il proprio orgoglio di padre nel rifiutare che la figlia viva segregata, nella prima strofa infatti magnifica i suoi avi di stirpe reale, nella seconda dice di non parlare per gelosia, ma per dovere paterno. La tonalità è Do Maggiore dal carattere "fiero" che ben si addice alla figura paterna autorevole, ma

³⁰³ *Elfrida*, ed. critica a cura di Andreas Gies, pag. 22.

³⁰⁴ *Ivi*, pag. 76.

anche autoritaria, che inizia a cantare con un ritmo quasi marciante dopo un prima sezione sulla tonica che rimane sospesa sulla dominante. Il discorso musicale riparte in Sol Maggiore e qui la linea di canto si fa più cantabile, anche se l'orchestra mantiene comunque un andamento ritmico e incalzante, il testo è ripetuto integralmente con variazioni e melismi; in tutto il brano manca però un vero tema melodico ed il carattere monolitico della figura paterna permea tutto il pezzo.

L'aria di Adelvolto³⁰⁵ (I,6) invece presenta uno schema metrico particolare, due strofe di settenari di lunghezza diversa la prima di 6 e la seconda di 5 versi concluse entrambe da un quinario piano, il tempo moderato in do maggiore, si sposta dopo poche battute alla relativa minore, per poi tornare alla tonalità d'impianto, il testo è ripetuto con variazioni. Il recitativo è assente; l'aria è introdotta da un recitativo di Elfrida che chiede al consorte di rivelarle il motivo del suo turbamento e condividere con lei il suo dolore, conclude infatti con le parole “Spera in Elfrida”; Adelvolto invece ignorando la supplica della sposa attacca l'aria manifestando la propria disperazione per la sorte crudele (1[^] strofa) e, sentendosi perseguitato dal destino, immagina per se un futuro di morte (2[^] strofa). L'andamento musicale dal carattere affannoso, si presenta con incisi lievemente fioriti nei v1. I, nell'ultima sezione gli archi si fanno più impetuosi con rapidi sedicesimi ribattuti, ascendenti e discendenti, come per narrare la tempesta interiore che affligge il personaggio.

L'aria di Elfrida³⁰⁶ (I,7) è la risposta all'aria di Adelvolto della scena precedente; Elfrida disperata teme che il suo sposo dubiti della sua fedeltà e dell'amore che nutre per lui, ella perciò ribadisce con fermezza il proprio affetto di fronte a qualsiasi prova del destino. Lo schema metrico è consueto, due quartine di ottonari con l'ultimo verso di ogni quartina tronco, un'aria questa dal contenuto perfettamente intercambiabile, aria “da baule” adatta ad una intonazione ternaria, che però in questo caso è ripetuta integralmente con delle variazioni e melismi.

Le tre arie delle scene V, VI e VII appena citate, hanno in comune il fatto di essere introdotte da un recitativo secco e dopo l'aria concludono la scena con il cantante che rientra nelle quinte.

³⁰⁵ *Ivi*, pag. 85

³⁰⁶ *Ivi*, pag. 100.

La prima aria di Eggardo³⁰⁷ (I, 13), attaccata senza recitativo, consta di 3 quartine di ottonari, in cui il re si rivolge ad Adelvolto per sottolinearne il tradimento ed esprimere il proprio disprezzo nei suoi confronti. Il pezzo racconta chiaramente il furore del re nei confronti del suo favorito con l'utilizzo continuo di sforzandi su armonie di sesta aumentata; la seconda e la terza strofa sono ripetute con delle variazioni, il Tempo Allegro è in Mib maggiore.

Il brano costituisce il presupposto del concertato finale del I Atto, poiché fa parte della stessa scena e Orgando di seguito lancia il guanto di sfida al genero prima che inizi il concertato stesso.

L'aria di Elfrida nel secondo atto³⁰⁸ (II,2) presenta qualche particolarità; innanzitutto lo schema metrico non è facilmente definibile³⁰⁹; i versi senari sono molti, 18 per l'esattezza, dunque l'aria, come voleva Calzabigi, non è adatta alla iterazione musicale e potremmo definirla "parlante". Dal punto di vista musicale la sua articolazione interna è molto variegata come mezzi espressivi: consuete interruzioni a mo' di accompagnato, tempi incalzanti alternano motivi più cantabili, ostinati etc.; un'aria che di fatto copre un'intera scena. Anche il contenuto è interessante perché viene messo in evidenza una volta ancora il carattere eroico della protagonista che prefigura già la soluzione finale del dramma, poiché Elfrida vorrà condividere la sorte dello sposo e lo difenderà sino alla fine. Ella infatti, dopo aver interrotto il duello, strappa la spada dalle mani di Adelvolto e nell'aria prima disprezza Eggardo perché questi si vuole vendicare per interposta persona, Orgando, senza rischiare niente in proprio e perciò lo rifiuta sia come amante che come re; dopodiché si rivolge al padre accusandolo di crudeltà, indi conduce Adelvolto fuori del campo di battaglia lasciando attoniti tutti gli astanti mentre il re, nella scena successiva, continuerà nel suo proposito ordinando l'esilio del traditore. Dunque un'aria molto importante: strutturalmente atipica e nodo fondamentale per lo svolgimento dell'intero dramma che si distacca in modo significativo dai consueti schemi settecenteschi.

³⁰⁷ *Ivi*, pag.159.

³⁰⁸ *Ivi*, pag. 213.

³⁰⁹ *Elfrida*, Napoli, 1792: II, 2, recitativo e aria Elfrida "Che! ... A parte mi vuoi,/ Crudele de' tuoi, Perversi disegni?/ Minacci ti sdegni, Se figlia amorosa,/ Se tenera sposa / Mi sento nel core/ Amore e pietà!/ Se Elfrida di questo/ Feroce e funesto,/ Atroce furore/ Capace non è! .../ E tu che le ardenti/ Sue smanie alimenti/ A palpiti miei;/ Geloso insidioso, Tu intanto non sei né amante, né Re ...".

Paisiello intona l'aria ripetendo in maniera asimmetrica alcune frasi del testo che ritiene evidentemente importanti, soprattutto “Tu intanto non sei/ nè amante nè re.” rivolgendosi a Eggardo, con cui l'aria si conclude seguita da un breve recitativo accompagnato.

Infine la seconda aria di Eggardo³¹⁰ (II,7) il re dopo aver appreso che Elfrida vuole seguire lo sposo nell'esilio, lamenta il proprio destino crudele di amante e rivolgendosi ad Elfrida le comunica che non le permetterà di fuggire (prima strofa) poi le confessa il suo amore e, vantando la posizione di re, si duole di non ricevere amore, ma solo disprezzo dalla donna; dopo l'aria il cantante rientra nelle quinte. L'aria è preceduta da un lungo recitativo accompagnato del re, nel quale egli chiede ad Elfrida di abbandonare l'amante in disgrazia ed unirsi lui, la donna rifiuta e la sua frase introduce l'aria, lo schema metrico del brano non è usuale, 18 versi senari divisi in due strofe piuttosto diverse ritmicamente ed anch'esse inadatte ad una intonazione ternaria. L'accompagnato che precede l'aria è in do maggiore a tutta orchestra nel solco di quei tentativi di “scioglimento” delle forme chiusa, o perlomeno di connessione ideale di tutti i momenti musicali dell'opera; il tempo cambia da Largo ad Andante, poiché Paisiello segue gli umori del personaggio espressi nel testo.

L'aria vera è propria inizia in tempo andante di la maggiore, e vi sono ripetizioni con variazioni senza però melismi, più adatti evidentemente alle voci femminili; lo schema è bipartito, una prima sezione parlante, seguita da una seconda parte con un discorso musicale più fluido e sovente interrotto da un Allegro che funge da stretta.

Dall'analisi delle arie di *Elfrida* possiamo trarre alcune indicazioni che dimostrano come in questo melodramma siano superati alcuni schemi tipici dell'opera settecentesca. Per prima cosa mancano arie col da capo, solo la seconda aria di Elfrida (I,7) viene ripetuta, ma integralmente con variazioni e melismi; molte arie mancano di recitativo e quasi mai i cantanti rientrano in quinta dopo l'esecuzione del pezzo solistico. Inoltre in alcuni brani vi sono elementi che indicano il tentativo di Paisiello di aderire al senso del testo creando un andamento musicale che è come se esprimesse le nuance proposte nel libretto, vedi ad esempio l'aria di Orgando e quella di Adelvolto. Inoltre gli schemi metrici in alcuni casi presentano metri misti ed andamenti irregolari, come la particolare struttura dell'aria di Elfrida del II atto (II,1) che consta di ben 18 versi senari, metro non del tutto usuale che Paisiello intona con molteplici mezzi espressivi.

³¹⁰*Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag. 254.

3.9 I pezzi d'insieme

Due sono i duetti presenti nel dramma che appartengono, secondo la consuetudine, alla coppia di amanti: Elfrida ed Adelvolto. Il primo (I,4) “Abbracciami, o sposo”³¹¹ ci presenta l'incontro della protagonista con lo sposo appena ritornato al castello; l'intera scena è degna di nota perché inizia con una sinfonia di gioia in onore di Adelvolto, segue un recitativo accompagnato dei due sposi che introduce il duetto in cui essi esprimono la gioia nel rivedersi, segnalata prontamente da Calzabigi nelle didascalie del libretto³¹². Questo testo si compone di 16 versi senari, 4 brevi strofe di 4 versi ciascuna, tutte col quarto verso tronco, due cantate alternativamente e due insieme; conclude il tutto un recitativo nel quale Elfrida annuncia ad Adelvolto l'arrivo del padre.

Come in altri casi il duetto fa parte di una architettura più ampia che include, già nel progetto del librettista Calzabigi, anche la musica come elemento strutturale (la marcia) “in situazione” secondo il seguente schema: sinfonia+recitativo+duetto+recitativo. La fanfara (sinfonia di gioia) tempo allegro in do maggiore, come da indicazione del libretto, include solo strumenti a fiato, mentre nell'accompagnato che segue nella stessa tonalità e nel duetto vero e proprio in tempo andante e in la maggiore, l'organico è di soli archi; il testo è ripetuto con variazioni e melismi, la scena si conclude con un dialogo recitativo secco.

Il secondo duetto (II,5) “Credi … la mia ferita”³¹³ giunge dopo che Elfrida viene a sapere della condanna all'esilio: la donna dopo aver constatato l'impossibilità di seguire Adelvolto, gli propone di suicidarsi insieme piuttosto che rimanere divisi.

Il duetto consta di varie parti, essendo diviso da tratti di recitativo accompagnato, una struttura mista con cui Calzabigi si può presumere intendesse riprodurre l'andamento passionale, non a caso Paisiello utilizza, per inframmezzare l'aria, l'accompagnato di soli archi. Un lungo recitativo secco confluiscce senza soluzione di continuità in un accompagnato, il duetto è strutturato i due parti: un larghetto cantabile e un “tempo di

³¹¹ *Ivi*, pag. 66.

³¹² *Elfrida*, Napoli, 1792 I,4 , “E' premessa allegra sinfonia di strumenti a fiato, che accenna il giubilo dell'arrivo di Adelvolto, e va poi a terminare nei tuoni appropriati all'strumentato recitativo, che seguita”.

³¹³ *Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag. 234

mezzo” dato da un accompagnato e un altro larghetto dall’andamento meno lirico, ma con movimenti ritmici interni, infine una stretta in forma di Allegretto “le nostre ceneri”. Sostanzialmente una proto-forma tripartita dell’aria quale sarà a partire dall’inizio dell’800, quella che il compositore e critico musicale Abramo Basevi³¹⁴ ha definito come “la solita forma”. Il pezzo si chiude A 2 con 7 versi, dopodiché Adelvolto rientra nelle quinte per esigenze drammatiche in quanto non può essere visto da alcuno, soprattutto insieme ad Elvira, Eggardo infatti sta per entrare in scena. I versi sono settenari nella parte A solo e quinari nella parte A2 secondo questa successione: dialogo recitativo secco+recitativo accompagnato, aria+recitativo e aria+duetto+recitativo+duetto; tutte le strofe sono ripetute con variazioni e melismi, anche nelle parti a due. L’intonazione di Paisiello è in questo caso piuttosto articolata: l’accompagnato che introduce il pezzo chiuso è in do maggiore, iniziano i due soli con un larghetto in sib maggiore che continua anche nell’accompagnato che li divide dalla prima parte a due stesso tempo, ma in mib maggiore, segue il recitativo accompagnato nella stessa tonalità che introduce l’ultima parte del duetto un allegretto in sib maggiore. L’organico è altrettanto articolato e segue l’andamento drammatico, solo archi, fino all’inizio della parte a due nella quale sono presenti anche i fiati, infine nel momento in cui si ritorna al sib maggiore ritornano solo gli archi.

Vi è inoltre inoltre un terzo duetto tra Elfrida ed il padre “Cangia pensier”³¹⁵ dallo schema metrico non convenzionale i versi sono settenari con una prima strofa nella quale il botta e risposta tra padre e figlia si esaurisce nello spazio di ogni verso, seguono delle strofe dallo schema metrico che si ripete con una conclusione finale di due versi cantati insieme. Il duetto è in Fa Maggiore, musicalmente costituito da una struttura unica (cioè non multipartita) dal tempo incalzante, un Allegro, con rapidi scambi dialogici trai due personaggi, come detto, ed un’orchestra in rapido movimento interroga solamente in un paio di punti dal consueto “isolamento” di alcune parole/versi come “Oh Dio! Se l’amo”³¹⁶.

³¹⁴ “solita forma de’ duetti, cioè quella che vuole un tempo d’attacco, l’adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta” in Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859; rist. Bologna, A.M.I.S., 1978 (facsimile); rist. Milano, Rugginenti, 2001 (edizione critica); pag. 82 della prima edizione.

³¹⁵ *Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag. 273.

³¹⁶ *Ivi*, pag. 275.

Il settimino “Separate ...”³¹⁷ che nella scena XI anticipa il finale dell’opera, è un recitativo accompagnato interessante sia per la scelta tonale (uno scuro Do Minore che fa pensare a dei parallelismi con *Idomeneo* di Mozart), che per il clima musicale che crea, con ostinati di crome dei bassi, ritmi puntati che vanno verso l’acuto dei violini, semiminime in contrappunto che danno un senso di ansia e di concitazione. Vi sono incursioni alla relativa maggiore (Mi bemolle) e Fa Minore; la parte finale amplifica il senso drammaturgico grazie agli ostinati di tutti gli archi sottoposti ad accordi ribattuti dei fiati e in costante crescendo. Le ultime battute dell’orchestra insistono sulle settimi diminuite sopra un pedale di tonica prima di concludere rapidamente con un ritmo puntato.

Nel dramma, oltre ai due finali d’atto, di cui discuteremo a parte, vi sono altri due momenti salienti, la scena 3 e la scena 11 del I Atto, nelle quali sono presenti due pezzi d’insieme che rivestono una certa importanza per l’economia del dramma.

La scena 3 è il momento dell’incontro tra Orgando ed Elfrida, presenti i due rispettivi confidenti Osmondo ed Evelina, a conclusione del primo gruppo di scene; dopo infatti i personaggi tutti rientrano nelle quinte e segue un cambio di fondale.

Per la presenza in scena di 4 personaggi, per l’entità del pezzo, 35 versi, e della scena intera, poco più di 70 versi, ed anche perché è un momento conclusivo, questo quartetto concertato “Tu m’ami, o padre amato”³¹⁸ introdotto da Elfrida, risulta abbastanza interessante³¹⁹. I versi sono settenari, per lo più gruppi di 4 versi chiusi da un verso tronco, dove le prime due strofe sono un botta e risposta tra Orgando ed Elfrida: la figlia che nel riabbracciare il padre lo vede “adombrato” con lei e non ne capisce la ragione; Orgando che afferma di non riconoscere nella figlia l’affetto di un tempo. Ai due rispondono insieme Osmondo ed Evelina che colgono in questa situazione il presagio di una sciagura incombente, che si espliciterà più avanti nel dramma: “Minaccia il ciel turbato/s’ammanta a nero il giorno,/mormora il tuono intorno”, ma concludono in modo opposto, Osmondo infatti dice di seguito “Ne’ intendo ancor perché”, Evelina invece puntualizza “e intendo ben perché” poiché, anche se ancora non sa dell’inganno, che

³¹⁷ *Ivi*, pag. 289.

³¹⁸ *Ivi*, pag. 44.

³¹⁹ Non si può comunque pensare che questo pezzo sia il residuo di una originaria divisione in 3 Atti, per due ragioni: la prima perché tutti i personaggi non sono ancora stati presentati, mancando ancora Adelvolto, Eggardo e Siveno; la seconda perché sono trascorsi solo 140 versi dall’inizio del dramma ed in pratica in questa scena c’è il primo reale accadimento.

apprenderà più tardi insieme ad Elfrida dalla bocca dello stesso Adelvolto, intuisce che è quest'ultimo la causa dell'allontanamento tra padre e figlia. Calzabigi assegna ai due, che sono personaggi di contorno e partecipano all'azione centrale solo marginalmente, assumendo una funzione simile a quella del coro (assente nell'opera per motivi non sempre chiari anche se già analizzati) di commento delle vicende e comprensione dall'esterno degli aspetti salienti.

Poi un dialogo tra Elfrida ed Orgando in cui la donna ribadisce che la scelta di vivere ritirata nel castello è frutto di una scelta spontanea ed il padre afferma ancora una volta che la vorrebbe a corte. Infine una chiusa, nella quale i personaggi prima si alternano a due a due e poi cantano tutti insieme: Elfrida chiede fiducia al padre ed egli di contro le chiede di essere sincera, infine l'invito ad una riconciliazione totale da parte di tutti³²⁰. Un vero e proprio concertato dunque articolato in: solo, A 2, A 4; non la semplice riproduzione di un brano corale, ma un momento di azione, di dialogo serrato che si compenetra perfettamente col numero chiuso.

Dal punto di vista musicale il quartetto, in Mib Maggiore, è caratterizzato da sincopi continue, dalle consuete interruzioni "paisielliane" con le corone che spezzano per poco il ritmo del discorso musicale e accentuano versi specifici. Proseguendo il clima sonoro cambia con rapide scale dei violini, mentre il resto della compagnie orchestrale è "sottovoce" proprio sui versi "minaccia il ciel turbato ..." pronunciati dai due comprimari Osmondo ed Evelina. Un primo vero tema dal carattere melodico si ha successivamente sulla dominante (Sib Maggiore) "figlia così consoli" di seguito però ritorna il primo materiale sincopato sempre sulla dominante che riporta poi alla tonica in un meccanismo inverso. A questa ripresa seguirà anche il secondo tema con tutti i 4 cantanti impegnati in risposte omoritmiche; quindi quasi una forma sonata utilizzata per strutturare un quartetto che di fatto è molto esteso.

Anche il terzetto Adelvolto, Elfrida, Evelina "Parla ... Io manco, ah parla? Io moro"³²¹ che chiude il penultimo scenario dell'Atto I (I,11) è fondamentale per la vicenda, poiché è il momento in cui lo sposo rivela ad Elfrida l'inganno perpetrato nei confronti suoi, del padre

³²⁰ *Elfrida*, Napoli, 1792: I, 3: Elfrida "Ah! Vieni alla tua figlia in seno,/ Tu m'ami, o Padre amato,/ Lo so ... ma in quest'amplesso/ Perché così adombrato/ T'ho da veder con me? Orgando Nella mia Figlia io trovo/ Un non so qual timore,/ Non il sincero amore,/ Che un tempo aveva per me" Evelina e Osmondo A2 a parte "Minaccia il ciel turbato,/ S'ammanta a nero il giorno:/ Mormora il tuono intorno..." Osmondo "Nè intendo ancor perché! ... Evelina "E intendo ben perché! ..."

³²¹ *Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag.129.

e del re. La scena è così articolata: un recitativo nel quale Adelvolto, sconvolto per l'incontro con l'amico/re è sul punto di rivelare tutto ad Elfrida, e quindi ad Evelina lì presente; inizia qui la prima parte del terzetto con due quartine di ottonari con lo schema classico, primi tre versi piani ed il quarto tronco: nella prima la donna si dispera ed Evelina invita Adelvolto a parlare per sollevare l'animo dell'amica, nella seconda egli risponde che la rivelazione indurrebbe la donna a disprezzarlo. Segue un dialogo stretto, 5 versi in tutto, anche con botta e risposta nello stesso verso, nel quale Elfrida afferma di perdonare comunque l'amato, qualsiasi cosa le riveli ed egli afferma che il troppo dolore lo porterà alla pazzia.

Infine la conclusione; tre versi cantati A 3 con testi diversi, nella quale le due donne invocano l'amore a calmare l'animo agitato di Adelvolto che al contrario non si dichiara tranquillo. Lo schema rimico - metrico è più articolato per gli interventi dei tre personaggi da soli ed insieme; giunge in seguito un recitativo nel quale finalmente il giovane svela la natura della sua colpa ed in chiusura della scena viene ripresa la parte finale del terzetto con qualche variante testuale, alla fine i tre partono ed il fondale si chiude con un cambio di scena. E' evidente che anche in questo terzetto il racconto non è ancora entrato a far parte integrante della parte rimata, ma il dialogo stretto e l'alternanza tra recitativo, comunque quasi sempre accompagnato, e pezzo chiuso, forniscono al musicista una materia più mossa ed adatta a varie soluzioni, talvolta suggerite dallo stesso Calzabigi, che vanno al di là del meccanico rapporto recitativo ed aria, cembalo ed orchestra piena, azione e riflessione. Infatti la resa musicale conferma la piena compenetrazione tra pezzi chiusi e recitativo accompagnato. Ma per cogliere appieno il senso delle scelte di Paisiello è necessario rileggere l'articolazione di tutta la scena anche dal punto di vista delle scelte di tempo, tonalità e organico.

La scena inizia con un recitativo accompagnato con le parole di Adelvolto "Sfortunato che fo?"³²² in Mib maggiore ad orchestra piena (fiati e archi), piuttosto esteso ed articolato nella gestualità musicale: note ribattute, strappate, ritmi puntati, sincopi, incisi ritmici etc.; tutto ciò prelude all'inizio del terzetto con le parole di Elfrida "Parla io manco", Sol maggiore tempo moderato, che si innesta senza soluzione di continuità ed è caratterizzato da un movimento affannoso in contrattempo dei violini sempre nei tempi deboli delle

³²² *Ivi*, pag. 119.

battute; ci vorranno diverse pagine prima di giungere ad incisi più stabili ritmicamente e al continuo ribattuto dei bassi che rende la musica più verticale. Questo andamento dura poche battute, perché subito riprende il clima iniziale, poi un'altra sezione più stabile, ma con sincopi veloci dell'orchestra rapidi accordi su crome ribattute dai bassi e una nuova ripresa che però si interrompe su una corona in modo minore (Sol Minore) che cambia radicalmente la sensazione sonora che è arricchita di ulteriore drammaticità. Questo episodio in minore dura parecchie battute fino all'innestarsi di un Larghetto in Do Maggiore in 2/4 più conciliante, con un incipit dei due flauti; quest'ultima sezione non rimane comunque priva di tensione causa un susseguirsi di rapide biscrome dei violini quando Elfrida canta "la mia smania il mio terrore". Il tutto si chiude poi con la sola orchestra che riporta la calma del Sol Maggiore iniziale.

Segue un recitativo secco, Elfrida "Ma parla alfin."³²³, che introduce una accompagnato, Elfrida "Da qual peso crudele mi sento alleggerir"³²⁴ in do maggiore solo archi prima della ripetizione delle tre terzine "Rassereni amico amore"³²⁵ sempre a tre e con ripresa del tempo, della tonalità e dell'organico della prima parte (Larghetto in Sol maggiore a piena orchestra) che conclude la scena; uno dei meccanismi messi in atto dal compositore per collegare quanto più possibile il discorso musicale del dramma.

I pezzi d'insieme sopra descritti oltre ad avere caratteristiche peculiari (come lo scuro Do minore del settimino (II, 11) che anticipa il finale dell'opera e ci suggerisce immediatamente un richiamo all'Idomeneo di Mozart) presentano caratteristiche che vanno nella direzione di un cambiamento pur velato che indicano la strada che prenderà l'opera nell'800. I duetti, terzetti, quartetti e concertati sono quasi sempre introdotti dal recitativo accompagnato, magari dopo un lungo recitativo secco; oppure le varie parti dei pezzi sono inframezzate da accompagnati. Infine la presenza dei concertati non solo nei fine d'atto, che possiamo quasi definire pezzi in azione (I,3) suggerisce il superamento della divisione recitativo ed aria - azione e riflessione tipica dell'opera settecentesca. Da sottolineare inoltre il fatto che Calzabigi in alcuni casi, vedi la sinfonia di gioia pretesa al duetto Elfrida Adelvolto di I, 3, suggerisca l'uso degli strumenti per l'esecuzione del brano musicale.

³²³ *Ivi*, pag. 148.

³²⁴ *Ivi*, pag. 151.

³²⁵ *Ivi*, pag. 152.

3.10 I finali d'atto

Il finale primo (I,13) è preparato nella scena 12, la penultima, alla fine della quale Eggardo, vedendo la bellezza di Elfrida si accorge dell'inganno perpetrato ai suoi danni, indi, e qui inizia l'ultima scena, fa chiamare Adelvolto e nell'aria “Guarda Elfrida, e trema indegno”³²⁶ lo accusa di tradimento; nel successivo recitativo Orgando sfida a duello il genero ed Elfrida è disperata poiché rischia di perdere padre o sposo: ed è in questo punto che inizia il concertato.

Sono presenti in scena i quattro personaggi principali; ed anche in questo caso come nel precedente concertato (I,3) e nell'aria di Eggardo, Calzabigi usa versi ottonari, quasi a voler creare un collegamento tra le due scene. I primi 15 versi, su di un totale di 37, sono organizzati in modo progressivo, Elfrida si rivolge prima ad Eggardo, poi a Orgando, infine ad Adelvolto, cioè i tre pilastri della società medievale: re, padre e sposo; ciascuno si rifiuta di ascoltarla; la domanda della donna e la risposta che riceve rientrano sempre in un verso ottonario; Elfrida ad Eggardo: “Odi … almeno,” Eggardo: “Non t’ascolto;” Elfrida ad Orgando: “Padre amato … “ Orgando “Udir non voglio;” Elfrida ad Adelvolto: “Caro sposo …,” Adelvolto: “Ah! la mia sorte”³²⁷.

La risposta di ognuno dei personaggi maschili costituisce il resto della strofa che aumenta di un verso ad ogni risposta: nella prima (4 versi) Eggardo invita Elfrida a guardare in faccia il traditore, nella seconda (5 versi), Orgando afferma di voler ascoltare solo il suo rancore e non le parole della figlia, nella terza (6 versi) Adelvolto maledice la sua sorte ria che gli lascia come unica via d'uscita solo la morte.

Elfrida è il fulcro di un colloquio che è sempre più concitato e spezzato nei confronti di Eggardo e Orgando, più dolce invece con l'amante Adelvolto; qui l'eroina di Calzabigi potrebbe essere paragonata, prendendo le debite distanze, ad alcuni personaggi delle tragedie alfieriane, ad Antigone per esempio per la fermezza con la quale si oppone a

³²⁶ *Ivi*, pag. 159.

³²⁷ *Elfrida*, (libretto) 1792, pag. 39.

Creonte o Mirra per la coerenza dei comportamenti, ed anche il serrato dialogo dell'ultima parte del concertato ricorda lo stile dello scrittore astigiano.

Il dialogo prosegue con 3 quartine, la prima con Elfrida continua ad invocare la clemenza del re senza successo, le altre due con Adelvolto che non trova scuse per l'inganno perpetrato e la donna che ribadisce la sua fedeltà al coniuge. Infine uno stretto botta e risposta trai i quattro personaggi con Elfrida che implorando ancora pietà per Adelvolto, subisce l'ennesimo rifiuto del padre, di Eggardo e dello sposo che invoca la morte.

L'atto si chiude con un A 4 in cui ognuno dei personaggi esprime il proprio pensiero: la parola “pietà”, ossitona, ma anche parola chiave della catarsi aristotelica, chiude ognuno dei quattro versi.

Un'ultima considerazione dal punto di vista stilistico ed importante anche per la messa in musica, i versi finali di ogni strofa sono sempre ossitoni.

Veniamo ora alle scelte di Paisiello per l'intera scena. Dopo l'aria di Eggardo di cui già abbiamo detto, un recitativo secco che porta all'inizio del concertato finale “Odi almeno ... Non t'ascolto”³²⁸, Andante mosso in Sib maggiore, una quinta discendente rispetto alla tonalità dell'aria precedente, le due tonalità sono strettamente legate, in quanto hanno in comune la maggior parte dei suoni, e sono in questo caso in rapporto di sottodominante; infine le tre quartine intonate con la stessa melodia e senza ripetizioni. L'andamento quindi risulta mosso e concitato, tutto “in azione, infatti all'ostinato dei bassi è contrapposta una linea dei vl I che porta in sinope sempre alla battuta successiva, spingendo in avanti il ritmo musicale, i rapidi sedicesimi dei vl II, sul secondo movimento di ogni battuta, fanno il resto. Questo primo materiale musicale pervaderà tutta la prima parte del numero non senza alcune consuete interruzioni e frasi scolpite (sottolineate) da parte dei protagonisti. Il percorso armonico spazia anche verso tonalità più lontane come il Fa Minore, non semplicemente toccato, ma usato per molte battute, o il Reb Maggiore. Si giunge poi alla seconda parte nella quale vi sono delle ripetizioni soprattutto di incisi della prima parte A 4, due versi ottonari “Che la pace ed il contento/ Ah! per sempre a me rapi”³²⁹; il tempo è un Allegro vivace nella tonalità d'impianto, il Sib Maggiore, che fa correre verso la conclusione dell'atto, non senza altre interruzioni che cristallizzano alcune frasi o parole

³²⁸ *Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag. 179.

³²⁹ *Ivi*, pag. 190.

come “spenta in me”³³⁰. Questo finale I si conclude con un quartina A 4, nel quale la parola chiave è “pietà”, sempre un termine ossitono, il rifiuto dei tre uomini nei confronti di Elfrida che chiude l’atto con una cadenza conclusiva in acuto, “Qual dolor m’ucciderà”³³¹. Il finale secondo (II, 11) è diverso, sia per necessità di variazione, ma anche per la novità della conclusione tragica (la morte di Adelvolto, annunziata da Siveno, che comunque avviene fuori scena); Calzabigi per accentuare la tragedia dell’esilio sceglie una soluzione anomala, un recitativo di Eggardo, quasi che i versi rimati fossero inadatti o troppo consueti per questo scioglimento del dramma. Tutti i personaggi sono in scena, anche le seconde parti (quindi 7 personaggi); dopo un concitato recitativo nel quale Elfrida minaccia di darsi la morte, abbiamo un tutti di 3 versi decasillabi che somiglia realmente ad un intervento corale di riflessione esterna alla vicenda,³³² quasi un commento che era consueto già nelle tragedie classiste cinquecentesche, che potrebbe richiamare, per il contenuto moraleggiante, il “Tutti” finale del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte! “Questo è il fin di chi fa mal.”³³³ Da sottolineare inoltre la scelta del decasillabo³³⁴, verso parisillabo, poco cadenzato e cantilenante, per il ritmo ripetuto e che, come verso lungo, corrisponde ad una maggiore gravità, raramente utilizzato nei versi poetici non solo da Calzabigi, che quindi richiama una situazione insolita, corale appunto.

Segue uno stretto colloquio nel quale Orgando ed Edgardo cercano di indurre Elfrida ad abbandonare i suoi folli propositi, ancora decasillabi spezzati; ma mentre la donna ribadisce la sua scelta, in un “a parte” Adelvolto, incapace di sopportare questa situazione, decide di uccidersi; a chiusura la ripetizione del tutti, quasi in funzione di ritornello.

L’opera si chiude infine con un lungo dialogo recitativo che risulta particolarmente teatrale con l’annuncio della morte di Adelvolto da parte di Siveno. Mentre egli racconta la scena è interrotta dagli “a parte” di Elfrida che tenta ancora il suicidio bloccata però dal padre;

³³⁰ *Ivi*, pag. 195.

³³¹ *Ivi*, pag. 203.

³³² *Elfrida*, Napoli, 1792: II, 1, “Ah qual serie di mali, d’affanni/ di sventure, d’errori, d’inganni/ nella vita ci tocca soffrir”

³³³ *Don Giovanni*, Dramma giocoso in due atti, poesia di Lorenzo Da Ponte, musica di W.A. Mozart, a cura di Giovanni Gronda, Torino, Einaudi, 1995.

³³⁴ Un altro famoso esempio di uso del decasillabo è Alessandro Manzoni nell’ode “Marzo 1821”, strofe di cinque decasillabi piani, tranne il quarto verso tronco, rimati secondo lo schema metrico a(10)bbc’ā

Eggardo conclude con la frase già citata: “Io tutto perderei, perdendo Elfrida” lasciando agli astanti la sensazione di un finale aperto.

Il brano è musicato da Paisiello come un grande recitativo accompagnato, una novità importante che va nella direzione già tracciata di cercare una forma drammaturgico-musicale nuova e adatta al testo poetico. E’ naturalmente a piena orchestra ed è composta da piccoli incisi che rimbalzano da una sezione all’altra, un solo di flauto e un finale incalzando in ritmo puntato che si sostituiscono per molte battute a qualsivoglia tema o inciso musicale propriamente detto.

Questa ultima parte somiglia molto ad un finale tragico di una rappresentazione in prosa ed è nettamente in contrasto col finale primo, costruito senz’altro in maniera più tradizionalmente “operistica”.

Per prima cosa nel libretto a stampa l’ultima scena è l’XI, mentre in partitura la scena finale inizia dopo il Tutti “Ah qual serie di mali, d’affanni”, col il recitativo secco di Eggardo rivolto ad Elfrida “Ebben calmati non partirà”³³⁵. Il recitativo accompagnato inizia con le parole di Elfrida “Ah! qual tremendo/ fulmine mi percosse”, la tonalità di impianto è il mib maggiore con un tempo che oscilla tra l’allegro e l’andante, per cambiare in moderato in corrispondenza di un cambio di tonalità in do maggiore alle parole di Eggardo “Ah! Sorgi eccelsa donna, /Ah Sorgi … hai vinto”. Da sottolineare un “a parte” di Elfrida che traendo fuori uno stile vuole uccidersi “Fedel ti seguirò. Del mio ritardo, ombra adorata, il tuo perdono imploro” intonato senza accompagnamento orchestrale, la frase finale di Eggardo invece è accompagnata dai soli archi.

Questi finali d’atto entrambi in azione, soprattutto il secondo confermano la scelta di Paisiello nella direzione del recitativo accompagnato per cercare una stretta fusione fra recitativo e aria.

Calzabigi evidentemente, dopo aver archiviato le esperienze precedenti, comprese le cosiddette esperienze della riforma viennese in collaborazione con Gluck, è alla ricerca di un nuovo modello drammatico che incontri i gusti del pubblico, che egli considera sovrano, e le aspettative del nuovo secolo, ma anche Paisiello con le scelte sopra indicate conferma questa ricerca di modernità.

³³⁵ *Elfrida*, ed. Critica a cura di Andreas Gies, pag. 313.

Cap. 4 *Elvira: la Spagna contesa tra barbari e saraceni*

Elvira è l'ultima opera frutto della collaborazione tra Calzabigi e Paisiello prima della morte del librettista avvenuta l'anno dopo la prima ed unica rappresentazione, nel luglio del 1795. La prima avvenne, come *Elfrida*, al Teatro San Carlo di Napoli in occasione del genetliaco di Ferdinando IV, re della città partenopea, il 12 gennaio 1794.

Il soggetto è ambientato in Spagna nell'Alto Medioevo durante le lotte per il dominio della regione tra Musulmani e Cristiani, non esistono in questo caso fonti letterarie a cui rifarsi, né cronache del periodo che attestino la veridicità della storia, Calzabigi stesso nell'*Argomento*³³⁶, posto nella prefazione del libretto originale, non cita alcuna fonte. L'opera venne rappresentata con i balli alla finale I e dl II atto, di seguito la descrizione.

Il III Atto, più breve dei precedenti, non ha un ballo, spesso anzi gli spettatori lasciavano la sala prima della fine, dopo il secondo ballo, considerato il più importante.

4.1 I balli, i personaggi, il plot

Fine Atto I - Primo Ballo

Orlando Furioso ossia gli amori di Angelica e Medoro
Ballo tragico in tre atti inventato, composto ed eseguito
Dal signor Domenico Lefevre
Interpreti: Domenico Lefevre (Orlando), Eleonora Duprè (Angelica), Lucia Bertini (Medoro),
Luigi Marchiò (Astolfo), Margherita Albertini (la Fata Melissa)

Fine Atto II - Ballo II

La scommessa vinta, composta ed eseguita
Dal signor Domenico Lefevre
Scenografo Il signor D. Domenico Chelli

³³⁶ *Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 Gennaio 1794 in Napoli MDVVXCIV Vincenzo Flauto Regio Impressor*, pag.7.

Macchinista e custode del Teatro San Carlo Il signor D. Lorenzo Smiraglia

Costumista La Sig.ra D. Antonia Buonocore Cutillo

Direttore: D. Michele Nasci, D. Giuseppe Festa (non citati nel libretto poiché evidentemente all'epoca il loro contributo non era considerato così importante, tanto è che venivano assunti per le rappresentazioni di una stagione. Non sappiamo con certezza chi dei due diresse l'opera.)

Parrucchiere: D. Giuseppe Romito Cembalo: D. Pasquale Mucciardi

Impresario D. Giuseppe Coletta (Dedicatore nel libretto)

Personaggi ed interpreti della I rappresentazione

Odorico, signore prepotente e dominante in Granata: il Signor Domenico Mombelli, al servizio della Real Cappella del re di Sardegna (tenore);

Elvira, sua figlia destinata sposa di: la signora Teresa Macciorletti Blasi (soprano);

Adallano, Emir o principe arabo, segreto amante d'Elvira: la signora Anna Davya di Bernucci, virtuosa di camera di S. M. Caterina, imperatrice di tutte le Russie (soprano entrevestì);

Ricimero, nobil cavaliere della fazione di Odorico: la signora Luisa Negli (contralto entrevestì);

Selinda, donzella araba confidente di Elvira: la signora Maddalena Amonini (contralto);

Almonte, amico di Odorico, confidente di Ricimero: il signor Ciro Falcucci (soprano)

Osmida, confidente di Adallano: il signor Vincenzo Correggi (tenore)³³⁷

4.1.1 L'Antefatto

Nella Spagna dell'VIII secolo contesa tra Cristiani e Saraceni, nella città di Granata domina uno dei più potenti signori cristiani, Odorico; la di lui figlia Elvira, addestrata alle armi e promessa sposa a tal Ricimero, nobile giovane appartenente alla stessa fazione di Odorico. Elvira però si era invaghita di un principe arabo di nome Adallano, incontrato tra i Saraceni

³³⁷ *Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 Gennaio 1794* (segue dedica al sovrano) *in Napoli MDVVXCIV* Vincenzo Flauto Regio Impressore. Secondo l'uso del tempo, il libretto è preceduto dalla locandina e dall'argomento dei due balli.

stabilitisi nella città ancora indipendente, per impadronirsene, e si era segretamente sposata con lui.

La fazione araba, appoggiata dalle milizie di Adallano, contendeva ad Odorico il dominio di Granata; ma non vi erano da tempo scontri, in quanto gli Arabi, per la loro grande cultura e scienza, erano accettati, ed i matrimoni misti, anche tra persone di rango, erano consueti.

4.1.2 L'intreccio

Atto I - La scena si apre su un notturno del palazzo di Odorico; Elvira, con la sua confidente araba Selinda, si incontra con il suo sposo segreto, Adallano che le comunica l'intenzione di presentarsi al padre per chiedere la sua mano, ma i due sono costretti a separarsi per l'improvviso sopraggiungere di uomini armati, a capo dei quali si trova Ricimero, con il suo confidente Almonte, che sorprende le due donne nell'atto di nascondersi nel fitto della boscaglia e chiede loro spiegazioni; Elvira rifiuta di rispondere e sdegnata parte con l'amica (scene 1-4). I due uomini rimangono soli e Ricimero ammette di aspirare alla mano di Elvira non per amore, ma per sete di potere sperando di conquistare così il trono di Granata; così d'accordo con l'amico decide di mettere la fanciulla in cattiva luce di fronte al padre, architettando una inganno (scene 4-5).

Infatti mentre egli si trova insieme ad Odorico, fa in modo che giunga Almonte recando in mano un foglio scritto presumibilmente da Elvira, ma non diretto a Ricimero, nel quale la donna manifesta il proprio affetto per un uomo. Odorico allora convoca la figlia, la quale nega recisamente ed accusa Ricimero di aver ordito un inganno, ma il padre non le crede (scene 6-8).

Adallano intanto per sedare gli scontri che stanno avvenendo in città tra cristiani e saraceni, provocati ad arte da Almonte, viene a colloquio con Oderico per offrire pace e fratellanza e suggellare tale accordo con il matrimonio tra lui ed Elvira. Odorico rifiuta perché la figlia è già promessa a Ricimero, ne nasce un alterco che sfocia in aperta dichiarazione di guerra tra le due fazioni con cui si chiude il I atto (scene 9-10).

Atto II - Nelle camere di Elvira Ricimero, rivolgendosi ad Odorico, afferma che ella è sicuramente innamorata di Adallano e su questo il principe arabo conta per conquistare Granada. Oderico convinto di ciò e dimostrandosi amorevole padre, induce Elvira a

manifestare il suo pensiero; la fanciulla quanto mai orgogliosa rifiuta il matrimonio con Ricimero e fa intendere di essere innamorata di un altro.

Mentre Elvira confida la sua angoscia a Selinda, giunge Adallano, il quale vuole indurre la sposa alla fuga, ma la giovane gli chiede di pazientare ancora (scene 1-5).

Nelle logge del palazzo Odorico, Almonte e Ricimero preparano la battaglia, Odorico vuole la figlia sposa al giovane cristiano prima della battaglia ed ordina di comunicarle immediatamente la sua decisione; alla notizia Elvira oppone un ulteriore e deciso rifiuto e si allontana (scene 6-7).

E' sera nelle rovine di un antico circo Odorico si incontra con Ricimero ed Almonte, i quali gli rivelano, mentendo, che Elvira è fuggita con Adallano; giunge nel frattempo un cavaliere armato con viso coperto, il quale sfida Ricimero volendo difendere l'onore di Elvira. Il cavaliere si scopre quale Adallano ed è immediatamente assalito da tutti guerrieri cristiani, soprattutto per Elvira in abiti guerrieri che ferma Ricimero nell'atto di assalire lo sposo; la battaglia continua ed i mori sono costretti a ritirarsi, incalzati da Almonte con i suoi seguaci.

Elvira parla gravemente al padre, ribadisce l'inganno della lettera e svela di essersi segretamente sposata col principe saraceno, Odorico trasalisce e la rinnega; invano la figlia chiede perdono. Giunge nel frattempo Almonte che annuncia la presunta morte di Adallano, ucciso da mano ignota. Elvira sconvolta invoca la morte; Odorico impietrito ordina di ricondurla nelle sue stanze (scene 7-12)

Atto III - Nelle camere di Elvira Ricimero annuncia la venuta di Odorico: la fanciulla addolorata lo scaccia. Giunge il vecchio principe cristiano che dopo un patetico colloquio riesce riconciliarsi con la figlia (scene 1-4).

Si ode un clamore di fondo: è Adallano che trascina Almonte in catene, il quale svela l'inganno della lettera e annuncia la morte di Ricimero, probabilmente da lui stesso ucciso. Nella scena finale avviene la riconciliazione generale e Odorico benedice l'unione dei due giovani (scena 5).

4.2 Il soggetto

La storia che può ricordare la vicenda shakespeariana di Romeo e Giulietta, descrive gli scontri tra due diverse fazioni divise dalla diversa fede religiosa (questo elemento non è particolarmente messo in evidenza nel dramma), sul cui sfondo si innesta la vicenda amorosa di due protagonisti.

La vicenda presenta alcuni tratti preromantici estranei alla tradizione settecentesca e napoletana in particolare³³⁸: l'ambientazione storica nell'alto medioevo spagnolo, gli scontri politico religiosi, l'azione unica concentrata su un'unica coppia di amanti, tratti che sono destinati a perdurare negli sviluppi ottocenteschi dell'opera seria³³⁹, insieme ad altri cambiamenti operati da Calzabigi anche nella struttura del dramma, di cui tratterò più avanti. Permane tuttavia il carattere ancora tipicamente settecentesco dello stabile lieto fine che si snoda velocemente nell'ultima scena del dramma che risulta un pò artificioso rispetto alla storia di "amanti infelici", pur risolto con un "coup de théâtre": l'apparizione di Adallano, prima creduto morto e la riconciliazione di Elvira col padre che benedice le nozze tra i due.

4.2.1 L'argomento descritto da Calzabigi nel libretto

Gli Arabi, o i Mori, invitati dal Conte Giuliano, al principio dell'ottavo secolo, soggiogavano le Spagne. Nelle province non ancora da essi acquistate, regnano Fazioni, e civili guerre. In Granata dominava un partito, capo del quale era uno de' più potenti Signori di quel Regno, chiamato Odorico che descendeva dagli antichi Re de Goti. Aveva questo una figlia di rara bellezza, e di animo virile, di nome Elvira, la quale in occasione di quelle discordie, a trattar l'armi si era addestrata. La destinava in moglie Ricimero, nobil giovane della sua Fazione. Elvira all'incontro, atteso che gli Arabi s'introducevano, si stabilivano, e parteggiavano nella Città ancora indipendenti, col disegno d'impadronirsene, s'era invaghita d'un loro Emir, o Principe chiamato Abdallà, o come noi diremo Adallano, e gli aveva data segretamente fede di sposa. La fazione Araba spalleggiata dalle Milizie che Adallano comandava, gareggiava in Granata con quelle di Odorico. Già i costumi, e gli usi degli Arabi conquistatori: le loro cognizioni in diverse scienze che soli in quel tempo coltivavano: la loro galanteria per il bel sesso; lo spirito Cavalleresco loro, si andavano propagando per tutto. I matrimoni fra le Donzelle Nobili Spagnole, e gli Arabi Regali, e Condottieri, e quelli fra' Cavalieri Spagnoli, e le More si contraevano senza difficoltà. Giostre, tornei, duelli, disfide erano frequenti nelle Città riguardevoli per le feste pubbliche, e per amoreggiamimenti a far pompa di valore, e destrezza. Le Nobili Donne Arabe, e sull'esempio loro alcune Spagnole non sdegnavano d'armarsi, e di comparire negli steccati, e ne' campi, e di combattere, e sole, e in compagnia de' loro mariti, o Amanti. Le Bradamanti, le Marfise, le Clorinde, le Gildippe dell'Ariosto, e del Tasso sono modellate

³³⁸ Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan opera*, 1972, trad. it. G. Morelli e L. Zoppelli, Venezia, Marsilio, 1984.

³³⁹ La vicenda può ricordare nei suoi sviluppi iniziali *I Capuleti e I Montecchi*, libretto di Felice Romani e musica di Vincenzo Bellini: la richiesta del matrimonio come suggerito di pace, il rifiuto di Capellio, il padre di Giulietta, Tebaldo lo sposo promesso etc.

sulle eroine arabe, che sotto a' primi successori di Maometto si trovano frequentemente menzionate con vanto di valore, nelle Storie di quella allora luminosa Nazione.

Quelli che hanno letto l'Orlando Furioso, non si meraviglieranno punto che Adallano proponga ad Odorico Padre di Elvira che scelga essa stessa il suo sposo fra lui e il suo rivale Ricimero. A Doralice figlia di Stordilano Re della stessa Granata viene abbandonata la scelta del suo, e presente il Padre, dal Supremo Re dell'Africa Agramante; ed essa a uso piacere sceglie Matricardo, che l'aveva rapita, a Rodomonte a cui il Padre l'aveva promessa; tanto i costumi Cavallereschi d'allora sono da' nostri diversi: e basta poi leggere il Tancredi tragedia di Voltaire, e le note che vi ha fatte, per rivelare tutto ciò che può essere necessario per l'intelligenza di questa mia, che ho intitolata Elvira. I costumi de Popoli che ho introdotti sono ritratti dal vero in ambedue.

L'azione comincia a notte avanzata, e finisce all'istessa ora la seguente notte (per il rispetto delle unità Aristoteliche)

La scena si svolge in Granata in un antico Palazzo de' Re de Goti, che serve da abitazione di Odorico.

4.3 I protagonisti

Sono 7: 5 maschili e 2 femminili, lo schema precedente li cita nell'ordine del libretto della prima rappresentazione che precisa anche i nomi dei cantanti.

La protagonista della storia è sicuramente Elvira, la principessa cristiana, il cui carattere sincero, orgoglioso e combattivo rimane immutato per tutto l'arco della vicenda, come l'amore che essa nutre nei confronti di Adallano che la spinge, credutolo morto, al tentativo di suicidio. La donna non ha macchie nel proprio passato, se non il matrimonio segreto col principe arabo, perciò le vicissitudini che attraversa sono da attribuirsi al destino avverso e non ad una sorta di punizione che la colpisce per i peccati commessi in precedenza. Calzabigi la dipinge con doti guerriere, educata all'uso delle armi³⁴⁰, fiera e sdegnosa soprattutto nei confronti di Ricimero di cui intuisce immediatamente gli scopi reconditi.

Quest'ultimo, insieme al confidente Almonte, rimane fedele sino in fondo al carattere di ingannatore e mistificatore. Egli cerca di usare tutti i mezzi che ha a disposizione per sposare Elvira, pur non amandola, per salire sul trono di Granata (I,5): "Amico sai che aspiro al fraterno retaggio non alla sua beltà, al suo core"; ma è Almonte a pensare al falso inganno della lettera sfruttando la buona fede di Odorico che lo crede suo amico.

Adallano viene tratteggiato come una figura eroica, (ma quanti altri eroi seri o buffi, popoleranno i libretti del primo ottocento a cominciare dai drammi rossiniani) nobile, anche

³⁴⁰ Viene naturale il richiamo, senza fare paragoni inutili, alla figura di Bradamante, sia per le doti guerriere del protagonista sia per l'amore tra una cristiana e un saraceno. Non a caso il primo ballo è intitolato *Orlando Furioso* (vedi schema balli).

se non sappiamo fino a che punto disinteressato, poiché la sua unione con Elvira ha un valore politico importante dato che rafforza notevolmente il partito musulmano; comunque egli senz'altro un eroe positivo dall'inizio alla fine.

Odorico è il padre amoroso di Elvira che l'ha educata alle armi, ma anche all'orgoglio ed al coraggio; padre e figlia sono legati da un profondo affetto che Ricimero ed Almonte si propongono di incrinare per favorire i loro piani.

Odorico però cade nella trappola e cambia atteggiamento nei confronti della figlia fino a che riconosce i propri errori e concede la benedizione ai due amanti - sposi. Egli dunque sembra essere l'unico personaggio di tutta la vicenda che in qualche modo muta il proprio atteggiamento e che ha anche la capacità di ricredersi su Adallano e di ripensare sui propri atteggiamenti.

Osmida e Selinda confidenti ed amici rispettivamente di Adallano ed Elvira, ricordano figura che rivedremo spesso nella storia dell'opera, come Zulma de *L'Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini; o Amelia dell'*Otello*, Ines de *Il Trovatore*, Curra de *La forza del destino*, tutte opere di Giuseppe Verdi (anche questi personaggi intervengono solo nei pezzi d'insieme, senza avere arie solistiche). Esse sono descritte come amiche sincere e confidenti sicure, che tuttavia hanno un certo peso nello svolgimento della vicenda; Selinda per esempio, che, cosa non trascurabile, è musulmana, apre l'opera col duetto iniziale insieme ad Elvira: "Notte amica degli amanti" e ne segue sempre da vicino le vicissitudini; la "diversità" religiosa di Selinda non è particolarmente sottolineata nel libretto, neanche nei momenti in cui la contrapposizione tra Elvira ed il padre assume connotazioni di scontro. La confidente musulmana è accettata senza troppe contraddizioni anche da Odorico che quindi dimostra la sua liberalità, sottolineata anche dall'educazione che ha impartito alla figlia, la fiducia nei confronti della quale tentenna solo per le menzogne della coppia negativa Ricimero - Almonte.

Infine Osmida, che interviene prima della fine del citato duetto, annunciando l'arrivo di Adallano, da lì in poi è sempre presente a seguire le sorti dell'amico.

I personaggi nell'insieme non assumono atteggiamenti frivoli o di debolezza, tentennanti o insicuri; da questo punto di vista rimangono poche tracce degli schemi dell'opera seria settecentesca, metastasiana per intenderci. I caratteri risultano granitici nella loro determinazione o coraggiosi e spavaldi, come Elvira e Adallano, oppure melliflui e doppi

come Ricimero e Almonte, con una netta differenziazione tra figure positive (Elvira, Adallano, Osmida e Selinda) e figure negative (Ricimero ed Almonte). La linea di demarcazione appare sempre evidente durante tutto il dramma; in sostanza si sa in ogni momento per chi parteggiare.

Un discorso a parte va fatto per l'unico personaggio Odorico, che muta il proprio atteggiamento dall'inizio del dramma: apparentemente granitico difensore della causa cristiana, promette la figlia a Ricimero senza consultarla e, solo perché sono di parte cristiana, si fida ciecamente dei due traditori Ricimero e d Almonte. Solo davanti all'evidenza e proprio alla fine del dramma muta il suo atteggiamento nei confronti della figlia e condanna i traditori.

L'intreccio è semplice, l'azione è unitaria, il tempo copre l'arco di un levar di sole ed il luogo dove si svolge il dramma è uno solo, Granata, i dintorni del palazzo dei Odorico, in omaggio alle tre unità aristoteliche.

Le tre seconde parti: Almonte, Osmida e Selinda intervengono, oltreché nei recitativi, nei pezzi d'insieme e nei concertati come in *Elfrida*.

4.4 La struttura

Il taglio scelto è quello in tre atti e forse, mutuando l'affermazione di Calzabigi nella *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, (a proposito del taglio in questo caso in due atti, ma facilmente riconducibile a tre³⁴¹), potremmo dire che per *Elvira* vale il contrario. In effetti l'estrema concisione del III atto, ridotto a poche scene (506 versi il I atto, 494 versi il II atto, 193 versi il III atto), indurrebbe noi in questo caso a rovesciare la frase di Calzabigi: sono tre atti, ma potrebbero essere facilmente ridotti a due. A ben vedere però le vicende di questo atto finale della tragedia, 5 scene in tutto (che comunque sommate a quelle del secondo atto lo renderebbero veramente troppo lungo - 17 scene), sono talmente determinanti per ricomporre i fili della storia che sarebbe impossibile porle in coda all'atto precedente.

³⁴¹ *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*, pag. 591 [33].

4.4.1 Gli argomenti presentati

La riconciliazione tra padre e figlia, la ricomparsa di Adallano e la scoperta dell'inganno della lettera e del tradimento di Almonte e la morte di Ricimero giustificano l'esistenza di questo terzo atto, se non altro per il contributo determinante allo scioglimento della vicenda. Il climax giunge al suo massimo alla fine del II atto da dove iniziano gli eventi che portano alla conclusione finale con lo svelamento di tutte le mistificazioni.

Le arie sono distribuite in maniera asimmetrica sia internamente ad ogni atto che globalmente lungo l'arco di tutto il dramma; le scelte del librettista sembrano essere guidate da criteri eminentemente drammatici e non puramente estetici o di opportunità legate per esempio alle pretese dei cantanti (il numero delle arie attribuite a ciascuno personaggio è però perfettamente bilanciato³⁴²).

Il primo atto è senz'altro il più articolato e ricco di avvenimenti, il suo culmine è senz'altro il concertato finale, preparato due scene prima da un altro breve concertato (scena 8). L'atto consta di 10 scene con tre cambiamenti di fondale: scene 1-5, Notturno nei giardini di palazzo; scene 6-8, Logge; scene 9-10, Sala udienze pubbliche.

I pezzi chiusi sono distribuiti in tutti e tre i fondali secondo lo schema allegato al presente capitolo, dal quale si evince che le scene più importanti sono la 1-3-8-10, corrispondenti ai due cambi di scena.

Esiste ancora una “liason des scenes”, ma è del tutto funzionale all'andamento drammaturgico; i personaggi infatti non rientrano mai nelle quinte secondo il collaudato schema metastasiano (recitativo-azione + aria-riflessione), ma secondo i criteri dettati dallo svolgersi degli eventi.

Prevalgono in questo primo atto i pezzi d'insieme che sono spesso collegati tra loro, come avviene nelle scene 1-3 con il duetto iniziale di Elvira e Selinda che si espande fino alla scena 3 concludendosi a quattro con l'intervento di Adallano e Osmida.

Il concertato finale è abbastanza complesso e consta infatti di ben 145 versi.

³⁴² 4 arie Elvira, 2 arie Adallano, 1 Aria Odorico, 1 Aria Ricimero.

Nel II atto le scene sono 12 con 3 cambi di fondale: scene 1-4, circo; scene 5-6, Logge; scene 7-12, Rovine d'antico circo; mentre i pezzi d'insieme sono diradati ed inseriti in un tessuto recitativo più ampio che riempie l'intero cambio di scena³⁴³.

Il finale secondo è meno complesso del primo e notevolmente più breve, circa 70 versi.

Il III atto, a cui già abbiamo accennato, si compone come detto di sole 5 scene ed un solo fondale: camere di Elvira. Troviamo all'inizio un'importante aria di Elvira introdotta da una sinfonia funebre, per la presunta morte di Adallano, ed un breve concertato con l'epilogo che conduce al lieto fine.

Da notare che in tutti e tre i finali d'atto è presente lo stesso numero di personaggi, 5. Una coppia è sempre assente: nel finale primo sono assenti le due donne (Elvira e Selinda), nel finale secondo i due saraceni (Adallano e Osmida) nel finale terzo i due personaggi negativi (Ricimero ed Almonte, per l'esattezza quest'ultimo è presente in catene, ma non canta).

Dei 7 personaggi, 4 sono principali ed hanno pezzi solistici (Elvira, Adallano, Ricimero, Odorico). La sola Elvira ha un'aria nel I atto e questo è significativo e la conferma come protagonista; i personaggi secondari (Selinda Osmida, Almonte) intervengono solo nelle scene d'insieme. Questa scelta è probabilmente motivata dalle stesse circostanze esposte due anni prima da Calzabigi a proposito del suo precedente dramma napoletano: i pezzi d'insieme sono una "spezie di cori"³⁴⁴.

4.5 Lo schema metrico e musicale³⁴⁵

Atto I - vv. 506

Cambi di fondale: Notturno di Palazzo (scene 1 - 5), Logge (scene 6 - 8), Sala di udienze pubbliche (scene 9 - 10) Atto I - Arie n. 4, duetti n. 1, quartetti n. 2, quintetti n. 1

Arie n. 4, duetto n. 1, quartetti n. 2, quintetto n. 1

Elvira: 2 arie, 1 duetto, 2 quartetti

Adallano: 1 aria, 1 quartetto

³⁴³ Vedi lo schema metrico che segue.

³⁴⁴ *Lettera al Conte Pepoli sulla 'Elfrida*, pag. 586 [12].

³⁴⁵ Legenda per la metrica: (‘) verso tronco - (‘‘) verso sdruciolato - (senza ‘) verso piano. (Nr) numero di sillabe.

Odorico: 1 aria, 1 quartetto, 1 quintetto

Ricimero: 1 quartetto, 1 quintetto

Selinda: 1 duetto, 1 quartetto

Osmida: 1 quartetto, 1 quintetto

Almonte: 1 quartetto, 1 quintetto

Atto II - v.v. 494

Cambi di fondale: Camere di Elvira (scene 1 - 4), Logge (5 - 6), Rovine d'antico circo (scene 7 - 12)

Arie n. 4, duetti n. 2, quartetti n. 1, quintetti n. 1

Elvira: 1 aria, 2 duetti, 1 quartetto

Adallano: 1 aria, 1 duetto, 1 quartetto

Odorico: 1 aria, 1 duetto, 1 quartetto, 1 quintetto

Ricimero: 1 aria, 1 quartetto, 1 quintetto

Selinda: 1 quintetto

Almonte: 1 quartetto, 1 quintetto

Atto III - vv. 193

Cambi di fondale: Appartamenti di Elvira (scene 1 - 5)

Arie n.1, quintetti n.1

Elvira: 1 aria, 1 quintetto

Adallano, Odorico, Selinda, Osmida: 1 quintetto

Riepilogo

Elvira: 4 arie, 3 duetti, 2 quartetti, 1 quintetto

Adallano: 2 arie, 1 duetto, 2 quartetti, 1 quintetto

Odorico: 1 aria, 1 duetto, 2 quartetti, 3 quintetti

Ricimero: 1 aria, 2 quartetti, 2 quintetti

Selinda: 1 duetto, 1 quartetto, 2 quintetti

Osmida: 1 quartetto, 2 quintetti

Almonte: 2 quartetti, 2 quintetti

Totale versi - vv. 1193

Lo schema metrico e musicale è accluso in Appendice 4

Alcune brevi considerazioni.

La vicenda ricorda Romeo e Giulietta di Shakespeare anche se in quel caso il finale è tragico. La protagonista è senz'altro Elvira per numero di arie e pezzi d'insieme, pur non essendo presente nel Finale I; 4 i personaggi principali, 3 i secondari. I personaggi secondari non hanno pezzi solistici ed intervengono esclusivamente nei pezzi d'insieme. I cambi di scena non sono sempre giustificati da esigenze drammaturgiche. I personaggi non sono mai in scena tutti contemporaneamente soprattutto nei finali d'atto. Il finale dell'opera è lieto, quindi un ritorno al modello metastasiano.

Atti

Il I Atto è tradizionalmente il più lungo e termina con un concertato nel quale la protagonista è assente. Il II Atto termina con un concertato a 5 con Elvira in scena. I finali d'atto I e II sono abbastanza elaborati. Il III Atto, presenta una sinfonia d'apertura ed è più breve (tradizionalmente) in termine di versi e scene.

Arie e pezzi d'insieme

L'opera si apre con un duetto. Elvira ha il maggior numero di arie. Arie e pezzi d'insieme sono spesso introdotti dal recitativo, ma nei finali d'atto. Difficilmente i personaggi rientrano nelle quinte dopo l'esecuzione di pezzi d'insieme o arie soliste.

Versificazione

Uso prevalente di senari e settenari. Cambio di metro (ottonario e senario) nel quartetto I, 8. uso inusuale degli sdruciolli, soprattutto nei finali d'atto. Metro non usatissimo, il decasillabo nel finale dell'opera. Anche qui è usato quasi sempre l'ultimo verso di ogni strofa tronco, tipico della versificazione di Calzabigi (vedi le opere frutto della collaborazione con Gluck).

2 oboe, 2 fagotti, 2 corni, chitarra, 2 clarinetti, 2 flauti, 1 corno inglese, archi
Percussioni: triangolo, grancassa, tamburo albanese

Da sottolineare la presenza del corno inglese e nelle percussioni del tamburo albanese

4.6 - Il preludio

Tempo Maestoso³⁴⁶ in Do Maggiore con soli archi (violini, viole, bassi), corni e fagotti inizia con un inciso in levare ripetuto tre volte sulla tonica e conseguentemente tre volte sul relativo minore (La), l'indicazione agogica recita “maestoso” e tali incisi ripetuti ricordano alquanto quelli dell'inizio della sinfonia dei vespri siciliani di Verdi, anche se qui non sono suonati in maniera sommessa perché l'indicazione dinamica è “f”. Successivamente tre battute nella forma di arpeggio (suonato “sottovoce” in tre tronchi che scende di terza in terza a partire dal IV grado (Fa) fino a giungere alla sensibile (si), qui un pedale di dominante (Sol) sostiene un ulteriore inciso a piccoli movimenti scalari spezzati giungendo poi a due battute in cui l'autore insiste sulla settima di 4a specie (minore) sul già citato pedale di sol per infine risolvere con una cadenza invertita su una dominante aperta (che risolverà nuovamente su do maggiore all'inizio della serenata). Un preludio brevissimo, ma anche assai nuovo per l'epoca e che apre a ben altre drammaturgie operistiche del futuro belcanto o addirittura di Verdi (si pensi ad esempio al breve, e certamente più ricco, preludio di Rigoletto o a quello della Lucia di Lammermoor)

4.7 Le arie e i pezzi d'insieme

Ritengo di analizzare le arie ed i pezzi d'insieme (i tre finali d'atto verranno discussi a parte) in un'unica sezione perché essi hanno sempre una collocazione ed una funzione che favorisce lo svolgimento dell'azione, infatti quasi mai sono collocati in fine di scena, né il personaggio rientra nelle quinte dopo aver cantato, anzi di frequente, soprattutto nel I atto, sono inserite nel

³⁴⁶ *Elvira* I atto (partitura) Biblioteca privata dei Principi Massimo di Roma che d'ora in poi citeremo I-Rmassimo pag.7; copia digitale è consultabile presso l'Istituto Storico germanico di Roma.

conto di pezzi d'insieme quindi difficilmente considerabili autonomamente. Inoltre la continuità con i recitativi accompagnati, interrotta da brevi recitativi secchi solo in alcuni casi, chiarisce forse ancor di più che in *Elfrida*, il percorso che poeta e compositore intendevano intraprendere nel cambiamento di struttura, ovviamente rispetto a quello di Metastasio e dell'opera del '700.

Calzabigi stesso anche da questo punto di vista non ha ripetuto lo schema delle sue opere viennesi, con ampie campate sceniche che comprendevano l'arco di un atto intero, ma che rallentavano notevolmente la velocità dello svolgimento del dramma; in quel caso però la presenza del coro che agiva, come nella tragedia greca, da personaggio collettivo o meglio da coscienza collettiva, consentiva, anzi imponeva una scelta del genere assecondata dall'incedere lento, quasi ieratico della musica di Gluck³⁴⁷.

Qui invece Paisiello, certamente con un organico meno imponente, tratteggia un'atmosfera più frizzante, ma soprattutto più realistica; abbandonato come detto lo schema rigido della scansione recitativo ed aria (ripreso peraltro dallo stesso Mozart nella *Clemenza di Tito*, con testo di derivazione metastasiana, ma modificato dall'abate Caterino Mazzolà), si indirizza verso una forma che privilegia la rapidità e la concisione drammatica attraverso appunto l'uso dei recitativi accompagnati.

Le arie fanno parte di un'architettura che le lega coi pezzi d'insieme e spesso le colloca all'interno del tessuto recitativo.

Vediamo il I atto: nelle scene dalla I alla III il duetto iniziale Elvira - Selinda "Notte amica degli amanti"³⁴⁸, è ripreso nella III scena da Selinda e Osmida dopo che Elvira canta la sua prima aria nella scena II; alla III scena dopo il duetto sopraccitato, si inserisce un altro duetto dei due amanti Adallano ed Elvira concluso a 4 (Elvira, Adallano, Osmida, Selinda) con una invocazione al cielo perché protegga il loro amore.

L'opera inizia con una serenata³⁴⁹ nella tonalità del preludio, Do maggiore, ed un organico di soli fiati più la chitarra, che col suo suono morbido e flebile crea l'atmosfera favorevole all'incontro dei due amanti; il pezzo è timbricamente particolare, un'introduzione con i fiati, 2 oboi per terze, fagotti e corni seguita da un tema del clarinetto solo accompagnato dalla

³⁴⁷ La collaborazione con il musicista è un tratto distintivo di Calzabigi sin dai tempi dell'esperienza della riforma con Gluck.

³⁴⁸ *Elvira* I-Rmassimo pag. 24.

³⁴⁹ *Elvira* Ir-Massimo pag. 4.

chitarra con un basso albertino, C’è sempre un botta e risposta col gruppo dei fiati che funge quasi da refrain e segna i confini dei vari interventi solistici del clarinetto e della chitarra che sono sempre più variati. Poi una stretta in Allegro costruita allo stesso modo: il gruppo strumentale dei fiati ed il “duettare” dei due strumenti (chitarra e clarinetto) che creano un episodio abbastanza lungo che introduce il duetto che occupa tutta la prima scena. Il pezzo consta di tre quartine di ottonari le prime due a rima alternata, la terza a rima incatenata con ripetizione dei primi due versi con il secondo ed il 4 verso tronchi, nel quale si invoca il permanere dell’oscurità che aiuti l’incontro dei due amanti. Il tempo andante asseconda questa particolare atmosfera insieme all’organico che riprende quello del preludio, si nota subito l’utilizzo del corno inglese che curiosamente nell’autografo è scritto in Do (anziché una quinta sopra rispetto al suono d’effetto), questo dettaglio potrebbe far pensare alla scarsa conoscenza dello strumento da parte di Paisiello che forse fu tra i primi ad utilizzarlo in un contesto operistico³⁵⁰; infatti era all’epoca uno strumento ancora giovanissimo, poco impiegato. Comunque l’impasto scelto è peculiare, il tema cantabile viene presentato per terze dal corno inglese e dal fagotto, mentre i violini accompagnano con degli arpeggi per terze con la sordina.

Formalmente il duetto è costruito con un tema cantabile in 2/4 tonalità di Fa Maggiore presentato dall’orchestra ed immediatamente ripetuto dalle due voci per terze (in verità per come è scritto sarebbe un’ottava più una terza, a meno che Paisiello non intendesse che lo strumenti trasporti di un’ottava in basso, ma questa sarebbe assai strano).

Formalmente il duetto è costruito con un tema cantabile in 2/4 in fa maggiore presentato dall’orchestra e immediatamente ripetuto dalle due voci per terze; otto battute del corno inglese modulano alla vicina tonalità di Sib Maggiore con una variazione del primo tema, ripetuto questa volta dalla sola Elvira, la quale poi continua con intervalli più ampi, spesso anche di ottava, modulando alla relativa minore (Sol) e donando maggior drammaticità all’episodio musicale. Si inserisce poi il fagotto che continua per altre otto battute ritornando a Fa Maggiore, qui Selinda ripete la frase di Elvira approdando però al Re Minore in una rispondenza esatta di piani tonali. Infine il corno inglese e il fagotto avviano la ripresa

³⁵⁰ Vedi cap. 5 par. “Il confronto con l’opera italiana del I° Ottocento, appunti di strumentazione e mutamento progressivo dell’orchestra.”

dell'incipit (“Notte amica degli amanti”) con la successiva sovrapposizione delle due voci nella tonalità d’impianto.

Per le successive strofe del duetto Paisiello imbastisce una seconda sezione musicale dal carattere meno lirico e più brioso (pur non cambiando agogica, né metro musicale) in Do Maggiore fatta di sedicesimi e ritmi puntati che donano una certa varietà al discorso musicale, ritorna infine la strofa iniziale con la stessa musica che chiude il duetto nuovamente in Fa Maggiore.

Un recitativo secco “Io lo prevenni”³⁵¹ dove Osmida annuncia che Adallano lo seguirà a breve, porta ad un recitativo accompagnato in Do Maggiore Tempo Andante di Elvira sola che introduce la sua prima aria “Fra l’odio, e l’amore”³⁵², nella quale la fanciulla esprime il suo stato d’animo, l’odio per Ricimero e l’amore per Adallano e teme per l’incerto destino che l’attende. L’aria è interessante perché l’accompagnato che la introduce a piena orchestra ha quasi il carattere di un pezzo chiuso, cioè non solo accordi o pezzi di scale che interpuntano le frasi, ma un discorso musicale più compiuto ed interessante quanto incalzante che parte da un Sib Maggiore, ma si muove velocemente verso Mib Maggiore e la relativa minore (Do) per poi imboccare un veloce percorso modulante che porta la Sol Minore poi a Re, La e Mi (tutte tonalità minori) per poi ritornare al Do Minore utilizzando il modo maggiore come V grado di Fa Minore (a sua volta IV grado di Do Minore), in cadenza V-I che chiude il recitativo. L’aria è ugualmente in Do minore, tonalità alquanto particolare per un’aria dell’epoca.

L’aria si compone di due quartine di senari con uso abbondante di sdruciolati e tronchi, in forma libera, parlante, con ripetizioni e variazioni; conclude la scena un recitativo secco “Non v’è più che temer”³⁵³ alla fine del quale Selinda e Osmida annunciano l’arrivo del principe arabo.

La terza scena si apre con un classico accompagnato³⁵⁴ in Do Maggiore A2 Elvira e Adallano che si dichiarano il loro amore, curioso il passaggio dal recitativo secco all’accompagnato senza soluzione di continuità; il piano narrativo cambia così come l’esigenza drammaturgico - musicale di passare dal semplice basso continuo ad un allegro con tutti gli archi per poi tornare poco dopo al basso continuo, un espediente piuttosto particolare che segna

³⁵¹ *Elvira* I-Rmassimo pag. 50.

³⁵² *Ivi*, pag.62.

³⁵³ *Ivi*, pag. 71.

³⁵⁴ *Ivi*, pag. 72.

un'attenzione da parte di Paisiello al fatto scenico ed e alla resa drammatica anche con pochi elementi musicali.

Segue un duetto di Osmida e Selinda, “Notte amica appaga i voti”³⁵⁵, nel quale ai violini si aggiungono i corni, il fagotto ed il corno inglese, due terzine di ottonari sempre col quarto verso tronco, che riprendono il tema del duetto iniziale nello stesso tempo e tonalità.

Il recitativo secco dei due amanti confluiscce in un iniziale duetto, quasi un accompagnato, Adallano ed Elvira “Son tua...No...non desidero”³⁵⁶ che si dichiarano ancora una volta vicendevolmente il loro amore, in un andantino affettuoso in Sib Maggiore che ricorda numerosi pezzi analoghi del repertorio operistico italiano a cominciare dal duetto de *L'incoronazione di Poppea*³⁵⁷, “Pur ti miro, pur ti godo”; è interessante il fatto che i due cantanti siano entrambi di sesso femminile (soprani).

Infine un quartetto di Selinda, Osmida e detti, con ripetizioni e variazioni nel quale si invita il cielo a proteggere il loro amore, segue un recitativo secco che introduce un accompagnato con il grido “All’armi, all’armi”³⁵⁸ che annuncia l’arrivo dell’odiato Ricimero che ritorna a secco ed introduce la fine della scena A2 Adallano, Elvira ed infine una sorta di ripresa del quartetto precedente.

Paisiello in questa primo gruppo di scene, prima di un cambio di fondale, usa quasi sempre organici con fiati ed archi, solo in alcuni accompagnati suonano solo gli archi ed il corno inglese sostituisce, quando inserito, l’oboe.

La scena VIII che annuncia il finale I (scena X) è un altro blocco nel quale si palesano i sentimenti dei personaggi principali, Elvira che nega di aver scritto il foglio, invero falsificato dalla coppia di Almonte e Ricimero, che induce il padre a sospettare della sua onestà. Dopo un recitativo secco di Odorico, Elvira e la coppia di ingannatori Almonte, Ricimero, l’anziano padre attacca la sua aria “Più ti guardo e più t’ammiro”³⁵⁹, nella quale rimprovera alla figlia il suo atteggiamento irrispettoso e si rammarica di doverla richiamare al dovere; questa consta di due quartine di ottonari col “solito” (quasi un marchio di fabbrica per Calzabigi, anche se

³⁵⁵ *Ivi*, pag. 74.

³⁵⁶ *Ivi*, pag. 80.

³⁵⁷ Claudio Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*, opera in un prologo e tre atti libretto di Giovan Francesco Busenello; trascrizione di Giacomo Benvenuti, Atto III, scena VIII, Milano, Suvini Zerboni, 1937.

³⁵⁸ *Elvira* I-Rmassimo pag. 103.

³⁵⁹ *Ivi*, pag. 125.

ereditato da Metastasio) quarto verso tronco e si conclude con un una terzina con il secondo verso tronco, dunque uno schema metrico abbastanza inusuale. L'aria tempo maestoso in Fa maggiore, con organico di violini, oboe, fagotti, corni in Fa, molto lunga e articolata con pertichini degli altri personaggi, ha un carattere, per dirla secondo Calzabigi, “parlante”; inoltre c’è tutta una sezione in Sib Maggiore/Reb Maggiore, tonalità quasi mai usata all’epoca specialmente in campo melodrammatico.

Questa aria non ha una vera e propria fine, ma confluiscce e in un recitativo accompagnato di Elvira “Traditori malvagi”³⁶⁰ di poche battute coi violini soli; comunque anche il carattere della musica precedente segue la direzione di questa aria, cioè non melodie cantabili, ma un discorso articolato e dal ritmo narrativo.

Segue un quartetto di Ricimero, Almonte, Odorico ed Elvira “Scostatevi indegni”³⁶¹ in Sib maggiore Tempo Allegro Presto, che è molto incalzante e i personaggi vi si inseriscono uno per volta nel cantare senza mai sovrapporsi. In effetti si tratta di un lungo brano libero fatto di sezioni che confluisccono in due arie: Odorico “E al padre amoroso”³⁶² in Tempo Largo, Elvira “Vedete … Mirate”³⁶³ in Tempo Larghetto con ritorno all’organico dell’aria di inizio scena. La cosa curiosa è che le voci che si inseriscono nelle due arie non si sovrappongono mai, sono tutti interventi dialogici, al massimo due voci cantano insieme per poche battute, spesso la coppia Ricimero Almonte, ma mai a 4 (quello che ci aspetteremmo da un quartetto), segno che la musica vuole assecondare la mancanza di staticità del libretto e far emergere il suo divenire.

Nella Marcia³⁶⁴ (Atto I scena 10) Paisiello utilizza strumenti particolari e “esotici” per l’epoca come i piattini, i triangoli e il tamburo albanese, oltre alla grancassa, percussioni che entreranno a far parte di molte compagnie operistiche nell’era rossiniana.

Il II atto inizia con una situazione classicamente settecentesca dove il cantante, terminata l’aria, rientra nelle quinte; infatti nella prima scena Ricimero, in un’aria molto breve “Son fedele amico e amante”³⁶⁵ che viene introdotta da un recitativo secco con (Almonte, Odorico e

³⁶⁰ *Ivi*, pag. 145.

³⁶¹ *Ivi*, pag. 148.

³⁶² *ivi*, pag. 158.

³⁶³ *Ivi*, pag. 172.

³⁶⁴ *Ivi*, pag. 190.

³⁶⁵ *Elvira* II atto I-Rmassimo, pag. 5.

Ricimero), il giovane rivolgendosi ad Odorico si dichiara, mentendo, fedele amante ed amico di Elvira. Si tratta di 4 versi ottonari a rima alternata col secondo e quarto verso di ogni quartina tronchi (ossitoni) il cui testo viene ripetuto due volte, vi sono varie ripetizioni, soprattutto di incisi, con variazioni e melismi con un tipico carattere galante e leggiadro anche nell'accompagnamento che impiega spesso i due flauti; il tempo è un Andantino Espressivo in Re maggiore.

Negli altri casi i pezzi solistici sono difficilmente intercambiabili o collocabili altrove; si trovano in varie posizioni all'interno della scena, ma mai il cantante esce dopo aver terminato l'aria come in questo caso.

Questo primo gruppo di scene, prima del cambio di fondale, prosegue con un recitativo secco che introduce un accompagnato solo archi in Tempo Moderato in Do maggiore, Odorico ed Elvira “Se il prence ... e tu”³⁶⁶ che confluiscce in un duetto “Degli avi obliasti”³⁶⁷ in Sib Maggiore diviso di fatto in due sezioni: la prima che si distingue per il carattere iniziale particolare reso con scale quasi sempre discendenti dei violini fra le due sezioni (prima una scala dei vl primi, poi altra scala dei vl secondi e così via) “sottovoce” come prescrive l'autore, mentre il resto dell'orchestra ha corti accordi in battere ed in “piano”, il tutto per creare un efficace clima drammatico - musicale adatto all'esposizione del testo di Calzabigi intonato in maniera alternativa dalle due voci. Solo al Larghetto³⁶⁸ dove inizia la seconda sezione A2 in Sib Maggiore (che manca nella partitura della Biblioteque National de France³⁶⁹) la musica si fa più conciliante anche se con linee vocali non meno spezzate da ritmi puntati e da pause. Viene ripresa la prima sezione³⁷⁰ che modula al Mib Maggiore, dove vengono proposti dei nuovi brevi incisi sopra un ritmo incalzante dei violini secondi e delle viole in sedicesimi che porta ad una nuova piccola ripresa del Larghetto, una stretta inconsueta che si chiude in stile accompagnato con la ripresa del primo tempo³⁷¹.

³⁶⁶ *Ivi*, pag. 23.

³⁶⁷ *Ivi*, pag. 30.

³⁶⁸ *Ivi*, pag. 34.

³⁶⁹ *Elvira* partitura, BnF, Departement de Musique, *Collocazione D10160*.

³⁷⁰ *Elvira*, Ir-Massimo pag. 36.

³⁷¹ *Ivi*, pag. 42.

Conclude il primo gruppo di scene un duetto Elvira - Adallano “No, mai non frangerà”³⁷² in cui i due confermano che il loro amore non potrà mai essere infranto; il duetto consta di due quartine di settenari con l'ultimo verso tronco e versi sdruccioli nel secondo verso di ogni quartina, una particolarità da sottolineare; la resa musicale, un Andante Sofferto in La maggiore, prima soli e poi A2, presenta variazioni e melismi e si chiude in maniera interlocutoria, dopo due fermate d'orchestra, con una chiusa tipica da accompagnato.

Prima del finale secondo solo un recitativo accompagnato di Odorico “E ancora ostinata al mio voler”³⁷³ nella scena VII con materiale tematico di 17 battute, Tempo Moderato in Sib maggiore sempre a tutta orchestra con nell'organico l'uso del clarino, per continuare il discorso drammaturgico sopra accennato. Seguono due scene VIII e IX, recitativo secco che introducono il finale secondo di cui tratteremo a parte.

Il III atto si svolge interamente nelle camere di Elvira, e le cinque scene che lo compongono sono legate tra loro compreso il finale.

Nella prima scena una “Breve lugubre sinfonia”³⁷⁴, in realtà una semplice introduzione, in un inusuale Sol Minore Tempo Largo, Paisiello riutilizza il corno inglese con un tema cantabile, ma anche virtuosistico fatto di rapidi trentaduesimi. L'aria di Elvira “Spettro che pallido e sanguinoso”³⁷⁵, nella quale la donna pensa di uccidersi credendo morto l'amato Adallano, si innesta nel brano musicale. Questa consta di 2 sestine di quinari sdruccioli chiusi da un verso tronco, il tempo Largo in Sib maggiore, quindi con ritorno alla relativa maggiore, tanto è che Elvira si innesta nella introduzione con le parole iniziali dell'aria. Il pezzo si configura quindi come una lunga aria concertante nella quale si inserisce, come un pertichino Selinda a mo' di accompagnato in Tempo Lento nella stessa tonalità, il corno inglese continua a suonare con note rapide negli interventi spezzati di Elvira; è interessante notare a questo proposito come pochissimi brani chiusi abbiano una struttura musicalmente lineare .

Dopo due brevi scene, entrambe in recitativo secco (II e III): nella prima Ricimero che in extremis cerca una riconciliazione con Elvira, che naturalmente la donna rifiuta, nella seconda Selinda cerca di consolare la disperata Elvira. La IV scena si apre con un accompagnato di

³⁷² *Ivi*, pag. 52.

³⁷³ *Ivi*, pag. 75.

³⁷⁴ *Elvira* Atto III partitura I-Rmassimo pag. 1.

³⁷⁵ *Ivi*, pag. 5.

Oderico “M’ascolta oh figlia”³⁷⁶ che porterà al finale terzo, nel quale il padre cerca di riconciliarsi con la figlia e le propone di vivere insieme per cercare di attenuare il dolore per il lutto subito, la morte di Adallano. Il brano inizia con un particolare Fa Minore, accompagnato dai soli archi; le cui prime 16 battute, con andamento maestoso, potrebbero essere l’introduzione di un’aria o di un pezzo chiuso. Seguono molte battute di accordi statici degli archi senza mai una interruzione, creando un tappeto sonoro unico sul quale recitano i protagonisti. Questo tappeto modulante arriva a Sol Minore ove si innesta un Larghetto in 6/8 che ha il carattere di una canzone mesta, Oderico “contento io morirò”³⁷⁷ a cui risponde Elvira “Ah! Tenero. Ah! Amoroso”³⁷⁸, si passa poi ad una forma di accompagnato più usuale che culmina in un allegro concitato, una sorta di chiusa A2 “Oh! Qual giubilo”³⁷⁹. Di fatto è un recitativo accompagnato perché c’è azione nel testo, ma Paisiello ne stravolge le fattezze facendolo diventare un brano anfibio dai mille caratteri, un modo singolare per cercare di abbandonare le forme chiuse che prefigura quella transizione che sta alla base di questo studio.

Un inciso di Selinda “Ma qual nuovo risuona tumultuoso, e strano clamor ...”³⁸⁰ annuncia infine il ritorno del redivivo Adallano e crea un collegamento con la scena V che apre il Finale III.

Quindi le novità presentate in questa seconda opera seguono le indicazioni già proposte in Elfrida che vanno nella direzione proposta dal titolo di questo lavoro: l’azione presente anche nei pezzi chiusi che è legata al recitativo usando l’accompagnato, Paisiello in questo modo cerca di assecondare le intenzioni già presenti nel libretto, usando anche strumenti nuovi come il corno inglese, di cui parleremo in dettaglio più avanti, ed ancora tonalità inconsuete come lo scuro Do minore che tende ad accentuare la drammaticità del testo come nell’ultima aria di Elvira

³⁷⁶ *Ivi*, pag. 29.

³⁷⁷ *Ivi*, pag. 35.

³⁷⁸ *Ivi*, pag. 37.

³⁷⁹ *Ivi*, pag. 43.

³⁸⁰ *Ivi*, pag. 48.

4.8 I Finali d'atto

I tre concertati d'atto presenti nell'opera hanno in comune la presenza di 5 personaggi in scena: Odorico interviene sempre poiché intorno a lui si snodano tutte le vicende del dramma. Il finale primo è il più complesso dei tre, poiché mostra un'organizzazione particolare per la sua funzionalità allo svolgimento dell'azione e alle relazioni tra i personaggi e le loro passioni, più coerente rispetto agli altri due (il tema del matrimonio segreto ed anche l'unione come suggello della pace tra le due fazioni avversarie verrà adottato, non di rado, fino ai primi decenni dell'ottocento³⁸¹). Qui Adallano si presenta di fronte ad Odorico chiedendo la mano di Elvira per confermare un patto di amicizia e non belligeranza tra le due fazioni opposte in lotta per il dominio di Granata.

Alla scena IX avviene il cambio di fondale da “Logge” (scene VI/VII/VIII) a “Sala d'udienze pubbliche, adorna di statue, pitture e trofei nel palazzo di Odorico”, luogo evidentemente di incontri ufficiali.

La scena IX, un recitativo secco, è composta da una decina di versi sciolti, nei quali Almonte annuncia l'arrivo di Adallano, stigmatizzando il gesto come una provocazione, funge da raccordo con il vero e proprio inizio del Finale concertato.

La disposizione scenica proposta da Calzabigi è molto puntuale³⁸² ed in genere le sue didascalie sono abbastanza vincolanti. La scena finale³⁸³ si compone di circa 145 versi di cui 60 rimati, sono presenti come detto 5 personaggi, mancano le due donne Elvira e Selinda. Questo finale è molto articolato, non tanto dal punto di vista metrico, viene infatti utilizzato come unico verso il settenario per tutto il concertato, quanto per i continui interventi, botta e risposta, tra i 5 personaggi in scena, da soli, in coppia e A tre. Si distingue infatti soprattutto la coppia “malvagia” Ricimero - Almonte, la cui unione di intenti è sottolineata anche musicalmente. Pur in chiavi diverse e con melodie non sempre sovrapposte, ma con disegni

³⁸¹ Vincenzo Bellini: *I Capuleti e i Montecchi* tragedia lirica in due quadri di Felice Romani - scena terza, primo quadro, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III - Napoli; *Otello o sia il Moro di Venezia* melodramma serio in tre atti del Marchese Francesco Maria Serio di Sala, musica di Gioacchino Rossini, finale I Atto, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

³⁸² *Elvira*, Napoli, 1794: I,10 “Musica di strumenti moreschi. Al suono di essi, introdotto da Almonte che va a riceverlo alla porta della scala, entra con seguito ed accompagnato da Osmida. Va a sedere sopra un guanciale da' suoi collocato a dritta, restando Osmida in piedi vicino lui; ed i suoi Mori si distendono da quella parte lungo la scena. Odorico, con Ricimero vanno alla sinistra a prendere posto in due sedie ivi preparate per loro; ed i soldati di loro guardia si dispongono pure in ordinanza dalla loro parte.”

³⁸³ *Elvira* Atto I partitura I-Rmassimo pag. 196.

simili essi procedono parallelamente come a sottolineare la loro alleanza e la comunità d'intenti.

Una struttura di questo genere offre al musicista (col quale, come nel caso di Elfrida, Calzabigi aveva lavorato a stretto contatto) una materia musicale idonea a diverse soluzioni musicali. Vediamone l'articolazione: la scena è introdotta da una marcia³⁸⁴ con “musica di strumenti moreschi” con un organico composto da percussioni, cembali, triangolo, tamburo albanese, grancassa, fiati, oboe, corni, fagotti e clarini; un recitativo secco tra Odorico ed Adallano introduce un'aria di quest'ultimo “Se generoso, vuoi cimentarmi”³⁸⁵ composta da due strofe di quinari, nella quale viene annunciata la sfida a Ricimero; tempo Imperioso in Sol maggiore, agli archi, oboe, fagotti e corni è aggiunto in questo caso il corno inglese, l'aria è ripetuta con variazioni e melismi. Un dialogo recitativo Odorico - Adelvolto, nel quale il principe arabo annuncia la guerra, porta al quintetto finale che inizia con l'annuncio A2 Adallano - Osmida “Funesta la tempesta”, e prosegue con variazioni ripetizioni di incisi, A2 e A3, secondo le alleanze politiche in atto: i tre cristiani, Odorico, Ricimero, Almonte e i due musulmani, Adallano e Osmida. Il brano in Mib Maggiore formalmente è molto coeso, dal carattere in parte marziale, in parte di acceso ardore, nel quale si inseriscono i protagonisti come detto con interventi molto articolati, nella sezione finale Paisiello cristallizza alcune parole fermando l'orchestra con delle corone e facendo seguire queste da strappate rapide³⁸⁶. Anche l'analisi delle combinazioni vocali conferma ciò che ho detto in precedenza rispetto alla resa musicale: nella parte finale della scena si sovrappongono con parole diverse Adallano (soprano entrevesti) ed Odorico (voce maschile di tenore); le coppie che spesso intervengono insieme, ad esempio Adallano e Osmida (soprano e tenore) oppure Ricimero e Almonte (contralto entrevesti e sopranista - evirato cantore) sono sempre voci che ben si amalgamano. I due schieramenti opposti concludono: Adallano - Osmida “Vuoi guerra, e guerra avrai” e Ricimero - Almonte “Morte, ma non viltà”, con Odorico oramai passato dalla loro parte, “Guerra, ma non viltà”³⁸⁷.

Per comprendere il Finale II bisogna ricordare l'architettura delle ultime 5 scene, partire

³⁸⁴ *Ivi*, pag. 202.

³⁸⁵ *Ivi*, pag. 203; in *Elvira*, Napoli, 1794 (libretto) I, 10, “Se generoso vuoi contrastarmi”

³⁸⁶ *Ivi*, pag. 246.

³⁸⁷ *Ivi*, pag. 242 e seguenti.

quindi dalla scena 7, che già abbiamo analizzato col cambio di fondale dal quale si snoda tutta la struttura drammatica.

Odorico vuole obbligare per l'ennesima volta Elvira al matrimonio con Ricimero e in un breve recitativo riassume la situazione, ma la figlia rifiuta: odia il giovane cristiano ed ama Adallano, a questo punto nella mente del padre incominciano ad insinuarsi dei dubbi. Almonte, che era stato incaricato di riportare la figlia al cospetto del padre, ritorna senza di lei e Ricimero a quanto punto insinua che Elvira sia fuggita col principe arabo. Giunge nel frattempo un cavaliere a viso coperto deciso a difendere l'onore di Elvira, il dialogo si fa concitato, l'incertezza di Odorico è palese: non vuole credere alle insinuazioni dei due ingannatori ed è ancora incerto se muovere guerra ai saraceni. Poco dopo però il cavaliere misterioso si rivela: è Adallano.

Inizia qui un pezzo d'insieme in cui Ricimero ed Almonte cercano di aggredire Adallano accusandolo di aver rapito Elvira, ma Odorico li ferma cercando di conoscere il destino della figlia.

Si tratta in questo caso di versi ottonari alternati tra Odorico, Ricimero ed Almonte, segue senza soluzione di continuità un'aria di Adallano, che se per certi versi in questo momento rallenta un po' l'azione è ben inserita nel tessuto del finale: due strofe di 5 versi senari indirizzate ad Odorico, poi altre due quartine sempre di senari rivolte a Ricimero.

La cesura alla fine dei primi 10 versi è netta anche per la presenza dell'ultimo verso tronco; nella prima parte Adallano vuol convincere Odorico della malafede di Ricimero con lo stesso atteggiamento e linguaggio di Elvira, nella seconda si rivolge direttamente a Ricimero tacciandolo di viltà; a questo punto il principe arabo però è costretto a ritirarsi coi suoi, sopraffatto dal numero dei nemici. Giunge nel frattempo Elvira (scena 11), con il consueto atteggiamento sprezzante da virago, che tenta nuovamente di difendersi dalle accuse, ma non viene creduta dal padre; segue una breve strofetta di 5 versi che introduce all'ultima scena nella quale, in una situazione alquanto confusa, Almonte annuncia la morte di Adallano.

Qui dopo il breve recitativo secco della scena X ha inizio il vero e proprio concertato di fine atto, considerando anche che in partitura le ultime due scene non sono segnate. Ognuno dei presenti esprime il proprio stato d'animo: Elvira disperata piange la morte dell'amato, Odorico incredulo è sconvolto perchè non comprende l'atteggiamento della figlia; Ricimero e Almonte gioiscono convinti di essere ad un passo dal raggiungimento dei loro scopi.

I versi rimati che compongono questo finale sono circa 60 settenari con ampio uso di sdruciolli che evidentemente il poeta considera funzionali per le situazioni concitate tipiche dei finali d'atto; abbiamo già sottolineato la loro utilizzazione nell'importante finale primo e li vedremo adoperati anche nel finale terzo.³⁸⁸

Il dialogo principale avviene, come nel finale primo, tra padre e figlia, Ricimero e Almonte intervengono sempre in due, con commenti abbastanza estranei al dialogo degli altri due personaggi. Questo tipo di articolazione non può farci considerare questo finale semplicemente contemplativo, ma fa pensare ad altri finali d'atto di alcune opere coeve di altro genere (*Il barbiere di Siviglia*³⁸⁹ oppure *la Nina Pazza per amore*³⁹⁰ dello stesso Paisiello) senza per questo voler azzardare nessun paragone col monumentale finale del I atto del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte.

E' una soluzione che per la rapidità di svolgimento e per i movimenti dei personaggi in scena, essendo le masse scomparse, resisterà a lungo come si può vedere in certi finali d'atto del primo ottocento, quali quello dell'*Otello* di Rossini prima citato. Inoltre la commistione tra recitativo accompagnato e pezzi chiusi, senza una vera soluzione di continuità se non a livello metrico, fa immediatamente pensare ad una musica che tende a dare continuità senza distinguere i momenti di azione da quelli di riflessione.

Veniamo alla struttura musicale: dopo un recitativo secco di Odorico, Ricimero, Almonte, Cavaliere, che poi risulta essere Adallano, inizia un quartetto (detti) "Ah felon ... Tu l'involasti!"³⁹¹ una sorta di corposo recitativo accompagnato a piena orchestra Tempo Allegro in Do maggiore segnato A2 (Ricimero - Almonte) che indicherebbe un duetto, cosa che propriamente non è, s'aggiunge poi un'aria di Adallano "Ed accetti così la mia disfida"³⁹² un Andantino arioso, quasi parlante nella stessa tonalità e con lo stesso organico, che si conclude

³⁸⁸ Calzabigi usa versi sdruciolli anche per le due arie di Elvira: I,2 "Fra l'odio, l'amore"; III,1 "Spettro pallido e sanguinoso" quasi a connotare con questo tipo di verso il carattere del personaggio.

³⁸⁹ Giovanni Paisiello: *Il barbiere di Siviglia o l'inutil precauzione*, dramma giocoso libretto di Giuseppe Petrosellini, stampato presso Onorato Derossi, Torino, 1784, Atto I, scena XIV; Prima rappresentazione 15 settembre 1782, San Pietroburgo, Russia.

³⁹⁰ Giovanni Paisiello: *Nina o sia la pazza per amore*, commedia per musica libretto di Gianbattista Lorenzi, basato sulla traduzione di Giuseppe Carpani di *Nina ou la Folle par amour* di Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières, Stamperia di Carlo Conzani atti in San Bartolomeo, Padova, 1794, Parte Prima scena IX; Prima rappresentazione Caserta, Belvedere di San Lucio, 25 giugno 1789.

³⁹¹ *Elvira* Atto II partitura I-Rmassimo pag. 93.

³⁹² *Ivi*, pag. 105.

con una stretta finale A3 Ricimero, Almonte, Odorico “Ogni scampo a lui si chiuda”³⁹³.

Qui, non segnata in partitura, inizia la scena XI che vede l’arrivo di Elvira, seguita da Selinda; la scena inizia con un duetto padre figlia “Ferma”³⁹⁴, nel quale Elvira cerca di spiegare a Odorico il suo amore per il principe arabo, ma il padre la rifiuta con queste parole “Và, torna ad Adallano/ serbagli fedeltà/ A me più cara mano/ in morte chiuderà/ gli occhi languenti”³⁹⁵. Il brano è tutto nella stessa tonalità Tempo Larghetto in Do maggiore e stesso organico, dove i violini I e II si muovono con arpeggi in moto contrario, vede interventi di Ricimero e di Elvira che rifiuta le colpe che gli si accreditano e si conclude con una perentoria frase di Odorico “Lo chiedi invano”³⁹⁶.

L’ultima scena del libretto, la XII, (non segnata in partitura) inizia qui, con un lungo recitativo accompagnato nello stesso tempo e tonalità della scena precedente, il finale è articolato in molte sezioni spesso inframezzate da dialoghi musicati in forma quasi di accompagnato che termina con una piccola stretta con i tempi che cambiano. In questo finale, sempre a cinque come il primo, mancano i due musulmani, Adallano e Osmida. Un’ultima puntualizzazione: il fatto che le ultime due scene non siano segnate in partitura conferma la mia analisi che pone l’inizio del finale alla scena X.

Alcune considerazioni sulla condotta musicale di Paisiello: il finale è basato tutto su Do Maggiore con sezioni recitate, ovvero con musica meno continuativa nel discorso, accanto sezioni più ampie che svolgono il discorso musicale in modo fluido; posso segnalare in corrispondenza del verso di Odorico “Lo chiedi invano”³⁹⁷, nel libretto alla fine della scena XI, un utilizzo alquanto virtuosistico dell’orchestra con le due sezioni di violini in rapidi arpeggi divergenti. Più avanti in corrispondenza di un cambiamento di tempo da Larghetto ad Allegro³⁹⁸ che porta ad Moderato, il primo (Allegro) come pedale di dominante del secondo (Moderato) che a sua volta si fa dominante della tonalità vicina per due volte, in una concatenazione progressiva di quinta in quinta da Fa Maggiore a Sib Maggiore a Mib Maggiore fino a Lab Maggiore. Il tutto senza utilizzare dei veri temi in orchestra o nel canto,

³⁹³ *Ivi*, pag. 117.

³⁹⁴ *Ivi*, pag. 121.

³⁹⁵ *Ivi*, pag. 144.

³⁹⁶ *Ivi*, pag. 156.

³⁹⁷ *Ivi*, pag. 156.

³⁹⁸ *Ivi*, pag. 162.

quindi Paisiello utilizza il materiale musicale “grezzo” (arpeggi, pezzi di scala, note ripetute etc.) per costruire intere sezioni musicali che hanno così la funzione di esaltare il testo e la situazione.

Solo quando inizia il quartetto finale “O ciel con mille fulmini”³⁹⁹ l’Allegro, questa volta “con moto”, torna ad avere una struttura musicale tout-court ed è di una certa lunghezza e chiude il finale, anche se al suo interno vi sono comunque interruzioni ulteriori dal carattere “recitativo”.

Tutto ciò potrebbe essere ad una primo sguardo scambiato per mancanza di idee musicali, ma a ben vedere è la soluzione originale di un autore che vuole mettere in risalto l’ottimo testo di Calzabigi e la vicenda dei personaggi che ha la necessità di non venire fermata e diluita da ampie frasi musicali che avrebbero un loro senso anche slegate dal contesto. A questo proposito egli infatti spezza sempre la grande linea musicale usando accordi secchi, strappate, volate e cambiamenti improvvisi di agogica.

Nel finale III la situazione si scioglie con l’arrivo di Adallano nelle camere di Elvira che porta le prove dell’inganno di Almonte e Ricimero.

Il concertato è piuttosto breve, 40 versi, ed è preponderante il momento della riconciliazione tra Adallano ed Odorico (la riconciliazione tra Elvira ed il padre è già avvenuta nella seconda scena, quando egli giunge nelle camere della figlia per consolarla dopo la morte dell’amato), si tratta di un Allegro in Do Maggiore alquanto spigliato che sancisce il finale lieto ed edificante, senz’altro uno dei brani più lineari dell’intera opera.

Sono rimasti in scena solo i personaggi positivi 5, come in tutti i concertati. I versi, terzine doppie di decasillabi con uso abbondante di sdruciolati, a suggerito della vicenda, infatti vi è una terzina finale a due di Adallano ed Elvira. Una considerazione, l’incosueto decasillabo, metro un po’ cantilenante forse per questo adatto alla situazione gioiosa, ci consente⁴⁰⁰ una citazione l’ode manzoniana *Marzo 1821* composta con questo metro. Questo finale, pur non potendo essere considerato un vero e proprio pezzo d’azione, perché non vi sono eventi, è comunque il coronamento della felicità dei due amanti ed anche la definitiva riconciliazione tra le due parti politiche in lotta, poiché Adallano e Odorico rappresentano le due comunità etnico-religiose di Granada, musulmani e cristiani.

³⁹⁹ *ivi*, pag. 169.

⁴⁰⁰ *Elvira* partitura, BnF, Departement de Musique, *Collocazione* D10160.

Dopo un recitativo secco Evelina, Selinda, Odorico “Cielo Adallano”⁴⁰¹ che vede di seguito l’arrivo di Adallano e Almonte inizia il concertato finale “Oh caro nodo cara catena”⁴⁰² con sostanzialmente un unico carattere Tempo Andante in Do Maggiore, un quintetto Elvira, Selinda, Odorico, Osmida, Adallano, con organico composto da oboe, fagotti, corni, viole. Dunque un finale per così dire dimesso, pur nella gioia, nel quale ad interventi A2 di Selinda e Osmida si alterano i soli degli altri tre protagonisti, chiuso col finale lieto A3 Elvira, Selinda e Osmida “Anime amabili, anime amanti/ da voi sgombrano glia affanni e i panti/ più bello il sole già ci appari”⁴⁰³ (Nella partitura della “Bibliothéque nationale de France” mancano le scene 2/3/4 del III Atto).

In conclusione se si confrontano questi finali, soprattutto il primo con alcuni grandi finali d’atto della grande tradizione settecentesca, se ne può cogliere appieno la complessità ed originalità, frutto di una consapevole maturità drammaturgia e di senso del rinnovamento già verificatosi nelle strutture musicali.

Si misura la distanza di questi finali di Calzabigi dalle sue simpatie metastasiane del 1755⁴⁰⁴ confrontandolo con alcune opere di Metastasio, di questo confronto ci occuperemo nel capitolo successivo; ma se si analizza anche solo il finale dell’Atto III di *Paride ed Elena* dello stesso poeta livornese con musica di C.W. Gluck, che pure può essere considerato il più complesso di tutta l’opera, lo si deve giudicare⁴⁰⁵ piuttosto statico rispetti a questi ultimi. I tempi drammatici sono molto lenti e c’è un continuo intercalare di recitativo secco con arie, senza che però accada quasi niente; vi è un solo pezzo d’insieme, un duetto tra Paride ed Elena, cantato alternativamente, quindi il ballo finale secondo lo stile della “tragèdie lyrique”, a cui del resto si ispirava la cosiddetta “riforma viennese”.

Anche l’*Idomeneno* mozartiano del 1781 non sfugge ai consueti stilemi settecenteschi visto che il finale si conclude con un recitativo ed aria di Idamante seguito da un intermezzo

⁴⁰¹ *Elvira* Atto III partitura I-Rmassimo, pag. 48.

⁴⁰² *Ivi*, pag. 56.

⁴⁰³ *Ivi*, pag. 59.

⁴⁰⁴ *Dissertazione su Metastasio*

⁴⁰⁵ *Paride ed Elena*, dramma per musica di Ranieri de’ Calzabigi, Vienna, Giovanni Tommaso di Tratteurn stampatore di corte e libraio, 1770. Dedica a sua altezza Reale Pietro Leopoldo, Arciduca d’Austria, Granduca di Toscana - Biblioteca dei Musei provinciali ERPAC-FVG - Gorizia (GO).

strumentale, una “Marcia guerriera durante lo sbarco”⁴⁰⁶, il finale secondo con un coro nell’infuriare della tempesta ed il terzo con un dialogo recitativo. Solo nel rifacimento della *Clemenza di Tito* di Caterino Mazzolà⁴⁰⁷, il finale del I atto (l’originale testo di Metastasio è qui ridotto a due atti) ha un terzetto che comunque non eguaglia in ampiezza e complessità drammaturgica e musicale nessuno dei finali di *Elfrida ed Elvira*.

Calzabigi in sostanza ha mutato i consueti schemi con i quali venivano costruiti i libretti settecenteschi in cui tutta la drammaturgia ruotava intorno all’aria solistica, che, come i pochi duetti, era collocata in fine di scena per consentire al personaggio, dopo la riflessione espressa nel canto, di rientrare nelle quinte senza confrontarsi con gli interlocutori e dove la rigida scansione recitativo ed aria separava nettamente l’azione dalla riflessione.

In *Elfrida ed Elvira* c’è maggiore compenetrazione tra recitativo e pezzo chiuso laddove il recitativo è spesso accompagnato. I finali d’atto in particolare sono senza dubbio tutti di azione, poiché con ciò Calzabigi ci dimostra di aver assorbito, nonostante la tarda età, le sollecitazioni provenienti dall’opera buffa napoletana, con la naturale collaborazione di un maestro come Paisiello che conosceva perfettamente il percorso seguito da questa evoluzione.

⁴⁰⁶ Wolfgang A. Mozart: *Idomeneo*, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte nel carnvale 1781, poesia di G.B. Varesco, Francesco Giuseppe Thiulle, Monaco di Baviera - München Bayerische Staatsbibliothek.

⁴⁰⁷ *La clemenza di Tito*, dramma serio per musica in due atti di Caterino Mazzolà da P. Metastasio, in *Mozart, Tutti i libretti d’opera*, a cura di P. Mioli, Roma, Newton, 1996

Cap. 5: La struttura musicale ed orchestrale

5.1 Il confronto con l'opera seria di Metastasio

Le tragedie di Metastasio, a partire da *L'Olimpiade*, forse la più famosa tra le sue, messa in musica da decine di compositori⁴⁰⁸, sono sempre divise in tre atti, di cui l'ultimo è normalmente più breve; il finale è lieto, unica eccezione la *Didone abbandonata*⁴⁰⁹, che termina tragicamente.

Nei recitativi l'azione procede, il dramma si snoda fino al momento del pezzo chiuso, di solito in fine di scena, dove il personaggio ha un momento di riflessione ed esprime il proprio affetto o sentimento, tutto si conclude con il suo rientro nelle quinte.

Il rispetto delle regole aristoteliche di tempo, luogo è rigoroso e non verrà infranto, neanche nei libretti calzabigiani sia vienesi che napoletani, solo il primo ottocento vedrà un netto mutamento anche in questo senso. Spesso i libretti del poeta cesareo presentano azioni parallele di personaggi secondari, cosa che non accade nei due drammi al centro di questo studio .

Lo schema metrico: il recitativo secco, versi settenari ed endecasillabi; l'aria o il pezzo d'insieme (duetto principalmente, comunque raro rispetto all'aria) col da capo, due strofe poetiche, dai metri vari (il preferito è l'ottonario, di solito due strofe con l'ultimo verso tronco) in cui la prima viene integralmente ripresa con variazioni melodiche e ritmiche, vocalizzi e melismi che esaltano la bravura del cantante. La seconda strofa ha un ritmo più lento, la prima e la ripresa sono musicalmente più veloci ed il significato è più pregnante poiché costruite dal poeta per essere ripetute.

Qualche esempio: da *L'Olimpiade* Atto I, scena 2, aria di Megacle “Superbo di me stesso”⁴¹⁰ due quartine di settenari con il quarto verso tronco e la prima strofa chiaramente più importante nel significato, l'aria di Clistene “Del desir non vi lagnate” in fine della scena 5

⁴⁰⁸ Rosy Candiani - Paolo Giovanni Maione, *Dagli “amanti” alle “mutrie”: i percorsi dell’Olimpiade*, in *Il Parlaggio*, Rubrica della Rivista Sinestesiaonline n.36, Anno XI, Maggio 2022;
vedi anche Carlo Sartori, *Libretti d’opera*, Bertoli e Locatelli, Cuneo, 1990, *ad vocem*.

⁴⁰⁹ *Didone abbandonata*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, *Collocazione*: Racc.dramm.4511.

⁴¹⁰ *L’Olimpiade*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 14, *Collocazione*: Lo.06843.

sempre del I Atto⁴¹¹, due quartine di ottonari con il quarto verso di ogni strofa tronco, entrambi i personaggi rientrano nelle quinte dopo l'esecuzione; oppure il duetto tra Megacle e Aristea “Ne’ giorni tuoi felici” che conclude il I Atto⁴¹², raro pezzo d'insieme, composto da due quartine di settenari ed una terzina conclusiva a due sempre con l'ultimo verso di ogni strofa tronco, entrambi i personaggi rientrano nelle quinte alla fine della loro esibizione; da *Adriano in Siria*: Atto II, scena 3, aria di Sabina “Ah ingrato m'inganni”⁴¹³ due quartine di settenari con l'ultimo verso tronco, Atto II, scena 4, aria di Adriano “La ragion, gli affetti ascolta” due quartine di ottonari⁴¹⁴; da *La clemenza di Tito*: Atto I, scena 6, aria di Annio “Ah perdon a l'primo affetto”⁴¹⁵, due quartine di ottonari, Atto III, scena 5, aria di Tito “Se all'impero, amici dei”⁴¹⁶ sempre due quartine di ottonari; e potremmo continuare con altri esempi sempre con le stesse caratteristiche. I personaggi sono da 6 ad 8, di solito una o due coppie di amanti, di nobile stirpe; anche in questo caso alcuni esempi risultano chiarificanti. *L'Olimpiade*, 7 personaggi⁴¹⁷: Clistene, Aristea, Argene, Megacle, Licida, Aminta, Alcandro, gli amanti Aristea e Megacle il cui futuro è reso incerto a causa di una promessa fatta da Megacle all'amico Licida, agnizione finale, poiché Licida è riconosciuto di nobile stirpe figlio del re Clistene e gemello di Aristea; *Adriano in Siria*⁴¹⁸, 6 personaggi, il protagonista Adriano imperatore che alla fine ama riamato Sabina, altra coppia di amanti Emirena e Farnaspe, di nobiltà parta; *Achille in Sciro*⁴¹⁹, 7 personaggi, anche in questo caso una coppia di amanti, Achille e Deidamia che rischiano di essere separati dalle astuzie di Ulisse; *Catone in Utica*⁴²⁰, 6 personaggi, la cui particolarità consiste nella contrapposizione estrema trai due protagonisti Cesare e Catone, che giunge fino al suicidio di quest'ultimo. Anche il coro è presente nella maggior parte delle tragedie e di solito esprime, come nel caso della tragedia greca, la voce

⁴¹¹ *Ivi*, pag. 21.

⁴¹² *Ivi*, pag. 29.

⁴¹³ *Adriano in Siria*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag. 36, *Collocazione*: Racc. Dramm. 1451

⁴¹⁴ *Ivi*, pag. 37.

⁴¹⁵ *La clemenza di Tito*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag. 9, *Collocazione*: Racc. dramm. 3952.

⁴¹⁶ *Ivi*, pag. 43.

⁴¹⁷ *L'Olimpiade*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 10, *Collocazione*: Lo.06843.

⁴¹⁸ *Adriano in Siria*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag. 1, *Collocazione*: Racc. Dramm. 1451.

⁴¹⁹ *Achille in Sciro*, Madrid Biblioteca Nacional, pag. 9, *Collocazione*: R/16554.

⁴²⁰ *Catone in Utica*, Venezia Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, pag. 8, *Collocazione*: Rolandi Rol.1236.01.

delle masse, modernamente potremmo dire il pensiero dell'opinione pubblica (popolo, sacerdoti, guerrieri); la sua presenza è particolarmente significativa poiché spesso conclude le vicende alla fine del terzo atto come in *Adriano in Siria*⁴²¹, ne *La Clemenza di Tito*⁴²², in *Alessandro nelle Indie*⁴²³, in *Artaserse*⁴²⁴, in *Attilio Regolo* (coro di Romani)⁴²⁵, dove anche la maggior parte dei personaggi è in scena (per citarne solo alcune).

L'ambientazione è nel passato non ancora ammantato da leggenda, la vicina Grecia, dalla storia degli Achei (*Achille in Sciro*)⁴²⁶ alla vicina Tracia (*Demofoonte*)⁴²⁷, alla Macedonia (*Antigono*⁴²⁸ e *Alessandro nelle Indie*⁴²⁹); il Medio Oriente da *La Nitteti*⁴³⁰ a *Zenobia*⁴³¹; la storia di Roma dalla fondazione (*Romolo ed Ersilia*)⁴³², agli scontri con gli Etruschi (*Il trionfo di Clelia*⁴³³), all'epoca repubblicana (*Catone in Utica*⁴³⁴) ed all'Impero (*Adriano in Siria*⁴³⁵) e la sua fine (*Ezio*⁴³⁶). Una incursione nella storia della Cina Imperiale con *L'eroe cinese*⁴³⁷ e *Il Ruggiero*⁴³⁸ da l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto.

⁴²¹ *Adriano in Siria*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag. 71, *Collocazione*: Racc. Dramm. 1451.

⁴²² *La clemenza di Tito*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag.48, *Collocazione*: Racc.dramm.3952

⁴²³ *Alessandro nelle Indie*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag.52, *Collocazione*: Lo.02535.

⁴²⁴ *Artaserse*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag.80, *Collocazione*: Racc.dramm.0658.

⁴²⁵ *Attilio Regolo*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 64, *Collocazione*: Lo.05961.

⁴²⁶ *Achille in Sciro*, Madrid Biblioteca Nacional, Argomento, pag.4, *Collocazione*: R/16554

⁴²⁷ *Demofoonte*, Berlin Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Argomento, pag.2, *Collocazione*: Mus. Th 250.

⁴²⁸ *Antigono*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica , Argomento, *Collocazione*: Lo.05868.

⁴²⁹ *Alessandro nelle Indie*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, Argomento, *Collocazione*: Lo.02535.

⁴³⁰ *La Nitteti*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, Argomento, pag. 4, *Collocazione*: Lo.05231.

⁴³¹ *Zenobia* Modena Biblioteca Estense Universitaria, Argomento, pag. 5, *Collocazione*: 83.D.04 (3).

⁴³² *Romolo ed Ersilia*, Roma Istituto Storico Germanico, Argomento, pag. 3, *Collocazione*: Rar. Libr. Op. 18. Jh. 255.

⁴³³ *Il trionfo di Clelia*, Firenze Biblioteca Marucelliana, Argomento, pag. 4, *Collocazione*: Melodrammi Mel.2292.08

⁴³⁴ *Catone in Utica*, Venezia Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Argomento, pag. 7, *Collocazione*: Rolandi Rol.1236.01.

⁴³⁵ *Adriano in Siria*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, Argomento, *Collocazione*: Racc. Dramm. 1451.

⁴³⁶ *Ezio*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, Ai lettori, pag. 3, *Collocazione*: Lo.06368.

⁴³⁷ *L'eroe cinese*, Berlin Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Argomento, pag.6, *Collocazione*: 2 in: Mus. T 62 .

⁴³⁸ *Il Ruggiero*, Venezia B. del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Argomento, pag. 1, *Collocazione*: 3339.

I finali d'atto: il finale primo è concluso spesso da un pezzo chiuso, quasi sempre un'aria; qualche esempio: *Demofoonte*, Atto I, scena 13, aria di Timante: “Se ardire, e speranza”⁴³⁹ alla presenza di Matusio; *La clemenza di Tito*, Atto I, scena 11, recitativo ed aria di Vitellia: “Sempre tremar così”⁴⁴⁰; *l'Olimpiade*, Atto I scena 10: duetto di Megacle ed Aristea: “Ne' giorni tuoi felici”⁴⁴¹; *Attilio Regolo*, Atto I, scena 11, recitativo ed aria di Barce: “Sempre è maggior del vero”⁴⁴²; *Artaserse*, Atto I, scena 15, recitativo ed aria di Arbace: “Vo solcando un mar crudele”⁴⁴³. Così anche per il finale secondo: *Artaserse*, Atto II, scena 12, recitativo ed aria di Artabano: “Così stupisce, e cade”⁴⁴⁴, *l'Olimpiade*, recitativo ed aria di Licida: “Gemeo in un punto e fremo”⁴⁴⁵, *La clemenza di Tito*, Atto II, scena 16, recitativo ed aria di Vitellia: ”Tremo fra' dubbi miei”⁴⁴⁶ (evidentemente personaggio centrale del dramma se chiude con un'aria il primo ed il secondo atto); *Demofoonte*, Atto II, scena 11 duetto di Dircea e Timante: “La destra ti chiedo”⁴⁴⁷ che coincide con il Finale secondo.

Il finale terzo è chiuso dal coro, con diversi personaggi in scena, seguito da un ballo che però non è estraneo alla vicenda. Solo alcune varianti: tutti i personaggi in scena nel caso di drammi in cui il coro è assente, nel caso di *Antigono*, Atto III, scena 10, un sestetto: “Figlio amato, amata speme.”⁴⁴⁸ (Antigono, Alessandro, Berenice, Ismene, Clearco, Demetrio), in *Catone in Utica*, Atto III, scena 13, invece concludono Cesare e Catone con un recitativo: “Vive Catone?”⁴⁴⁹; in altri casi la struttura metrica del coro non è sempre lineare: in *Alessandro nelle Indie*, Atto III, scena 10, un sestetto : “Serva ad eroe si grande”⁴⁵⁰, con una

⁴³⁹ *Demofoonte*, Berlin Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Argomento, pag.36, *Collocazione*: Mus. Th 250.

⁴⁴⁰ *La clemenza di Tito*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag.15, *Collocazione*: Racc.dramm.3952

⁴⁴¹ *L'Olimpiade*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 29, *Collocazione*: Lo.06843.

⁴⁴² *Attilio Regolo*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 29, *Collocazione*: Lo.05961.

⁴⁴³ *Artaserse*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag. 39, *Collocazione*: Racc.dramm.0658.

⁴⁴⁴ *Ivi*, pag.60.

⁴⁴⁵ *L'Olimpiade*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 88, *Collocazione*: Lo.06843.

⁴⁴⁶ *La clemenza di Tito*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag.53, *Collocazione*: Racc.dramm.3952

⁴⁴⁷ *Demofoonte*, Berlin Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Argomento, pag. 71, *Collocazione*: Mus. Th 250

⁴⁴⁸ *Antigono*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 51 , *Collocazione*: Lo.05868.

⁴⁴⁹ *Catone in Utica*, Venezia Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Argomento, pag. 84, *Collocazione*: Rolandi Rol.1236.01

⁴⁵⁰ *Alessandro nelle Indie*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, pag. 52, *Collocazione*: Lo.02535.

quartina ed una strofa di 5 versi di settenari o come in *Artaserse*, Atto III, scena 11, dove tutti i personaggi sono in scena ed il coro conclude con una strofa di 4 più 2 versi ottonari: “Giusto re la Persia adora”⁴⁵¹; nel resto delle tragedie vi sono sempre due strofe di vari metri, prevalentemente settenari e ottonari di 2, 3 o 4 versi, col consueto verso finale tronco.

Iniziamo il confronto dalla divisione in atti, considerando che i due drammi in questione hanno una diversa distribuzione: *Elfrida* in due atti ed *Elvira* in tre.

Nelle ultime decadi del secolo XVIII al Teatro San Carlo vengono rappresentati un numero minore di opere con libretti metastasiani e per la maggior parte in due atti; secondo i contemporanei la ragione si trova soprattutto nell'estensione dei balli, secondo Robinson⁴⁵², per esempio, il fenomeno è dovuto anche all'influsso dell'opera buffa che prima in dialetto e poi in lingua italiana iniziava a diffondersi da Napoli e in tutta l'Europa. Le esigenze di poeti, compositori, cantanti e soprattutto la logica dei meccanismi produttivi andavano comunque in questa direzione, ma fu soprattutto il poco interesse dimostrato dal pubblico che abbandonava la sala dopo il secondo ballo, come pure i reali e nello specifico la Regina Maria Carolina⁴⁵³.

Laddove ancora esiste il terzo atto, questo è estremamente ridotto, non impegnativo per i cantanti e con ridotti apparati scenici; dal 1788 in poi, a parte qualche rara eccezione, i drammi sono tutti in due atti. Esistono anche casi in cui un III atto previsto nel libretto non viene poi effettivamente recitato e l'avvertimento è presente in nota nel libretto; un esempio è l'*Olimpiade* musicata da Paisiello eseguita in prima assoluta il 20 gennaio del 1786, ma replicata il 30 maggio del 1793 sempre al San Carlo senza l'esecuzione del III atto⁴⁵⁴. Quindi una divergenza tra drammi da leggere (completi) e da ascoltare (mancanti del III atto o interrotti); essendo questo costume diffuso, non solo a Napoli, possiamo dedurre che anche in altri teatri italiani venissero programmate opere scritte in tre atti, ma rappresentate in due atti senza alcuna esplicita avvertenza.

⁴⁵¹ *Artaserse*, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, pag.80, *Collocazione*: Racc.dramm.0658.

⁴⁵² Michael. F Robinson, *Naples and Neapolitan opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972; trad. italiana: *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1981, pag.91.

⁴⁵³ Lucio Tufano, *Il terzo atto al San Carlo di Napoli, nell'ultimo trentennio del settecento. Declino: declino, atrofizzazione, scomparsa*, in *L'ultimo atto nell'opera del settecento. Atti del convegno internazionale di studi* a cura di Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, Reggio Calabria, 4-5 ottobre, 2021, pag. 213.

⁴⁵⁴ P. Maione, F. Seller, *Teatro San Carlo vol.I Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005.

Elfrida è proposta in due atti, quindi secondo la tendenza dominante, a cui l'anziano Calzabigi si piega pur senza qualche resistenza⁴⁵⁵, con la collaborazione del compositore Paisiello, che già aveva sperimentato il taglio breve in opere buffe e serie e continuerà con questa esperienza.⁴⁵⁶

Elvira, invece in netta controtendenza⁴⁵⁷, viene realizzata in tre atti, ma con alcuni indizi che indicano un ridimensionamento del III atto rispetto alle previsioni del poeta livornese.

L'opera infatti secondo le testimonianze dell'epoca ebbe molto successo⁴⁵⁸, ma Calzabigi in uno scritto del 30 gennaio 1794, una prefazione al libretto di *Elvira* inviato al Conte Giovanni Filippo di Cobenzel, scrive che “Ora comparisce al Teatro assai diversa; è pregiudicata nella condotta, e nell'interesse, e meno trascurata nell'apparecchio, abbellimento, e decorazione convenevole alla Scena. Ho stimato però di doverla dare a voi intiera, acciò possiate pronunciarne un accertato giudizio, a cui mi rimetto”⁴⁵⁹; questo a dimostrazione della direzione che stava prendendo la drammaturgia dell'epoca.

L'esito, diversamente dai libretti del poeta cesareo, in *Elfrida* si presenta tragico, nell'ultima scena del II atto vediamo infatti il tentativo di suicidio della protagonista dopo aver appreso che l'amato Adelvolto si era tolto la vita⁴⁶⁰; lieto al contrario, in *Elvira* con il “coup de théâtre” nell'ultima scena, la V, del terzo atto.⁴⁶¹

⁴⁵⁵ *Lettera al Signor Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida* in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* a cura di A. L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi2, Tomo II, XIII, pp. 583-613, 584[3]

⁴⁵⁶ *L'osteria di Marechiaro*, Inverno 1768, Napoli, Teatro dei Fiorentini; *Il barbiere di Siviglia*, 26 Settembre 1782, San Pietroburgo; *Il re Teodoro in Venezia*, 23 Agosto 1784, Burgtheater, Vienna; *La grotta di Trofonio*, Autunno 1785, Napoli, Teatro dei Fiorentini; *L'inganno felice*, inverno 1798, Napoli, Teatro dal Fondo; *Zenobia, in Palmira*, Napoli, Teatro San Carlo, 1790; *Andromaca*, 18 Novembre 1797, Napoli, Teatro San Carlo.

⁴⁵⁷ Lucio Tufano, *Il terzo atto al San Carlo di Napoli, nell'ultimo trentennio del settecento. Declino: declino, atrofizzazione, scomparsa*, in *L'ultimo atto nell'opera del settecento. Atti del convegno internazionale di studi* a cura di Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, Reggio Calabria, 4-5 ottobre, 2021, pag. 235 “Elvira è verosimilmente l'ultima opera in tre atti rappresentata sulle assi del San Carlo. La nuova forma bipartita, ormai pienamente affermata, prospererà fino alla fine del secolo”.

⁴⁵⁸ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d'autunno notizie teatrali da Napoli per l'imperatrice Maria Teresa*, in “*Sentir e meditar*”. Ricorrendo il giorno natalizio dell'augusto Nostro padrone e Signore vi fu gran Gala, e baciamano in Corte, e la sera nel Regal Teatro S. Carlo illuminato a giorno andò in scena la nuova opera del Consigliere Calzabigi intitolata Elvira con musica del celebre Paisiello che riscosse un applauso infinito.” *Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pag. 213.

⁴⁵⁹ Ranieri de' Calzabigi, *Poesie e prose diverse*, 2 voll., Napoli, presso Onofrio Zambraja a spese de' sig. Talani e Gervasi, 1793; sull'anno di stampa del secondo volume si possono esprimere delle perplessità vista la prefazione datata “30 Gennaro 1794”.

Vedi anche Lucio Tufano, *Il poeta “cadente” ed il “re” filosofo. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano in Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, Quinta Serie - volume II - Fascicoli I-IV - Gennaio-Agosto, Arti Tipografiche, Napoli, 2001 pag. 101 - 126, pag.122 nota 60.

⁴⁶⁰ *Elfrida*, Napoli, 1792, Atto II, scena XII e ultima, pag. 60.

⁴⁶¹ *Elvira*, Napoli, 1794, Atto III, scena V e ultima, pp. 66-68.

Elvira infatti, forse per la scelta di prolungarla al terzo atto, ha un lieto fine che evidentemente soddisfaceva le aspettative del pubblico poiché impedisce la vittoria dei “cattivi” che per tutta l’opera avevano tramato contro la protagonista; solo una considerazione la morte presunta, in battaglia, dell’amante musulmano e già segreto coniuge, Adallano, avrebbe potuto chiudere l’opera alla fine del II atto.

Lo schema metrico⁴⁶² di entrambi i lavori di Calzabigi è radicalmente innovativo: quasi assenti le arie col da capo, metri variati, senari, quinari ed anche - in un caso - decasillabi, non sempre si usa l’ultimo verso della strofa tronco, le rime sono con schema libero, con uso di concertati, a 2, 3, 4 e 5 personaggi, talvolta interni agli atti. Molti i versi sdruciolati, quasi mai usati da Metastasio, che troviamo nei finali del II e III atto e nell’aria di sortita di Elvira.

Le arie ed i pezzi d’insieme sono distribuiti secondo le necessità drammaturgie e quasi mai i personaggi rientrano in quinta alla fine di una scena, molti i recitativi accompagnati che introducono le arie e i pezzi d’insieme accentuando la compenetrazione che si andava sperimentando in opere coeve dello stesso Paisiello o di Jommelli ed altri,⁴⁶³ essi hanno una importante funzione di collante tra recitativo ed aria, perché l’azione drammatica non si ferma necessariamente all’inizio di un pezzo chiuso, l’azione penetra nell’aria prima momento di sola riflessione; il coro è invece assente⁴⁶⁴ in quanto “sostituito” dai concertati.

I personaggi invece sono in linea con l’opera metastasiana, 7 in entrambe le opere, ma distribuiti in maniera diversa.

Elfrida: Eggardo, Re di Inghilterra; Orgando, Conte di Devon; Elfrida, sua figlia; Adelvolto, confidente del re e sposo segreto di Elfrida; Evelina, confidente di Elfrida; Osmondo, confidente d’Orgando; Siveno, Ufficiale del re.

Elvira: Odorico signore di Granata; Elvira, sua figlia destinata sposa segreta di; Adallano, principe arabo; Ricimero, cavaliere della fazione di Odorico; Selinda, araba confidente di Elvira; Almonte, amico di Odorico, confidente di Ricimero, Osmida, confidente di Adallano.

⁴⁶² Vedi schema metrico Cap. 3 e 4.

⁴⁶³ Il *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte, *re Teodoro in Venezia* dello stesso Paisiello, lo stesso *Ercole in Termedonte* di Piccinni per queste opere innovative per l’epoca vedi: Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto: l’opera seria*, in *Storia dello spettacolo a Napoli / il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paolo Giovanni Maione, Voll. 2, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 75-138, Schema pag. 105.

⁴⁶⁴ *Lettera al Signor Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida* in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* a cura di A. L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi2, Tomo II, XIII, pp. 583-613, pag. 586 [11] “*Privo del nobil soccorso de’ cori, pensai supplirvi con sostituire ad essi, quanto più potevo, Pezzi concertati. Se ne troveranno molti in Elfrida. Son questi in sostanza una spezie di Cori*”

I personaggi secondari (Evelina, Osmondo e Siveno in *Elfrida*; Selinda, Osmida e Almonte in *Elvira*) non hanno arie soliste, cantano solo nei pezzi d'insieme e nei concertati, in alcuni pezzi chiusi intervengono dove si introducono con dei pertichini.⁴⁶⁵

L'ambientazione, a differenza dei libretti metastasiani, è collocata nel Medioevo: in *Elfrida* nell'Inghilterra del X secolo, con una storia documentata⁴⁶⁶; in *Elvira* nella Spagna dell'VIII secolo contesa tra saraceni e cristiani, senza un riferimento bibliografico preciso.

I finali d'atto sono stati dettagliatamente esplorati nei precedenti capitoli⁴⁶⁷ e risulta palese la distanza dalle tragedie uscite dalla penna del poeta cesareo: in *Elfrida* il Finale I è un concertato con i 4 personaggi principali in scena (Elfrida, Adelvolto Eggardo e Orgando), il Finale II invece è un particolare “settimo” (così definito in partitura, in realtà un sestetto) che precede il finale secondo, che è appunto un recitativo accompagnato con tutti personaggi in scena, (manca solo Adelvolto che si è dato la morte) che si conclude con una frase di Eggardo. In *Elvira* il Finale I è un quintetto senza la presenza femminile, il Finale II sempre un quintetto con l'assenza dei due arabi (Adallano e Osmida), il Finale III ugualmente un quintetto poiché Almonte, in catene, non canta e Ricimero è rimasto ucciso (da sottolineare che i due personaggi radicalmente negativi non sono presenti nel finale lieto, nel quale avviene la riconciliazione tra padre e figlia).

Altri esempi utili come termine di paragone ritengo siano le tre opere “riformate” scritte da Calzabigi e musicate da Gluck (*Orfeo ed Euridice* del 1762, *Alceste* del 1767 e *Paride ed Elena* del 1770)⁴⁶⁸ e quella di Piccinni *Ercole al Termedonte*, considerata infatti innovativa rispetto al panorama metastasiano della prima metà del '700, sia per le influenze dell'opera francese, come le arie ad inizio di scena, oppure gli elementi provenienti dalla commedia musicale, come le arie multistrofiche ed i concertati nei finali d'atto⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ Due esempi: *Elfrida*, atto I, scena 11, “Rassereni amico amore”; *Elvira*, Atto I, scena 8, Aria Odorico “Più ti guardo e più ti ammire” con interventi Diu Ricimero e Almonte

⁴⁶⁶ William Mason, *Elfrida a dramatic poem on the model of the ancient Greek tragedy by William Mason*, London, printed for J. and P. Knapton, 1752.

⁴⁶⁷ Cap. 3 e 4.

⁴⁶⁸ *Orfeo ed Euridice*, azione teatrale per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla corte nell'autunno del 1762 in Vienna nella stamperia Ghelen; Prima esecuzione: 5 ottobre 1762, Burgtheater, Vienna; *Alceste* tragedia per musica da rappresentarsi ne teatro privilegiato presso alla corte nel Carnevale del 1768 Vienna nella stamperia di Ghelen; Prima esecuzione: 26 dicembre 1767, Burgtheater, Vienna; *Paride ed Elena* dramma per musica dedicato sua altezza Duca Don Giovanni di Braganza in Vienna nella stamperia aulica Giovanni Tommaso Trattern MDCCLXX; Prima esecuzione: 3 novembre 1770, Vienna, Hoftheater.

⁴⁶⁹ Lorenzo Mattei, *L'opera seria “infranciosata”*: *Ercole al Termedonte in Musica e dramma nel “dramma per musica”*, Bari, progetti, 2012, pag. 27 - 36.

Le tre opere “riformate” di Calzabigi - Gluck sono in 5 atti, escluso *Orfeo ed Euridice* che ne ha 3, con balli interni all’opera, sul modello francese; la storia è semplificata e si concentra su pochi personaggi, presente il recitativo accompagnato, che però poco si compenetra con i pezzi chiusi, le arie sono collocate anche in centro alle scene per rispettare il senso drammaturgico e le storie, non particolarmente ricche di azione, sono ambientate in epoche pre-romane o leggendarie. Lo schema metrico non particolarmente variato è spesso sul modello di Metastasio, due fra le più celebri arie di queste opere sono nella forma col da capo: “Che farò senza Euridice”⁴⁷⁰ da *Orfeo ed Euridice*, Atto III, scena 2 e “Oh del mio dolce ardor”⁴⁷¹ da *Paride ed Elena*, Atto I, scena 1.

E’ a questo punto d’uopo considerare che Niccolò Piccinni, rientrato da Parigi a Napoli nel 1791, non aveva scritto opere serie negli ultimi 15 anni, l’ultimo suo lavoro eseguito al San Carlo era un *Alessandro nelle Indie* del 12 gennaio 1774, e si era cimentato quasi esclusivamente con opere buffe e tragèdie lirique⁴⁷².

Un caso a parte la già citata opera di Piccinni *Ercole al Termedonte*⁴⁷³: il libretto scritto di Antonio Simone Sografi fu rimaneggiato perché già eseguito a Trieste nel 1791 con la musica di Sebastiano Nasolini. L’opera venne presentata al San Carlo nella forma breve in due atti, il soggetto è mitologico, i personaggi sono 5 e presentano tutte arie solistiche; i duetti sono presenti in maniera significativa (in un caso anche due duetti di seguito), ma hanno dimensioni ridotte rispetto, per esempio, alle opere di Paisiello/Calzabigi. Sono presenti 5 arie in stile metastasiano che sono controbilanciate da arie in stile francese col recitativo che segue il pezzo chiuso. I finali d’atto sono particolarmente interessanti, con figure metriche differenti, veri e propri concertati a quattro voci nel Finale I con l’assenza di Orizia, mentre sono presenti tutti i personaggi in scena per il Finale II per un concertato che conclude l’opera⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ *Orfeo ed Euridice* (libretto), Biblioteca Nazionale di Firenze, Teatro, *Collocazione*: 4 R 18/8, pag. 27; (partitura) in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXI. Jahrgang*. Band 44, pag. 130.

⁴⁷¹ *Paride ed Elena* (libretto), Wien Österreichische Nationalbibliothek, *Collocazione*: 396429-B, pag. 11; (partitura) Prima edizione Wien, G.B. Trattner, 1770, IMLSP, pag. 17

⁴⁷² AA.VV., *Niccolò Piccinni musicista europeo*, a cura di Alessandro Di Profilo e Mariagrazia Melucci, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bari 28-30 settembre 2000, Mario Adda Editore, Bari 2004.

⁴⁷³ Lorenzo Mattei, *L’opera seria “infranciosata”*: *Ercole al Termedonte in Musica e dramma nel “dramma per musica”*, Bari, progetti, 2012, pp. 27 - 36.

⁴⁷⁴ *Ercole al Termedonte*, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 12 di gennaio 1793. Festeggiandosi la nascita di Ferdinando 4. Nostro Amabilissimo Sovrano ed alla S. R. M. dedicato, In Napoli : presso Vincenzo Flauto, 1793 - Biblioteca dell’Accademia filarmonica - Bologna; *Collocazione FA2.LIB.235*.

5.2 Il confronto con l'opera buffa coeva

Il confronto con l'opera buffa, come vedremo, porta a concludere che alcuni elementi di questo genere sono entrati a far parte delle due nuove opere serie, come sopra detto le arie multistrofiche, i concertati ed i finali d'atto, anche perché lo stesso Paisiello prima della collaborazione con Calzabigi si era impegnato nella intonazione di molte opere buffe sia a Napoli che altrove⁴⁷⁵. Le commedie del maestro tarantino rappresentate a Napoli furono eseguite soprattutto al Teatro dei Fiorentini, che era divenuto il tempio napoletano del dramma comico, mentre altre importanti piazze europee ospitarono alcuni lavori del genere maggiormente riusciti, quali *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*⁴⁷⁶, eseguito per la prima volta il 26.9.1782 a San Pietroburgo o *Il re Teodoro in Venezia*⁴⁷⁷, rappresentato il 23.8.1784 al Burgtheater di Vienna alla presenza di Wolfgang Amadeus Mozart⁴⁷⁸, solo per considerare la produzione dell'ultimo ventennio del XVIII secolo.

Gli elementi che confluiscono nelle due opere napoletane di Calzabigi - Paisiello sono: la divisione in due atti, le arie ed i pezzi d'insieme d'azione, la continuità che si crea tra il recitativo, spesso in Paisiello accompagnato, e l'aria che rompe il senso contemplativo tipico del pezzo chiuso metastasiano, anticipazioni del nuovo assetto che prenderà il melodramma nel secolo successivo. Mancano invece nei drammi buffi i recitativi accompagnati, che tanto distinguono i due testi che stiamo analizzando, poiché il recitativo secco era mezzo più adatto a veicolare i lunghi e repentina dialoghi di queste opere comiche seguite musicalmente dai soli musicisti impegnati nella realizzazione del "continuo" (cembalo e violoncello nella maggior parte dei casi) che seguivano la traccia armonica sottostante operando qua e là diminuzioni e abbellimenti estemporanei. Inoltre dal punto di vista metrico arie multistrofiche, polimetriche, ma soprattutto i concertati anche nella parte centrale degli atti e i finali d'atto di azione, che

⁴⁷⁵ *Le 'mbroglie de la Bajasse*, su libretto di Pasquale Mililotti, Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1767; *L'innocente fortunata*, su libretto di Filippo Livigni, Venezia, Teatro San Moisè, 1771, *Lo sposo burlato*, su libretto di Giovanni Battista casti, San Pietroburgo, Palazzo Imperiale, 1778; *L'inganno felice*, libretto di Giuseppe Palomba, Napoli, Teatro dal Fondo 1798, *Il nuovo maestro di Cappella*, libretto di ignoto attribuito a Paisiello Parigi, Opera Comique, 1801.

⁴⁷⁶ *Il barbiere di Siviglia, ossia la precauzione inutile*, dramma giocoso in 2 atti, libretto di Giuseppe Petrosellini, musica di Giovanni Paisiello, A. Barion delle edizioni delle case popolari, Sesto San Giovanni, 1938.

⁴⁷⁷ *Il re Teodoro in Venezia*, dramma eroicomico di Giovan Battista Casti, musica di Giovanni Paisiello, Milano a spese di Nobile e Sonzogno, 1803 - Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli.

⁴⁷⁸ Vedi Francesco Degradà, "Il re Teodoro in Venezia": un apologo politico nella Vienna di Mozart in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli 17. e 18.* Como, A.M.I.S., 1999, pp. 441-459

iniziano effettivamente dall'ultimo cambio di fondale con quasi sempre tutti personaggi in scena. Un'ultima considerazione, la rivalutazione della voce di basso che assume nell'opera comica un ruolo da protagonista, ma che anche in *Elfrida* per esempio (Orgando, conte di Devon) assume un ruolo centrale nello sviluppo della storia.

I concertati erano già apparsi all'inizio del secolo negli intermezzi napoletani, antesignani dell'opera buffa, nei finali d'atto⁴⁷⁹, ma solo a metà del secolo grazie ai libretti goldoniani e alla sua ricerca di verosimiglianza e verità nel teatro, come del resto nelle sue opere per il teatro di prosa, i concertati dialogici di azione divennero numeri emancipati, più completi tanto nella forma che nel contenuto, e furono inseriti non solo come finali di atto, ma anche all'inizio ed alla metà dell'opera; verso gli anni '70 e fino alla fine del secolo essi si consolidarono nell'opera buffa.

C'è però da puntualizzare che il concertato di inizio e in mezzo all'atto assume un significato diverso rispetto ai finali poiché non risolve, ma amplifica la tensione e la confusione ed i partecipanti cantano insieme omofonicamente o omoritmicamente fino alla fine⁴⁸⁰, come accade nel finale I del *Don Giovanni*; questa conclusione, raramente disattesa, è definita da Ronald Rabin "ensemble principle"⁴⁸¹.

I finali d'atto delle opere buffe invece sono ben descritti in un saggio di John Platoff dal titolo "Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale"⁴⁸² nel quale egli prende in considerazione la produzione viennese del Burgtheater negli anni '80 del secolo XVIII.

Secondo questo modello, che si consolida al massimo livello nelle opere frutto della collaborazione di Mozart con Da Ponte, ma è presente anche nelle opere di Martin Y Soler, per esempio, e, questo ci riguarda più da vicino, nelle opere di Paisiello, il finale buffo è composto da una serie di sezioni, musicali e testuali, con velocità drammatica, stile e tempo diversi, ma la tonalità d'impianto rimanere la stessa all'inizio ed alla fine del pezzo, per dare un senso di unità e continuità. I personaggi reagiscono alle vicende con dialoghi e azione, definiti da Platoff "passaggi attivi", e con momenti di riflessione, "passaggi espressivi"; nella

⁴⁷⁹ Paolo Gallarati, *Musica e maschera: il libretto italiano nel Settecento*, Torino, EdT Musica, 1984, pag.143.

⁴⁸⁰ Mary Hunter, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton, Princeton University press, 1990; pag. 177.

⁴⁸¹ Ronald Rabin, *Mozart Da Ponte and the dramaturgy of opera buffa: italian comic opera in Vienna, 1783 - 1791*, Ann Arbor, UMI, 1996; pag. 242.

⁴⁸² John Platoff, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale* in *The Journal of Musicology* by the Regents of the University of California, California, USA, 1999, pp. 191-230.

parte attiva si sviluppa l'azione, con linee vocali brevi accumulazione di emozioni e dialoghi attraverso la forma “durkcomponiert”, una musica continua senza ripetizioni che mantiene la fluidità musicale; al contrario nei passaggi espressivi l'azione si ferma esprimersi in un “tutti” omofonico e omoritmico, in sostanza una stretta, definito anche da Plathoff “shock tutti”, la conseguenza riflessiva ed emotiva di ciò che è accaduto. La principale caratteristica del passaggio espressivo è la ricerca di stabilità sia di sensazioni che di risoluzioni con ripetizioni di frasi cadenzali, rallentamento del ritmo armonico e una maggiore presenza della sottodominante, nel passaggio attivo invece il rapporto privilegiato è con la dominante.

Lo “shock tutti” è il momento in cui tutti i personaggi riflettono collettivamente sull'accaduto e in alcuni casi questa può essere anche la conclusione del dramma, a questo proposito è da citare il finale secondo del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte che si conclude con tutti i personaggi escluso il protagonista che cantano “Questo è il fin di chi fa mal”; esiste un “tutti” anche nel finale di *Elfrida* “Ah! Qual serie d'affanni”⁴⁸³ che ripetuto due volte annuncia il settimino finale.

I finali dunque secondo Plathoff si costruiscono con la giustapposizione di scene costruite sul binomio attivo - espressivo.

Dal punto di vista vocale i “passaggi attivi” hanno una organizzazione ritmica particolarmente accentuata, una vocalità sillabica e non vi sono ripetizioni del testo, (a questo proposito viene spontaneo citare, senza fare alcun paragone ovviamente, l'aria di Don Profondo nel II atto del *Viaggio a Reims* o l'aria di Bartolo “A un dottor della mia sorte” nel II atto del *Barbiere di Siviglia*, opere entrambe di Rossini, dove la vocalità sillabica è portata al limite del funambolismo), ma vi sono anche finali dove l'accompagnamento è più libero.

La struttura del finale è stabilita dal poeta nel libretto, che differenzia azione e riflessione, recitativo e pezzo chiuso (aria, duetti, ensemble) per mezzo di cambiamenti di metro, luogo, azione, rientri o uscite dalle quinte.

Nei finali delle opere buffe o anche nei concertati il materiale musicale è spesso neutro nella tonalità e nell'argomento, enfatizzando piuttosto lo scontro tra i personaggi che le reazioni emotive individuali.⁴⁸⁴

⁴⁸³ *Elfrida*, Napoli, 1792; pag. 57.

⁴⁸⁴ Mary Hunter, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton, Princeton University press, 1990; pag. 177.

L'opera buffa, già a cominciare dagli intermezzi sopracitati, ricercando una naturalità di espressione ed il realismo scenico e utilizzando le convenzioni drammaturgico - musicali del momento, asseconda questa direzione⁴⁸⁵.

Alcune opere musicate da Paisiello nell'ultimo ventennio del XVIII secolo possono aiutarci a chiarire le nostre affermazioni.

*Il barbiere di Siviglia*⁴⁸⁶, dramma giocoso in due atti, Finale I atipico con una cavatina di Rosina, una variante per la rappresentazione del 1787 al Teatro dei Fiorentini dell'autunno del 1787, che terminava con un quintetto, un "Tutti" finale; unico recitativo accompagnato prima dell'aria del Conte di Almaviva, come sarà anche per l'omonima opera di Rossini che introduce il Finale II che si conclude con un settimino, tutti i personaggi in scena compreso l'Alcalde ed il notaio che ha celebrato le nozze tra Rosina ed il Conte; anche in questo caso è presente una variante per l'esecuzione napoletana con un'aria finale del Conte: due strofe di sei versi di settenari con l'ultimo verso tronco.

*Il re Teodoro in Venezia*⁴⁸⁷, dramma eroicomico in due atti, presenta anche in questo caso pezzi d'insieme ed un concertato nella quinta scena del II Atto, il Finale I (scene XIV-XVIII) tutti personaggi in scena col coro ed il Finale II (scene XVI-XX) concluso ugualmente con un Tutti.

I "passaggi espressivi" o di riflessione, i cosiddetti pezzi chiusi, hanno invece una struttura musicalmente più stabile, arie strofiche di 4-6 versi nella forma ABA o ABA' con ripetizioni e melismi che ricordano in qualche modo la costruzione dell'aria metastasiana.

I pezzi in azione (passaggi attivi) mostrano la moltitudine di emozioni espresse dai vari personaggi e il trattamento dell'orchestra è più indipendente; nei passaggi espressivi la musica accompagna non interferisce con l'emozione espressa dal testo, è in sostanza un tappeto musicale su cui si innesta la voce.

Dunque se la musica è più interessante nei passaggi espressivi la velocità drammatica è sospesa, ed è il librettista che nel testo prepara questa struttura, con il compositore che pur

⁴⁸⁵ Aurèlia Pessarrodona Perez, *Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)*, in Nassarre: revista aragonesa de musicología, 31, Rioja, 2015, pag. 112.

⁴⁸⁶ *Il barbiere di Siviglia, ossia la precauzione inutile*, dramma giocoso in 2 atti, libretto di Giuseppe Petrosellini, A. Barion delle edizioni delle case popolari, Sesto San Giovanni, 1938.

⁴⁸⁷ *Il re Teodoro in Venezia, dramma eroicomico da rappresentarsi nel teatro di corte (Burgtheater) l'anno 1784. In Vienna presso Giuseppe Nob. De Kurzbeck, Stampatore di S.M.I.R.* (testo in italiano e tedesco) Poesia di Giovanbattista Casti, musica di Giovanni Paisiello - Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica *Collocazione: Lo,08352*.

trattando l'episodio (il finale) come unitario, crea sezioni musicali discrete dove i cambi di metro, di stile, di tempo dividono l'azione dalla passione.

Quindi un'alternanza, detta da Platoff "duetto", dove spesso il pezzo finale attivo funziona da stretta che annuncia al pubblico la fine del dramma; il tutti invece presenta il pensiero di tutti i personaggi in scena o di un gruppo di loro che può avvenire con un botta e risposta: musicalmente un contrasto tra omofonia, declamazione e picchiettati rapidi.

La velocità drammatica dipende quindi dal trattamento dei "passaggi espressivi" e da come si articola tutto il finale: più ogni pausa è enfatizzata più forte il pubblico avvertirà il senso di stasi, anche se la continuità, per esempio, tra recitativo accompagnato, cioè azione, e riflessione non rompe la continuità musicale; questo tipo di cambiamento può comunque essere indicato da un passaggio da solo a tutti o da un pedale di dominante che sottolinea l'inizio del pezzo chiuso.

Al contrario il tempo veloce della maggior parte dei passaggi attivi in rapporto alla enfatizzazione sopra accennata da il senso del movimento drammatico.

Secondo Platoff questo fenomeno inizia con le opere di Mozart - Da Ponte, ma come abbiamo visto si consolida con Paisiello nelle opere sopra citate, ma anche in *Elfrida* ed *Elvira* vi sono segnali che vanno in questa direzione; anche se è vero che come abbiamo visto il recitativo accompagnato non è la cifra che distingue l'opera buffa che si affida ancora al rapido declamato per una questione emblematica teatrale, quasi che la recitazione più vicina alla prosa (cioè il recitativo secco) rendesse l'azione più quotidiana e comica.

L'articolazione descritta nel testo di Platoff, cioè l'alternanza tra dialogo e riflessione, l'aumento della velocità drammatica nei "passaggi attivi", la tonalità d'impianto uguale all'inizio ed alla fine del finale, possono essere riscontrati anche nei finali delle due opere che abbiamo analizzato⁴⁸⁸.

Il finale I di *Elfrida* vede tutti i personaggi maschili in scena ed è di fatto un quartetto in versi ottonari, introdotto però da un recitativo ed aria di Eggardo (uno dei quattro personaggi) che ha lo stesso metro, ma tonalità diversa Mib Maggiore, mentre il quartetto è in SIb Maggiore e presenta episodi con cambi di tonalità, ma alla fine si conclude con la tonalità d'impianto. Il finale II invece ha un struttura più libera, un recitativo accompagnato, ma a piena orchestra,

⁴⁸⁸ John Platoff, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale* in *The Journal of Musicology* by the Regents of the University of California, California, USA, 1999, pp. 191-230

nel quale un “Tutti” ripetuto rallenta sensibilmente la velocità drammatica ed introduce la stretta finale tutta in azione.

In *Elvira* i tre finali sono resi omogenei da una scelta librettista: 5 personaggi il primo solo con la componente maschile, senza Elvira e Selinda, il secondo con la mancata presenza dei due musulmani, Adallano e Osmida, il terzo senza i due personaggi negativi, Ricimero e Almonte.

Il finale I un quintetto, comunque in azione, composto da versi settenari nel quale Paisiello sottolinea con delle corone dell’orchestra alcune parole, il tempo Allegro in Mib Maggiore, che inizia e conclude il pezzo. Il finale II è in Do Maggiore Tempo Andante sempre in versi settenari, un finale molto esteso, interrotto da un’aria di Elvira “Lo vedi l’indegno”, versi senari, ma stesso tempo e tonalità, composto da molte sezioni recitate, accanto a sezioni più ampie con un discorso musicale più fluido, il “duetto”; anche in questo caso la tecnica musicale vuole mettere in evidenza il testo di Calzabigi; il finale III invece è un allegro sempre in Do maggiore molto consueto, quai a suggellare il lieto fine.

Altre due opere sempre di Paisiello presentate al Teatro dei Fiorentini possono ulteriormente chiarire le nostre affermazioni: *La grotta di Trofonio*⁴⁸⁹ del 1785, con parti in dialetto napoletano e in due atti, e *L’Inganno felice*⁴⁹⁰ con libretto di Giuseppe Palomba del 1798 che includono pezzi d’insieme ed entrambi i finali con tutti i personaggi in scena. Particolare chiarificante il finale II di quest’ultima opera, nel quale si alternano ensemble con dialoghi ed una conclusione con un “tutti” composto da 6 versi settenari con l’ultimo verso tronco che recita “L’inganno, o tardi, o presto/ sempre a cader poi va./ Apprenda il mio intero,/ che amore è una follia/ch’ove ragion non sia, felicità non v’è”, quasi un inno all’illuminismo.

Come vediamo Paisiello utilizza la sua recente esperienza accumulata nell’opera buffa per creare nuove strade per il dramma serio che aprano la strada verso il XIX secolo.

Gli ultimi due esempi vorrei fornirli dalla produzione rossiniana poiché confermano le strade segnate dell’opera buffa per il secolo XIX: *L’Inganno felice*⁴⁹¹, libretto di Giuseppe Maria Foppa dal testo di G. Palomba, ridotto ad atto unico, del 1812 con un terzetto (concertato) alla

⁴⁸⁹ *La grotta di Trofonio*, Commedia per musica da rappresentarsi nei Teatro de’ Fiorentini per terza opera del corrente anno 1785. - In Napoli : 1785, libretto di Giambattista Casti, musica di Giovanni Paisiello - Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03844,

⁴⁹⁰ *L’inganno felice*, commedia per musica di Giuseppe Palomba da rappresentarsi nel Teatro de’ Fiorentini in questo corrente anno 1800, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, Milano.

⁴⁹¹ *L’inganno felice*, farsa per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani in San Mose la primavera 1812, Biblioteca della Fondazione Cini, Venezia.

scena VIII ed il finale con tutti personaggi in scena; *Il barbiere di Siviglia*⁴⁹², libretto di Cesare Sterbini anch’esso (come l’opera di Paisiello) tratto dall’omonima commedia di Beaumarchais del 1775 che presenta un pezzo d’insieme, un quintetto, nella quarta scena del II atto, poi i concertati che concludono i due atti. Il primo con Rosina, Berta, Bartolo, Basilio, il Conte d’Almaviva, Figaro ed il coro maschile che termina con un tutti “Mi par d’esser con la testa”, 2 strofe di ottonari di 5 versi ciascuna con una quartina finale; nel caso del secondo atto il brano è breve e chiamato da Rossini “finaletto secondo” perché agisce quasi come “stretta” con i versi in refrain cantati dai vari personaggi con le variazioni e col coro che scandisce pure un refrain “Amore e fede eterna si vegga in noi regnar”. Quindi l’unico concertato vero e proprio è quello del primo atto che assomma man mano i vari personaggi che entrano un po’ alla volta....seguendo così il modello del finale centrale (II atto) delle *Nozze di Figaro*⁴⁹³ di Mozart.

5.3 Il recitativo accompagnato: l’azione drammatica “in passione” supportata dall’orchestra, Mozart e il suo tempo

Uno dei tratti caratteristici, dal punto di vista compositivo, nelle due opere che stiamo analizzando, è senz’altro l’uso del recitativo accompagnato che è utilizzato da Paisiello in maniera copiosa rispetto alle opere di origine metastasiana⁴⁹⁴ ed anche rispetto alle opere

⁴⁹² *Il Barbiere di Siviglia*, manoscritto autografo conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, vedi anche la più recente: *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica dell’opera, a cura di Andreas Gies, Iris Editions, 2023.

⁴⁹³ *Le nozze di Figaro* : commedia per musica in quattro atti / musica di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto di Lorenzo Da Ponte, Washington (DC) Library of Congress, Music Division, Collocazione: ML48 [S6826] da *La folle journée ou le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais; Pendragon, Bologna, 2023.

⁴⁹⁴ Per un’analisi dettagliata dei recitativi accompagnati di *Elfrida* ed *Elvira* vedi gli schemi musicali annessi ai cap. 3 e 4. Per Paisiello ancora possiamo citare *il re Teodoro in Venezia* del 1784 e il già citato *Ercole al Termedonte* del 1793 di Piccinni che pur seguendo modelli francesi presentano un uso abbondante di recitativi accompagnati.

riformate della coppia Calzabigi - Gluck⁴⁹⁵, che peraltro avevano un esempio ben più evidente nella drammaturgia francese (le arie seguite e non introdotte dal recitativo secco, i balli, le grandi campate sceniche). L'accompagnato non è certo un'invenzione del compositore tarantino, questa forma musicale, che a partire dal I ottocento sarà usata in modo stabile nell'opera seria, era già noto come mezzo formale nel XVIII secolo, ma pur essendosi emancipato dal recitativo secco non era usato in maniera continuativa dai compositori⁴⁹⁶. Durante il secolo XVIII l'opera seria passò dalla finzione e dall'astrazione dei sentimenti, rappresentata come abbiamo visto dalla struttura dell'opera metastasiana, alla ricerca di una espressività più realistica e naturale, la quale implicò un cambio di funzione ed organizzazione dei numeri delle opere⁴⁹⁷ e un uso più espressivo delle risorse strumentali⁴⁹⁸. Il recitativo accompagnato divenne un mezzo più efficace per questo, poiché non solo permetteva un uso della vocalità più libero, ma anche perché serviva all'orchestra per tradurre in musica questi sentimenti.

Lo scopo di questo mezzo espressivo musicale era di creare una continuità tra recitativo e aria anche da un punto di vista timbrico, cosa che inevitabilmente si rifletteva sul versante drammaturgico, scolpendo maggiormente le parole che nel secco risultavano meno evidenti; non a caso l'opera buffa, come abbiamo visto, manterrà l'uso del recitativo secco poiché più veloce da recitare con i soli accordi del continuo a sostenere le parole. Inoltre la libertà di espressione o di soffermarsi su di una specifica parola e l'andamento del tono di recitazione

⁴⁹⁵ *Orfeo ed Euridice*, azione teatrale per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla corte nell'autunno del 1762 in Vienna nella stamperia Ghelen; Prima esecuzione: 5 ottobre 1762, Burgtheater, Vienna

Alceste, tragedia per musica da rappresentarsi ne teatro privilegiato presso alla corte nel Carnevale del 1768 Vienna nella stamperia di Ghelen; Prima esecuzione: 26 dicembre 1767, Burgtheater, Vienna (libretti).

Paride ed Elena dramma per musica *dedicato sua altezza Duca Don Giovanni di Braganza* in Vienna nella stamperia aulica Giovanni Tommaso Trattern MDCCCLXX; Prima esecuzione: 3 novembre 1770, Vienna, Hoftheater.

Orfeo ed Euridice, azione drammatica in tre atti, libretto di Ranieri de Calzabigi, musica di Cristoph Willibald Gluck, Milano, G. Ricordi & C., rist. 1977 (partitura a stampa).

Alceste, tragedia messa in musica dal Signore Cavaliere Cristoforo Gluck, Vienna, Giovanni Tomaso Trattern, 1769. (partitura a stampa).

Paride ed Elena, dramma per musica di Cristoph Willibald Gluck, Vienna, Giovanni Tomaso Trattern, 1770 (partitura a stampa).

⁴⁹⁶ Vero e proprio pioniere del recitativo accompagnato può essere considerato Leonardo Vinci che ne introdusse esempi, nelle sue opere serie a partire dal 1722 nelle "invocazioni agli dei". Altri esempi precoci di recitativo accompagnato possiamo trovarli in alcune delle opere di Handel, dal *Giulio cesare del 1724* al *Tolomeo, re dell'Egitto* del 1728; lo stesso Metastasio nel 1750 in occasione dell'esecuzione del suo *Attilio Regolo*, musicato da Hasse, suggerisce l'utilizzo in alcuni casi di questa forma musicale senza peraltro invertire gli schemi strutturali dei suoi libretti. Ultimo esempio Tommaso Traetta che in *Ifigenia in Tauride* su libretto di Marco Coltellini del 1763, dove vengono anticipati alcuni elementi della riforma che Gluck e Calzabigi realizzheranno a Vienna qualche anno più tardi. Cfr. La voce *Leonardo Vinci* a cura di Andrea della Corte in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 99, Roma, Treccani, 2020; da non dimenticare inoltre Niccolò Jommelli che dopo il suo ritorno Napoli dalla Francia propose *Ercole al Termedonte* di cui abbiamo già ampiamente trattato. .

⁴⁹⁷ Laurine Quetin, *L'opera seria: de Johann Christian Bach à Mozart*, Ginevra: Minkoff, 2003, p. 64.

⁴⁹⁸ *Ivi*, pag. 70.

era affidata interamente al cantante/attore, ciò non avviene con l'accompagnato nel quale è il compositore che definisce le frasi, le sue interruzioni e i climax espressivi, nonché la velocità di recitazione e in generale il clima musicale.

Mozart, grossomodo negli stessi anni in cui operava Paisiello, è il compositore che maggiormente ha contribuito all'uso dell'accompagnato in funzione eminentemente espressiva, esempi di grande spessore possiamo trovarli nella trilogia dapontiana; *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790), opere nelle quali l'accompagnato è sempre peculiare e fondamentale in certe scene, ma è soprattutto nel precoce *Idomeneo* (1781), opera di per sé visionaria sotto l'aspetto musicale, che possiamo verificare questo aspetto.

Del resto anche un discorso sulla complessità armonica in questo ultimo scorci del settecento in campo operistico è funzionale all'uso del recitativo accompagnato. Le tonalità usate erano quelle più vicine a Do maggiore, quindi Sol maggiore Re maggiore e La maggiore, per i diesis, e Fa maggiore, Si bemolle maggiore e Mi bemolle maggiore per i bemolli.

Le relative minori venivano toccate, ma mai in apertura di numero, cioè un aria o un duetto non iniziava mai in una tonalità minore qualunque fosse l'affetto descritto o il contenuto drammatico. Quindi l'utilizzo delle tonalità minori e in particolare del Do minore, tonalità relativa di Mi bemolle maggiore, che era già tonalità aliena, ancora più in un contesto operistico, era limitato. Mozart, con l'*Idomeneo* (1781) già lavora in un'ottica protoromantica⁴⁹⁹ perché il testo del libretto⁵⁰⁰, adattato da un testo metastasiano dall'abate Gianbattista Varesco, viene reso con assoluta immedesimazione dei caratteri dei personaggi e

⁴⁹⁹ Di romanticismo musicale si può parlare già in pieno ottocento, nel repertorio sinfonico post beethoveniano, mentre è azzardato e non poco complesso definire esteticamente l'opera romantica, **forse** può essere considerata tale *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber. Sicuramente non si può parlare di opera romantica in Italia, poiché non esistono punti di riferimento veri e propri neanche a livello letterario per questa corrente nel nostro paese. Nella querelle esistente tra classicisti e presunti romantici, alla quale dette impulso l'articolo di Madame De Stael *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* pubblicato sulla Biblioteca italiana, non emergono due vere e proprie correnti poiché il romanticismo letterario in Italia è comunque rappresentato da autori che hanno una forte matrice classicista, Foscolo in primis, ma anche Leopardi o Manzoni. Per cui anche in presenza di elementi cosiddetti romantici, il tema del suicidio ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, o quello della tempesta notturna e dell'amore rifiutato come ne *L'ultimo canto di Saffo* del giovane Leopardi, il richiamo classico resiste sia nel contenuto che nella forma poetica, chi non potrebbe considerare classicamente impostato il presunto romanticismo del carme *Dei sepolcri* sempre di Ugo Foscolo. Ed anche se volessimo prendere come esempio melodrammatico il medioevo scozzese di *Lucia di Lammermoor*, di cui parleremo più diffusamente altrove, le melodie del bel canto donizettiano e la nitidezza delle forme espressive musicali tradirebbero un'impronta di stampo classicista.

⁵⁰⁰ *Idomeneo*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Corte per comando di s.a.s.E. Carlo Teodoro conte palatino del Reno [...] nel carnavale 1781. La poesia è del signor abate Gianbattista Varesco capellano di corte di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La musica è del signor maestro Wolfgang Amadeo Mozart Academico di Bologna e di Verona in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La traduzione è del signor Andrea Schechtner pure in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo e principe di Salisburgo. - Monaco : Francesco Giuseppe Thuille, [1781] - München Bayerische Staatsbibliothek.

compenetrazione degli affetti con la musica⁵⁰¹, anche se il testo, appunto è di derivazione metatastasiana, rimane comunque legato ad un contesto neoclassico e illuminista. Musicalmente però Mozart utilizza spesso tonalità minori come impianto di interi numeri, cori e arie: la prima aria di Ilia “Padre, germani addio” (Atto I - Scena I, n.1), in Sol minore, la prima aria di Elettra “Tutte nel cor vi sento” (Atto I - Scena VI, n.4) che addirittura non conclude come numero chiuso, ma attraverso una modulazione passa dal Re minore, tonalità d’impianto dell’aria, al Do minore senza soluzione di continuità per l’ingresso del coro “Pietà! Numi! Pietà!” (Atto I - Scena VII, n.5), interamente in Do minore. Anche il coro del II atto (Scena VI, n.17) “Qual nuovo terrore!” è in Do minore ed anche il coro del III atto (Scena VI, n.24) “Oh voto tremendo!” che si stempera solo alla fine con una terza di piccardia, verso il finale dell’opera quando si sente la voce del nume, questa è accompagnata da tre tromboni, ma sempre in Do minore; infine l’ultima aria di Elettra (Atto III - Scena X, n.29) “D’Oreste, d’Aiace” è ugualmente in Do minore.

È chiaro che in questa opera questa tonalità abbia delle motivazioni fondanti e anche strutturali, oltre che drammaturgiche, ma si tratta di un unicum nella storia dell’opera di quel periodo e per molti anni a venire.

Mozart comunque considerava sicuramente Paisiello come uno tra i più completi musicisti italiani e lodò la struttura del suo *Re Teodoro in Venezia*⁵⁰² per l’ampliamento dei finali d’atto, i due musicisti quindi si influenzarono a vicenda visto che Paisiello, in un certo senso potrebbe essere considerato un modello per il compositore austriaco che accettò, infatti la proposta di un soggetto, *Le nozze di Figaro* tratto dallo stesso dramma dal quale il compositore tarantino aveva tratto il suo più grande successo: *il Barbiere di Siviglia*. Il solo fatto di aver accettato di mettere in musica i due libretti di Calzabigi era stata per Paisiello una scelta di sperimentazione e di rinnovamento ed è in quest’ottica che egli ha aumentato i recitativi accompagnati collegandoli con i numeri chiusi ed ha utilizzato le tonalità con un fine drammaturgico, come nel caso del settimino in Do minore che conclude il concertato dell’opera *Elfrida* prima del finale, una tonalità scura che crea l’ambiente musicale per il

⁵⁰¹ *Idomeneo*, K366, W. A. Mozart, dramma per musica di G. Varesco, musica sia stampa, Milano, G. Ricordi & C., 2005

⁵⁰² Vedi “*Il re Teodoro in Venezia*”: un apoloogo politico nella Vienna di Mozart in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli 17 e 18*, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 441-459 “Le relazioni personali tra Mozart e Paisiello erano peraltro ottime. La loro conoscenza risaliva a molti anni prima: si erano incontrati a Napoli nel 1770, a Torino nel 1771, a Milano nel 1773. A Vienna, nel 1784, Paisiello fu invitato da Mozart ad un concerto durante il quale questi suonò con la sua allieva Barbara Poyer; Paisiello partecipò probabilmente anche ad un’altra serata durante la quale Wolfgang eseguì la parte della viola in un quartetto d’archi. Mozart ascoltò sicuramente, secondo una lettera al padre, *il re Teodoro in Venezia*, d’altronde Paisiello era il musicista italiano che egli conosceva meglio in assoluto.”

finale tragico del dramma, elemento sicuramente non estraneo alla poetica mozartiana del sublime.

Dal 1778 in poi si assiste anche al San Carlo ad una significativa riduzione delle opere metastasiane in favore di opere con uso di soggetti mitologici e libretti di avanguardia dal punto di vista metrico per poter veicolare anche qui il passaggio dal melodramma neoclassicista a quello ottocentesco dell'azione esibita: recitativo accompagnato ed aria “in passione”. Lorenzo Mattei in un saggio sull'opera al San Carlo alla fine del '700⁵⁰³ divide i drammi in tre tipologie: l'opera post - metastasiana, soggetti tratti dalla storia antica, con un incremento dei pezzi d'insieme; l'opera post - riformata di soggetto mitologico, scene corali e balli, recitativi accompagnati e pezzi d'insieme, insomma un'evoluzione ed anche calco per certi versi del melodramma francese; infine l'opera innovativa, soggetti storici, mitologici, esotici e medievali, finali a catena, concertati interni agli atti, arie con cori e pertichini, arie multistrofiche, intermittenza tra numero e recitativo.

I drammi post-metastasiani, che spesso ricalcavano quelli del poeta cesareo con poca originalità, venivano comunque programmati perché ben visti dagli intellettuali napoletani; delle opere innovative molte ebbero successo di pubblico e di critica, tra queste *Elfrida* ed *Elvira*, altre invece furono addirittura boicottate⁵⁰⁴. Difficile quindi comprendere quale fu l'atteggiamento del pubblico partenopeo all'ascolto dei drammi “seri” poiché preso da uno “smarrimento dei valori di un'epoca, di canoni estetici e di linguaggi che appare sempre più difficile declinare con convinzione e successo”⁵⁰⁵. In *Elfrida* ed *Elvira* l'organico è rinforzato in alcuni recitativi accompagnati, in alcuni casi non solo con tutti gli archi, ma anche con l'orchestra piena⁵⁰⁶ ed infatti le critiche dell'intelighenzia napoletana venivano rivolte ai libretti e quelle del pubblico alla mancanza di effetti scenici o alla scarsa qualità degli

⁵⁰³ Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il settecento* 2 Tomi a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, CMA La Pietà dei turchini, 2009, pag. 29.

⁵⁰⁴ Vincenzo M. Cimiglia, *Saggi teatrali analitici*, Coda, Napoli, 1817, p.217 “Il voler ridurre il dramma nostro come il francese è un non capire la diversità che passa tra le due composizioni [...] Piccinni ritornato qui in Napoli, troppo fidato della giusta opinione che si aveva di lui voleva introdurre nelle nostre scene il dramma francese che nel suo *Ercole al Termedonte* fu malamente accolto”; per i giudizi sull'opera sull'opera di Piccinni vedi anche: Paolo Napoli Signorelli, *Vicende nella cultura delle Due Sicilie* [...], Orsini, Napoli, 1811, sommo VIII, pag. 243.

⁵⁰⁵ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'imperatrice Maria Teresa /1793-1795*), a cura di F. Ciotticelli - L. Sannia Nowè - R. Puggioni in *Sentire e meditar. Omaggio a Elena Sala di Felice*, Roma, arance, 2005, pp. 207 - 218: pag. 209.

⁵⁰⁶ Vedi la struttura musicale delle due opere con i relativi organici dei pezzi chiusi e dei recitativi accompagnati *Elfrida* ed *Elvira* annesse al cap. 3.e 4.

interpreti, ma quasi mai alle capacità del compositore di sottolineare e amplificare il dramma attraverso la sua musica in particolare di Paisiello, vero “Genius loci”.

Nel triennio 1792-1794 si capisce dalla programmazione del San Carlo⁵⁰⁷ come le opere segnano la metamorfosi che va verso l’800, con elementi che provengono dall’opera buffa, di questa nuova atmosfera privilegiano *Elfrida* ed *Elvira*, solo in un caso una composizione dal taglio innovativo, *Ercole al Termedonte*⁵⁰⁸ di Piccinni, viene prima rimandata e poi accolta con astio dal pubblico napoletano per ragioni prima di tutto politiche, ma anche per la sua commistione con lo stile francese. Piccinni peraltro non sembra aver percorso una linea precisa, poiché a scelte come l’ampliamento dell’organico ai flauti ed ai clarinetti (che troviamo anche nelle opere di Paisiello), il potenziamento espressivo dei mezzi orchestrali con ben 14 recitativi accompagnati, di cui tre a piena orchestra, che creano un senso di continuità tra scene contigue; alterna ben 5 arie in stile metastasiano, cioè recitativo secco, aria e rientro in quinta del cantante (laddove solo in *Elfrida* troviamo un’aria di questo tipo, della protagonista che poi esce di scena con la confidente⁵⁰⁹) ed alcune in stile francese col recitativo dopo l’aria. I finali d’atto invece usano metri differenti e sono pezzi concertati, pur con un certo ridimensionamento rispetto ai finali paisielliani. In sostanza i recitativi accompagnati delle due opere che stiamo esaminando, preparati da Calzabigi dal punto di vista del contenuto per essere contigui al pezzo chiuso che anticipano e completano, vengono messi in musica da Paisiello con lo scopo di superare la meccanica dicotomia recitativo+aria, azione+riflessione, dando continuità all’azione in un nuovo modello di melodramma che compiutamente come già abbiamo detto si realizzerà nella prima metà dell’ottocento. Questo nuovo schema utilizza musicalmente il recitativo accompagnato che spesso si compenetra coll’aria o il pezzo d’insieme, talvolta spezzato dal un recitativo seco che poi rifluisce di nuovo nell’accompagnato creando perciò una continuità drammatica anche tra le varie scene⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ Per la programmazione del teatro San Carlo nel triennio in questione vedi: P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, annata 1793, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁵⁰⁸ Lorenzo Mattei, *L’opera seria “infranciosata”: Ercole al Termedonte (San Carlo 1792)*, in *Niccolò Piccinni musicista europeo* (Bari, 28-30 settembre 2000), a cura di M. Melucci e A. Di Profio, Bari, Adda editore, pp. 57-78.

⁵⁰⁹ *Elfrida*, Atto I, scena VII, aria di Elfrida “Di furor per me s’accenda”

⁵¹⁰ La spiegazione ampia ed approfondita della struttura metrica e musicale delle due opere *Elfrida* ed *Elvira* è presente nel cap. 3 e 4 di questa tesi.

Un esempio tratto da *Elvira* può essere la struttura delle prime tre scene dell'atto I, dove dopo il duetto iniziale Elvira, Selinda “Notte amica degli amanti”, la seconda scena, introdotta da un recitativo secco, introduce un accompagnato seguito da un'aria di Elvira che ha una forma a metà tra arioso ed aria, nella terza scena poi viene ripreso il tema del duetto iniziale con una chiusa in forma concertata. Il tema dominante è la notte che favorisce gli incontri amorosi che viene sottolineato dal punto di vista musicale da questa “liason des scenes” che crea quasi un corpo unico fino alla fine del concertato⁵¹¹.

5.4 Il confronto con l'opera italiana del I° Ottocento, appunti di strumentazione e mutamento progressivo dell'orchestra

Veniamo adesso ad uno dei momenti cruciali per il percorso che abbiamo iniziato con l'analisi delle due opere *Elfrida* ed *Elvira*: il cambiamento progressivo dell'organico orchestrale che inevitabilmente coinvolge anche il modo di scrivere dei compositori e per certi versi anche l'attività di stesura del testo del librettista. Prima di iniziare un confronto con l'opera italiana della prima metà dell'ottocento è opportuna una precisazione: gli organici orchestrali dell'epoca, non erano fissi, spesso (come del resto oggi) esisteva il fenomeno dei cosiddetti “aggiunti”, quindi il numero degli esecutori poteva variare, ma il compositore era comunque legato alle disponibilità dei teatri che gli commissionavano il lavoro, vedremo più avanti qualche esempio trattando degli organici del San Carlo. La differenza tra i teatri italiani e quelli europei, tedeschi in particolare, consisteva nel fatto che le “cappelle” del nord Europa avevano organici di persone stipendiate e fisse, mentre in Italia la maggior parte dei teatri erano a gestione impresariale e non di corte, quindi gli organici variavano a seconda della disponibilità stagionale, il teatro che prima ingaggiava delle persone le sottraeva ad altri nella stessa città o nelle vicinanze. Vi era inoltre il discorso specifico di alcuni strumenti, ad esempio non era infrequente che un oboista suonasse anche il flauto⁵¹², oppure il fatto che certi strumenti, come i timpani, costavano molto e non erano ancora diffusi ovunque. Per avere un'idea di quali fossero gli standard tedeschi in confronto a quelli italiani possiamo

⁵¹¹ Rimandiamo al cap. 4, *Elvira*, Le arie ed i pezzi d'insieme.

⁵¹² Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Patricia B. Brauner, Bärenreiter, Kassel, 2019, Prefazione - L'orchestra, pp. XXXVIII-XXXIX

prendere in considerazione la pianta orchestrale della cappella di Dresda⁵¹³ (immagine a pag. 185) nella quale per esempio sono assenti i clarinetti, ma dietro il secondo cembalo sono collocati in una pedana trombe e timpani. Diverso il caso del Burgtheater di Vienna, l'organico (che possiamo estrapolare dalla strumentazione presente nelle opere riformate di Gluck, in particolare *Alceste* e *Paride ed Elena*⁵¹⁴) oltre ai timpani e l'arpa, era composto da trombe, tromboni e corno inglese, una compagnia abbastanza ampia, in quanto teatro adibito ad ospitare solo opere per la corte, che ha permesso a Gluck di scrivere grandi scene di insieme e soprattutto i balli in stile francese. Dunque anche questo conferma che i compositori scrivevano per i teatri che rappresentavano l'opera per la prima volta tutto ciò perlomeno fino ai primi decenni dell'800; un esempio per tutti due opere di Rossini scritte tra il 1814 e il 1817 per due teatri romani: il teatro Valle *Torvaldo e Dorliska* (libretto di Cesare Sterbini, prima rappresentazione il 26 dicembre del 1814) e *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* (libretto di Jacopo Ferretti, prima rappresentazione il 25 gennaio 1817), il teatro Argentina *Il barbiere di Siviglia ossia l'inutile precauzione* (libretto di Cesare Sterbini, prima rappresentazione 20 febbraio 1816)⁵¹⁵ e *Adelaide di Borgogna* (libretto di Giovanni Schmidt, prima rappresentazione 27 dicembre 1817). Le opere date al Valle prevedevano l'uso dei timpani, mentre quelle del Teatro Argentina no, questo perché in quest'ultimo teatro non c'erano né strumenti né strumentista. Quindi per avere un'idea precisa di come si arrivava a creare una strumentazione in un'opera è opportuna una analisi delle dotazioni dei teatri dell'epoca, nello specifico abbiamo a nostra disposizione uno studio abbastanza approfondito, anche se datato, della situazione del San Carlo dalla sua fondazione avvenuta nel 1737 fin pressappoco alla fine del secolo, con una parte dedicata all'era Paisiello, che viene proprio a soddisfare le nostre aspettative: il testo dal titolo “La grande orchestra del Real Teatro San Carlo nel ‘700” è stato redatto da Ulisse Prota-Giurleo utilizzando documenti inediti.⁵¹⁶

⁵¹³ Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel ‘700*, a spese de l'autore, via S. Domenico 12, Napoli, 1927, pag. 37

⁵¹⁴ *L'orchestra virtuale del Flaminio* - flaminioonline.it; *Alceste*, organico strumentale: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarini, 2 corni inglesi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi, clavicembalo; *Paride ed Elena*, organico strumentale: 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, arpa, archi, clavicembalo.

⁵¹⁵ L'esempio del Barbiere di Siviglia può essere chiarificante per comprendere le pratiche dell'epoca; vedi *Il barbiere di Siviglia ovvero l'inutile precauzione*, edizione critica a cura di Andreas Gies, Iris Editions, *L'orchestra*, Prefazione, pag. XXXVIII.

⁵¹⁶ Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel ‘700*, a spese de l'autore, via S. Domenico 12, Napoli, 1927.

L'orchestra a disposizione di Domenico Sarro all'inizio del suo mandato come maestro della Real Cappella, l'11 ottobre 1737, era composta da 24 violini, 6 violette, 3 violoncelli, 3 contrabbassi, 2 cembali, 2 oboè, 3 fagotti, 2 trombe per un totale di 45 musicisti⁵¹⁷.

Una delle caratteristiche dell'orchestra era la disposizione dei 2 cembali, si trovavano ai due lati della platea in fondo (due “spinettini”, strumenti dotati di un'ampia tastiera, dunque con una estensione maggiore rispetto alla spinetta ed al cembalo, di solito dipinti di bianco ad olio⁵¹⁸), uno dei quali con doppio registro. Al primo dei due cembali sedeva il compositore per le prime 4 recite, che poi veniva sostituito da un maestro di cappella appositamente stipendiato; questi aveva alle spalle un violoncello, un contrabbasso ed il primo violino a cui era affidata la direzione dell'orchestra⁵¹⁹.

Il II violino, detto anche concertino sedeva accanto al II cembalo e regolava il suono dei violini della sua parte, di solito gli esecutori più scadenti, con Sarro i contrabbassi vennero aumentati a 4 perché il continuo avesse un maggior sostegno. Nessun compositore di opere apportò mutamenti all'organico durante il periodo dal 1737 al 1741 salvo Giovanni Alberto Ristori che per il *Temistocle*, su libretto di Pietro Metastasio, (19/12/1738) pretese un terzo cembalo ed un traversino (probabilmente l'antecedente del più moderno ottavino) e Nicola Porpora che per la sua *Semiramide*, sempre su libretto del poeta cesareo, (2/1/1739) si avvalse di soli due cembali, ma pretese una disposizione diversa dell'orchestra⁵²⁰.

Gli ultimi anni di Sarro avevano visto un inusitato aumento degli archi, con i violini giunti a 38 elementi, per questo il barone di Liberi fu incaricato di riformare l'orchestra e questi si affidò come persona competente a Leonardo Leo.

La nuova pianta dell'orchestra del Teatro comprendeva 30 violini, 6 viole, 2 violoncelli, 4 contrabbassi, 2 cembali, 4 oboi, 3 fagotti, 4 trombe per un totale di 55 strumentisti, 10 in più dell'orchestra di Sarro; questo sicuramente per rispondere alle aumentate esigenze del melodramma⁵²¹.

⁵¹⁷ Da adesso in poi useremo i nomi moderni per indicare gli strumenti.

⁵¹⁸ Per maggiori informazioni vedi *A fabrica di l'Organi* di Romain Legros costruzione organi e cembali.

⁵¹⁹ In quest'epoca non essendosi ancora affermata la figura del concertatore direttore d'orchestra, la direzione era affidata al primo cembalo per la prima ed alcune recite successive ed in seguito al primo violino.

⁵²⁰ Vedi *L'orchestra di Sarro* in Ulisse Prota-Giurleo, *L'orchestra del San Carlo*, pp. 7 - 11.

⁵²¹ Ivi, nella nota 1 di pag. 14 si fa notare come al Teatro dei Fiorentini ed al Teatro Nuovo, dove la programmazione era dedicata quasi per intero all'opera buffa, l'organico era più ristretto: 12 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 oboi ed 1 cembalo.

L'orchestra in questo periodo è stabile, secondo il piano di Leo, mentre nei decenni successivi fino al 1763, soprattutto per opera degli impresari (meno strumentisti e abbattimento dei costi di produzione), diminuisce l'organico soprattutto nel settore dei violini⁵²².

Al Leo si succedono, nel tentativo di dare stabilità ed organizzazione all'orchestra del teatro Reale napoletano, altri maestri compositori quali Niccolò Jommelli⁵²³, tornato a Napoli dopo numerosi successi in Germania e chiamato a riformare la compagine strumentale dall'allora impresario, il cantante Giovanni Tedeschi detto Amadori che era un suo grande ammiratore, e successivamente il maestro di cappella Domenico Luigi Marescalchi⁵²⁴, quest'ultimo chiamato dal nuovo impresario Domenico Andrea Di Benedetto ai fini di un radicale rinnovamento dell'orchestra.

L'obiettivo era di dare una pianta diversa all'organico collocando gli strumentisti in posizioni diverse rispetto al passato che rispecchiassero, come nel caso di Jommelli, la pianta dell'orchestra di Dresda, con il primo cembalo al centro dell'orchestra ed il secondo al lato sinistro in prossimità del palcoscenico ed i violini primi e secondi in prima fila ai lati del primo cembalo con i fiati dietro ed ai due lati violoncelli e contrabbassi, come si può osservare dalla pianta allegata.

Marescalchi propose una pianta diversa che riportava i due cembali ai lati estremi dell'orchestra con i primi e secondi violini rispettivamente in prima e seconda fila (vedi la pianta dell'orchestra del San Carlo del 1786 a pag. 185)⁵²⁵.

Nessuno però, pur variando il numero degli strumentisti fino a 54 e poi a 59, introdusse strumenti nuovi, e qui giungiamo al momento in cui l'orchestra del San Carlo venne affidata fino alla fine del secolo a Paisiello.

Giovanni Paisiello, giunto a Napoli nel 1783 proveniente da San Pietroburgo, viene nominato Maestro della Cappella Reale e, morto Pasquale Cafaro il 25 ottobre del 1787, il nuovo impresario del Teatro Giuseppe Colletta gli affida un nuovo importante incarico, quello di occuparsi della ennesima riorganizzazione dell'orchestra del teatro. Il compositore tarantino impiega alcuni anni per proporre il suo piano di riforma, ma da un documento datato 21 aprile 1796 possiamo dedurre l'organico approvato dal re e proposto da Paisiello: "Avendo il Re

⁵²² *Ivi*, pp. 11 - 18.

⁵²³ *Ivi, L'iniziativa di Jommelli*, pp. 18 - 25.

⁵²⁴ *Ivi, Il piano Marescalchi*, pp. 47 - 52.

⁵²⁵ *Ivi*, pag. 49.

approvato il piano rassegnatali con rappresentanza de' 21 del passato aprile [1796] dal M° di Cappella di Corte D. Giovanni Paisiello per il nuovo sistema e regolamento dell' Orchestra del R. Teatro di S. Carlo, ha in conseguenza risoluto e comanda: Che da ora in avanti gl'individui della medesima esser debban 49, cioè 25 violini, 4 viole, 4 corni da caccia, 4 fagotti, 3 oboè, 2 clarinetti, 2 violoncelli, 2 cembalisti e 6 contrabassi ... ciò non esclude che, secondo i bisogni, venissero assunti temporaneamente altri professori ed altri strumenti, come arpe, ottavini, flauti, timpani, ecc.”⁵²⁶

Dunque un organico di 49 professori d'orchestra ridimensionato rispetto alla passata gestione di circa 10 unità, probabilmente tutti violini I e II, ma l'aspetto più importante sono le ultime tre righe, cioè la possibilità di aggiungere strumentisti, pagati per l'occasione secondo le esigenze dei compositori, quelli che con termine moderno e gergale sono chiamati “aggiunti” (la vita di molti strumentisti e coristi è legata a questa figura di musicista libero per definizione che sceglie, con i rischi che comporta, le platee dove esibirsi).

A questo punto è d'uopo ricordare l'organico delle due opere oggetto di questo studio:

Elfrida: 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 clarinetti, 2 flauti, 2 trombe, 2 timpani, archi;

Elvira: 1 corno inglese, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 clarinetti, 2 flauti, 1 corno inglese, chitarra, archi, triangolo, grancassa, tamburo albanese.

Appare chiara la scelta di inserire strumenti inconsueti negli organici settecenteschi soprattutto in un Teatro come il San Carlo, reale, ma a gestione impresariale. Mi riferisco in particolare al triangolo, la grancassa ed il tamburo albanese che sono legati strettamente all'ambientazione etnico religiosa di *Elvira*, il Medioevo spagnolo tra cristiani e musulmani, non a caso questi strumenti a percussione sono usati esclusivamente nella Marcia che precede il concertato di fine atto (Atto I - scena X), una marcia militare che annuncia l'arrivo del Musulmano Adallano col suo seguito. D'altronde la caratterizzazione “turca” (musulmana) legata alla grande paura dei Cristiani per l'assedio di Vienna del 1683 ad opera dell'esercito ottomano aveva influenzato tutti gli ambiti culturali, musica compresa, di cui il rondò alla turca⁵²⁷, conosciuto anche come marcia alla turca, di una delle sonate per pianoforte di Mozart è una testimonianza, come il triangolo e i piatti nel finale della 9^a sinfonia di Beethoven. Paisiello,

⁵²⁶ *Ivi*, pag. 53.

⁵²⁷ *Sonata per pianoforte n. 11 in La Maggiore*, K 331, terzo Movimento, *Allegretto alla turca in La minore*, epoca di composizione 1783.

avendo frequentato Vienna e conosciuto Mozart era avvezzo a questi contesti culturali che come abbiamo visto usa per la caratterizzazione del soggetto.

L'orchestra ottocentesca allarga la presenza dei fiati interessati a vario titolo da importanti innovazioni meccanico-costruttive e pur non inserendo stabilmente negli organici strumenti quali il corno inglese e il clarinetto basso, molti compositori li richiedono per particolari effetti timbrici, inoltre la maggiore potenza di legni e ottoni genera a cascata un aumento delle unità delle sezioni degli archi con conseguente irrobustimento della massa orchestrale

Distribution de l' Orchestre de l' Opéra de Dresde, dirigé par le S.^r Hasse

Piano della nuova pianta dell' orchestra per il Real Teatro San Carlo

La linea che guarda la platea deve essere diritta e di lunghezza pal: 52. La larghezza dell' orchestra in mezzo è di pal: $10\frac{1}{2}$ e va gradatamente a pal: 12. Li sedili sono quelli in cui si trova scritto il nome dello strumento corrispondente a ciascheduno. Devono essere situati nel luogo ove sono e per la misura tutti devono essere simili cioè larghi pal: $1\frac{1}{2}$ e lunghi pal: $1\frac{1}{2}$ ad eccezione di quello del sedile *a*, che deve essere largo pal: $\frac{1}{2}$ e lungo pal: $1\frac{3}{4}$. Li lettorni sono quelli segnati in figura li quali, vedendosi in pianta devono essere larghi pal: 3 nel fondo e di sopra pal: $2\frac{3}{4}$ e di materiale veduto in pianta $\frac{3}{4}$ di pal: Il doppio segno di sotto significa il regolo che sostiene il libro della Musica. Ogni lettorno deve essere ad una sola faccia con una gamba sola e piede tondo lungo $\frac{1}{2}$ palmo da imboccarsi nelle loro situazioni.

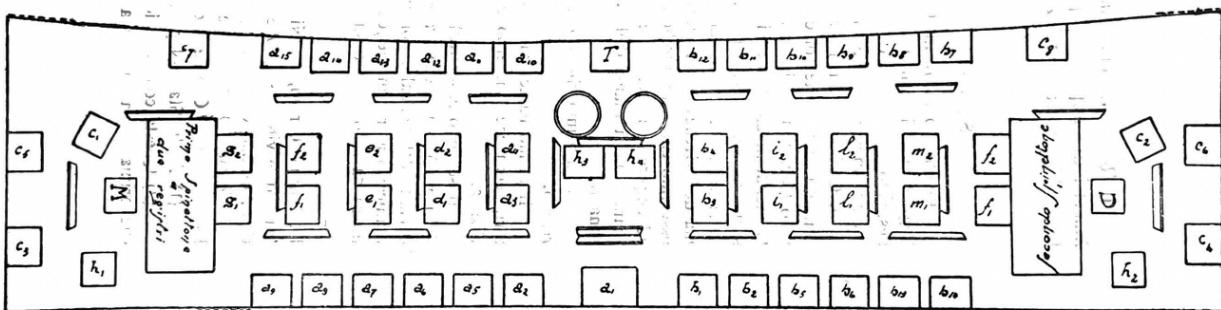
Spiegazione delle cifre

a — primi violini
b — secondi violini
c — contrabbassi
d — clarinetti
e — corni di concerto

f₁ — viole prime
f₂ — viole seconde
g — fagotti
h — violoncelli
i — oboi

l — flauti
m — trombe
M — maestro di cappella
T — timpaniere
C — cembalista

— 1786 —



contrapposta ai solisti in palcoscenico. Prendiamo brevemente in esame gli organici di tre opere degli anni '30-40 del nuovo secolo per capire come si stabilizzò in parte la massa impiegata nelle produzioni operistiche.

*Norma*⁵²⁸: 2 flauti, di cui il II cambia con l'ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, 1 cimbasso, timpani, grancassa, arpa ed archi.

*Lucia di Lammermoor*⁵²⁹: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, cimbasso, timpani, grancassa e piatti, tamburo, triangolo e campana, glassharmonica⁵³⁰, arpa ed archi.

*Nabucco*⁵³¹: 2 flauti, (il II cambia coll'ottavino), 2 oboi (il II cambia col corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, cimbasso, timpani, grancassa, piatti, tamburo, triangolo, 2 arpe, archi.

I corni iniziano ad essere accoppiati a due a due per un totale di 4, anche perché così si poteva sfruttare un taglio diverso di fondamentale, (es. 2 corni in re, due corni in sol) per avere contemporaneamente a disposizione più note senza la necessità di cambiare le ritorte troppo repentinamente. I 4 corni poi sono già utilizzati in organici di opere di fine 700 come *La vestale* di Spontini, le trombe comunque rimarranno ancora 2 per diversi decenni fino a quando non si imporrà la necessità compositiva di poter sfruttare triadi complete all'interno dello stesso timbro, analogamente succederà a volte per i legni.

La coppia grancassa - piatti invece si stabilizza nelle scene a grande orchestra o con la presenza di masse corali, il cimbasso⁵³² viene impiegato per la prima volta nel 1831 nella *Norma* di Bellini e viene inserito come raddoppio basso della fondamentale di triadi e accordi interi della triade di tromboni anche se nel corso del 800, viene spesso sostituito dall'oficleide⁵³³ o altri strumenti simili, per poi approdare al trombone basso o alla tuba.

⁵²⁸ *Norma*, musica di Vincenzo Bellini e libretto di Felice Romani, prima rappresentazione 26 dicembre 1831 Teatro alla Scala di Milano.

⁵²⁹ *Lucia di Lammermoor*, musica di Gaetano Donizetti, libretto di Salvatore Cammarano, prima rappresentazione 26 settembre 1835 al Teatro San Carlo di Napoli.

⁵³⁰ "La parte era stata scritta da Donizetti per un esecutore ben preciso, Domenico Pezzi, che arrivò a eseguirla con l'orchestra durante le prove della scena con la Tacchinardi. Il musicista, però, lasciò il Teatro di San Carlo a causa di dissidi intercorsi con la direzione. In virtù di quanto accaduto, probabilmente fu chiesto a Donizetti di evitare definitivamente Pezzi. Non essendoci, dunque, disponibilità di validi solisti di quello strumento, Donizetti fu costretto a riscrivere la parte per flauto. Per tutto l'Ottocento la parte per glassamornica non fu mai menzionata" Philip Gosset, *Dive e maestri*, Il saggiautore, Milano, 2009, pp. 465-466.

⁵³¹ *Nabucco*, musica di Giuseppe Verdi, libretto di Temistocle Solera, prima rappresentazione il 9 marzo 1842 al Teatro alla Scala di Milano.

⁵³² Cimbasso strumento a fiato, appartenente alla categoria degli aerofoni, in origine una sorta di ibrido tra un trombone basso e una tuba. Vedi anche: Renato Meucci, Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano in *Studi verdiani*, Vol. 5 (1988-1989), pp. 109-162.

⁵³³ Vedi la voce *Oficleide* dell'Enciclopedia Treccani on-line.

L'arpa infine ha sempre più una posizione di rilievo nel 800 per accompagnare momenti solistici specie delle voci femminili.

La chitarra è usata sporadicamente, ma talvolta in funzione protagonista e suonata in scena; un esempio celeberrimo è la canzone del Conte di Almaviva “Se il mio nome saper voi bramate” dal *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, mirabilmente anticipata dallo stesso Paisiello nel suo *Barbiere di Siviglia* “Saper bramate” con accompagnamento di un dolce pizzicato di mandolino, in perfetto stile napoletano, per non parlare dell'altrettanto nota serenata con mandolino nel *Don Giovanni* di W.A.Mozart “Deh vieni alla finestra o mio tesoro”.

I flauti come vediamo fanno parte stabilmente dell'orchestra ottocentesca ed infatti Paisiello li inserisce nei momenti chiave dei due drammi, come ad esempio nei concertati o i finali d'atto o nelle arie dei personaggi principali. Ma la vera novità sta nell'uso del corno inglese, nel secondo dei due lavori *Elvira*, insieme all'uso delle percussioni e varrà la pena un parallelo confronto anche per chiarire le ragioni ancora una volta del successo/insuccesso di quest'ultimo lavoro.

Il corno inglese⁵³⁴ è un aerofono in legno a doppia ancia diretto discendente dell'oboe da caccia utilizzato per tutto il periodo Barocco. La ragione del nome potrebbe derivare da una errata traduzione del termine francese “cor angle” (corpo angolato) in anglais, quindi inglese; il timbro dello strumento ricorda l'oboe, ma è chiamato anche oboe contralto perché nel registro grave i toni sono più ricchi e stabili; lo strumento, che è leggermente più lungo ed angolato nella parte prossima all'ancia, ha un'estensione di circa due ottave e mezzo a partire dal Mi grave sotto il rigo della chiave di violino (in note reali). Il corno inglese è usato stabilmente nel dramma del primo ottocento⁵³⁵, ma già verso la fine del XVII secolo Henry Purcell lo aveva usato nella sua prima opera ufficiale *Dioclesian* su libretto di Thomas Betterton⁵³⁶; il primo compositore italiano ad aver probabilmente utilizzato lo strumento è

⁵³⁴ Michael Finkelman, *English Horn*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001; vedi anche: Willi Apel, *English Horn* in *The Harvard Dictionary of Music*, second edition, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

⁵³⁵ Pietro Generali nel 1808 lo impiega in un'aria di *Le Lagrime di una vedova* e nel 1810 in *Adelina*, Gioacchino Rossini nell'ouverture del *Guglielmo Tell* e Hector Berlioz nel terzo movimento della *Sinfonia Fantastica*. Sono proprio questi utilizzi a identificare sempre di più il timbro dello strumento con contesti lirici-elegiaci o idilliaco pastorali.

⁵³⁶ *Dioclesian* è una semi-opera tragicomica scritta da Purcell nel 1690 per il Queen's Theatre di Londra.

Niccolò Jommelli, in una rappresentazione viennese del suo *Ezio*, su libretto di Pietro Metastasio, dato nel 1749 a Vienna⁵³⁷.

Tra i contemporanei di Paisiello fu Salieri che usò il corno inglese in alcune sue partiture, citiamo come esempi la cavatina “Vieni, o maestro e duce” da *La grotta di Trofonio*⁵³⁸, soggetto messo in musica anche dallo stesso Paisiello⁵³⁹, nel quale il canto è accompagnato da un trio (due corni inglesi e un fagotto), oppure l’ouverture di *Catilina*, nella quale una coppia di corni inglesi, su un basso di soli fagotto e violoncello, crea una parentesi intima, quasi cameristica, in contrasto col clima impetuoso delle sezioni vicine.⁵⁴⁰

Il compositore tarantino aveva già usato il corno inglese per esempio nell’organico de *Il re Teodoro in Venezia*, ma probabilmente le problematiche erano diverse per quanto riguardava gli strumentisti a disposizione in un teatro come il Burgtheater di Vienna riservato alle rappresentazioni per la corte imperiale. Nei due duetti iniziali di *Elvira* invece l’atmosfera è quasi bucolica, l’invocazione alla notte perché protegga l’incontro dei due amanti (Elvira ed Adallano) con la ripresa di Osmida e Selinda, entrambi confidenti, che si augurano che i desideri dei due giovani vengano esauditi; il corno inglese qui è scelto probabilmente per sottolineare questa situazione sentimentale che però è velata da un timbro di tristezza tipico dello strumento. Nell’aria di Adallano invece asseconda evidentemente, pur in un’aria dal contenuto di sfida nei confronti di Odorico e dopo la richiesta rifiutata del matrimonio con Elvira, la dolcezza del timbro sopranile della voce dell’emiro Arabo; nell’aria finale di Elvira il corno inglese sottolinea la mestizia della protagonista, disperata per la presunta morte dell’amato.

Per quanto riguarda le percussioni, sono usate solo nella marcia del I atto, scena X che introduce l’aria di Adallano sopracitata, con accompagnamento di oboi, clarinetti, fagotti e corni, un pezzo militaresco nel quale si affrontano le due fazioni di cristiani e musulmani capeggiati rispettivamente da Odorico, padre di Elvira, e dal suo amante, Adallano.

⁵³⁷ *History of English horn/ cor anglais* in *The Vienna Symphonic Library*, Enciclopedia on-line, 2003.

⁵³⁸ *La grotta di Trofonio*, dramma giocoso in due atti versi di Giovanni Battista Casti, musica di Antonio Salieri, prima rappresentazione Vienna Burgtheater, 12 ottobre 1785.

⁵³⁹ *La grotta di Trofonio*, dramma giocoso in due atti versi di Giuseppe Palomba da Giovanni Battista Casti, musica di Giovanni Paisiello, prima rappresentazione Napoli, Teatro dei Fiorentini, Dicembre 1785.

⁵⁴⁰ *Catilina*, Dramma per musica in due atti su versi di Giovanni Battista Casti, musica di Antonio Salieri, 1792, Ouverture,

Quindi una strumentazione quella di Elvira più in linea con quelle che saranno le tendenze del secolo successivo, pur con la prudenza dovuta da un compositore, che comunque è figlio di un’altro contesto storico-culturale.

Paisiello, responsabile dell’orchestra del San Carlo, sicuramente dopo la morte di Pasquale Cafaro il 25 ottobre del 1787, il compositore che lo ha preceduto nella carica, non inciderà se non sui numeri e su problemi di carattere economico, cioè le paghe degli orchestrali e dei cosiddetti “giubilati” (pensionati), ma non sulla qualità degli strumenti⁵⁴¹.

Da questo punto di vista *Elfrida*, che asseconda maggiormente i gusti del pubblico napoletano, è il sintomo della stagione di transizione che al San Carlo più che altrove cominciava ad attraversare il melodramma che si proiettava nel nuovo secolo, non dobbiamo dimenticare che Gaetano Donizetti, il quale insieme a Bellini e Rossini sarà campione dell’opera italiana nella prima metà del XIX secolo, nel periodo intorno al secondo ventennio del secolo si cimenterà nella intonazione di due testi metastasiani, *l’Olimpiade* di cui comporrà solo un duetto e *L’ira di Achille* di cui rimangono solo alcuni frammenti.

(Le due piante orchestrali⁵⁴² sopra rappresentate a pag. 185, indicano la disposizione delle orchestre: la prima dell’opera di Dresda nel periodo della direzione di Jommelli prima del ritorno a Napoli nel 1769⁵⁴³; la seconda del Teatro San Carlo nel 1786 rispecchia il piano di riforma del Maestro di cappella D. Luigi Marescalchi⁵⁴⁴ affidatogli dall’impresario D. Andrea di Benedetto.)

⁵⁴¹ Vedi *L’orchestra di Paisiello* in Ulisse Prota-Giurleo, *L’orchestra del San Carlo*, pp. 52 - 55.

⁵⁴² Per le due piante orchestrali vedi Ulisse Prota-Giurleo, *L’orchestra del San Carlo*, pag. 37 e pag. 49.

⁵⁴³ Vedi *L’iniziativa di Jommelli* in Ulisse Prota-Giurleo, *L’orchestra del San Carlo*, pag. 18 e sg.

⁵⁴⁴ Vedi *Il piano di Marescalchi* in Ulisse Prota-Giurleo, *L’orchestra del San Carlo*, pag. 47 e sg.

Cap. 6: Cronache del tempo e rappresentazioni coeve

6.1 *Elfrida*: una scelta fortunata

Il testo è indubbiamente innovativo sotto diversi profili, come abbiamo avuto modo di mostrare nell’arco di questo studio: in primo luogo l’ambientazione, il medioevo inglese, che verrà ripresa in uno dei melodrammi più fortunati della prima metà dell’ottocento, cioè *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, seppur in un’epoca più tarda; poi il finale tragico in controtendenza con le rappresentazioni dell’epoca ed il taglio più moderno in due atti. Inoltre la struttura metrica e la resa musicale, che superano il meccanico rapporto (recitativo ed aria), l’uso continuo del recitativo accompagnato, che al contrario crea un legame di continuità tra recitativo e aria, trasferendo l’azione all’interno di quello che era considerato il momento della riflessione, il pezzo chiuso; i personaggi non sempre rientrano nelle quinte dopo l’aria, ma continuano l’azione all’interno della scena; la struttura stessa dei pezzi chiusi non prevede più il “da capo”, quindi la prima strofa con un significato più pregnante rispetto alla seconda, e la misura delle strofe è diseguale in molte arie con scelte metriche estremamente varie; semmai quello che rimane della tradizione settecentesca, come abbiamo visto, è un uso ancora evidente dell’ultimo verso tronco di ogni gruppo di versi.

Quindi un’opera ancora di impostazione settecentesca, sia Calzabigi, che morirà tre anni dopo, che Paisiello, che pur vive fino al 1816, sono indubbiamente artisti appartenenti al XVIII secolo, che però hanno saputo creare, anche con *Elvira*, secondo ed ultimo frutto della loro collaborazione, un momento di transizione verso le fortune dell’opera italiana dell’ottocento di Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi.

Una testimonianza concreta della fortuna che ha avuto *Elfrida* nei primi dieci anni dalla sua prima rappresentazione sono le repliche (16 per l’esattezza⁵⁴⁵, escludendo, le 5 riprese al San Carlo) che ha avuto in Italia e all’estero.

Vediamo ora in dettaglio quali sono state: dopo la première del 4 novembre 1792 vi sono state al Teatro San Carlo 5 riprese; la prima il 5 novembre (la sera successiva alla prima) il 3 ed il 12 gennaio, il 1 e il 4 aprile del 1793. Tutte le rappresentazioni avevano gli stessi interpreti della première e gli stessi balli, eccetto quella del 12 gennaio, compleanno di Ferdinando IV,

⁵⁴⁵ Per l’elenco delle repliche vedi la voce *Elfrida* in *Corago*: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, on-line dell’Università degli studi di Bologna.

che aveva dei balli diversi, nello specifico: il primo *L'amanti schiavi*, 5 atti con la coreografia di Giambattista Giannini; il secondo *Gli europei nell'isola de' canibali* con la coreografia sempre di Giambattista Giannini⁵⁴⁶.

La motivazione di questo cambiamento di programma nei balli è sicuramente da attribuirsi alla particolare sera in cui viene data l'opera, cioè il genetliaco del re, anche se non è estranea a questa vicenda il fatto che il dramma previsto per quella data doveva essere *Ercole al Termedonte*⁵⁴⁷ di Niccolò Piccinni, su libretto di Giuseppe Giannini, che fu poi rimandata per indisposizione del tenore Domenico Mombelli e del suo sostituto Francesco Ciccarelli⁵⁴⁸, un caso questo che sarebbe necessario approfondire poiché dalle cronologie del San Carlo risulta che gli interpreti delle due opere dovevano essere in sostanza gli stessi, nel cast di Elfrida del 12 gennaio è infatti annunciato lo stesso Mombelli, che aveva fatto saltare la rappresentazione dell'opera di Piccinni per “indisposizione”⁵⁴⁹.

Di seguito l'elenco delle repliche di *Elfrida* fuori dal San Carlo (dedica, interpreti, maestranze, balli e frontespizio del libretto sono presentati in Appendice): come prima opera del Carnevale del 1794 al teatro S. Cecilia di Palermo questa la prima ripresa fuori dal San Carlo⁵⁵⁰, poi al teatro de Los Canos del Peral di Madrid il 25 agosto 1794⁵⁵¹, a Napoli, Teatro dal fondo, il 6 dicembre del 1794⁵⁵², indi Ferrara al teatro Scroffa nel Carnevale del 1795⁵⁵³,

⁵⁴⁶ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁵⁴⁷ Lorenzo Mattei, *L'opera seria “infranciosata”*: *Ercole al Termedonte* in *Musica e dramma nel “dramma per musica”*, Bari, Progetti, 2012, pag. 27 - 36.

⁵⁴⁸ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793 - 1795 in Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di L.S. Nowè, F. Cotticelli, R. Puggioni, Aracne, Roma, 2005; pag. 210.

⁵⁴⁹ Vedi cap. 6. 5: Elvira: quale data per la Premiere.

⁵⁵⁰ *Elfrida. Tragedia per musica con balli da rappresentarsi nel R. Teatro di S. Cecilia per prima opera del carnovale di quest' anno. - In Palermo : a spese di Pietro d'Afrunni librajo*, 1794: Berkeley (Cal.) University of California, Music Library and Bancroft Library Collocazione: ML48 .S5 no.S144.

⁵⁵¹ *Elfrida. Tragedia nuova per musica, da rappresentarse in Madrid nel Teatro de los Caños del Peral, sotto gli auspizy di la M.N. e I. Assoziazone di Operas, nel dì 25 de agosto de 1794, per festeggiarsi il glorioso nome di sua Maestà. Con Permissione Madrid: Nelle Stamperia di Cruzado.* MDCCLCIV: Madrid Biblioteca Nacional Collocazione: T/6692.

⁵⁵² *Elfrida. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione per terz'opera di quest'anno 1794. Dedicata alla maestà di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano. In Napoli per Vincenzo Flauto, Impressore di Sua maestà: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03926, Roma Biblioteca Angelica Collocazione: E.I.19/10.*

⁵⁵³ *L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Ferrara nel nobile Teatro Scroffa il carnevale dell'anno 1795. Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo principe il Sig. Cardinale Francesco Pignatelli legato a latere di detta città, e suo ducato. - In Ferrara MDCCXCV per gli eredi di Giuseppe Rinaldi. Con approvazione: Berkeley (Cal.) University of California, Music Library and Bancroft Library Collocazione: ML48 .I7 no.0724.*

a Pisa al teatro dei nobili signori Prini nella primavera del 1795⁵⁵⁴, a Brescia nel teatro dell'Accademia degli Erranti per la fiera del 1795⁵⁵⁵, poi Firenze al teatro dei Risoluti il 7 agosto 1795⁵⁵⁶, Bologna al teatro Zagnoni nel Carnevale del 1796⁵⁵⁷, ancora a Ferrara per il Carnevale del 1796⁵⁵⁸, poi al teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona, con il titolo di *L'Adelvolto*⁵⁵⁹, sempre nel carnevale del 1796, al teatro La Fenice di Venezia il 4 maggio 1796⁵⁶⁰, al teatro Omodeo di Pavia nella primavera del 1797⁵⁶¹, al teatro in Haymarket di Londra il 26 aprile del 1798⁵⁶², al teatro di corte di Parma l'autunno del 1798⁵⁶³, ancora a Londra il 26 dicembre del 1798⁵⁶⁴ ed infine a Lisbona al reale teatro San Carlo il 17 dicembre

⁵⁵⁴ *Elfrida. Dramma in musica da rappresentarsi nel Teatro dei nobili signori Prini della città di Pisa nella primavera dell'anno 1795.* In Pisa MDCCXCV per Francesco Pieraccini. Con app.: Napoli Collezione privata Ragni-Cuoco Collocazione: L021.

⁵⁵⁵ *Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro dell'illusterrima Accademia degli Erranti di Brescia la fiera dell'anno 1795. Dedicato a Sua Eccellenza il Nobel uomo Z. Alvise Mocenigo Il capitano, e vice podestà di detta città.* In Brescia MDCCXCV; dalle stampe di Angelo Pasini. Con approvazione.: Milano Archivio Ricordi.

⁵⁵⁶ *L'Elfrida. Dramma tragico per musica da rappresentarsi in Firenze nel R. Teatro dei Risoluti posto in Via S. Maria nell'estate dell'anno 1795 sotto la protezione dell'A.R. il Serenissimo Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria e di Boemia Arciduca d'Austria, Gran Duca di Toscana ec. ec. ec. Firenze MDCCXCV presso Anton-Giuseppe Pagani e comp.* Con approvazione.: Firenze Conservatorio Luigi Cherubini Collocazione: E.VI.3389.

⁵⁵⁷ *L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nobile Teatro Zagnoni il carnevale dell'anno 1796. Dedicato all'E.mo, e reverendissimo il Signor Cardinale Ippolito Vincenti Degnissimo Legato a latere di Detta Città. Bologna per le stampe del Sassi MDCCXVI.* Con approvazione: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03927.

⁵⁵⁸ Di questa recita non è stato possibile reperire il libretto.

⁵⁵⁹ *L'Adelvolto. Dramma per musica da rappresentarsi nel magnifico Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona il Carnovale dell'anno 1796. Dedicato alle nobilissime dame.* In Verona per Dionigi Ramanzini, con Permissione.: Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella Collocazione: Rari.10.06.12.12.

⁵⁶⁰ *Elfrida. Tragedia per musica. Da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1796.* In Venezia nella stamperia Valvasense. Colle debite permissioni.: Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Racc.dramm.4170, Venezia Archivio Storico del Teatro La Fenice Collocazione: 037.

⁵⁶¹ *Elfrida. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Omodeo di Pavia nella primavera dell'anno 1797. Dedicato al cittadino Luigi Bugnot Comandante della Piazza e sua provincia ed a' cittadini municipalisti.* In Milano presso Gio. Battista Bianchi.: Milano Archivio Ricordi.

⁵⁶² *Elfrida. A serious opera in two acts. The music by signor Paisiello. Performed for the first time in this country for the benefit of madame Banti at the King's Theatre in the Haymarket. London printed by E. Jackson.* London The British Library Collocazione: 163.g.40.

⁵⁶³ *L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Parma nel R.D. Teatro di Corte l'autunno dell'anno MDCCXCVIII sotto la protezione delle Loro Altezze Reali.* Parma dalla Stamperia Carmignani Con approvazione: Bologna Conservatorio Statale di Musica G. B. Martini, Biblioteca Collocazione: FS.W.0653, Washington (DC) Library of Congress, Music Division Collocazione: ML48 [S7703].

⁵⁶⁴ Di questa recita non è stato possibile reperire il libretto.

del 1804⁵⁶⁵. In verità Rosy Candiani in un articolo riguardante *Elvira*⁵⁶⁶ afferma che vi sono state anche altre tre riprese: a Trieste nel 1797, a Corfù nella stagione 1797/98 e a Berlino, in tedesco, nel 1802; non ci sono però indicazioni più precise e non siamo riusciti ad avere conferme di queste rappresentazioni.

Il punto di partenza per una analisi delle varie riprese sopraccitate è sicuramente il confronto tra i libretti dai quali possiamo trarre informazioni utilissime anche per comprendere il fenomeno della citata transazione *invisibile* verso l'opera del XIX secolo. Intanto un dato importante: tra le copie manoscritte della partitura, che siamo riusciti a reperire, alcune peraltro di originale napoletana, perciò circolate nell'ambiente che ha prodotto l'opera, nessuna presenta delle varianti significative rispetto all'autografo, conservato attualmente nel Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli. Nei libretti infatti (tutti consultati) la musica è attribuita a Paisiello e solo in un caso è citato Calzabigi come poeta⁵⁶⁷; quindi pur ammettendo le modifiche del testo, peraltro in molti casi significative, la musica rimane sempre quella del compositore tarantino. Non esistono, per quanto che ci consta, partiture di *Elfrida* con modifiche rispetto alla partitura autografa, che riportino ai cambiamenti dei libretti, quindi si suppone che queste siano state usate come base per le performance nelle varie repliche⁵⁶⁸.

6.1.1 Le riprese e i diversi finali del dramma

Per capire quali e quante fossero le resistenze al cambiamento nella struttura del melodramma settecentesco, quello comunemente detto metastasiano, possiamo intanto partire dal cambiamento del finale, come sappiamo tragico nel libretto di Calzabigi, in lieto avvenuta in molti dei libretti delle rappresentazioni che ho avuto modo di analizzare.

⁵⁶⁵ *L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Carlo per solennizzare il felicissimo giorno natalizio dell'augusta maestà di Maria I. regina di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c. nel 17 dicembre 1804. Lisbona nella stamperia di Simone Taddeo Ferreira.*: Firenze Biblioteca Marucelliana Collocazione: Melodrammi Mel.2082.01. I dati dei libretti delle citate repliche sono nella bibliografia delle fonti, da ora in poi verranno citati col nome della città e l'anno della ripresa.

⁵⁶⁶ Rosy Candiani, *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'Elvira a Napoli nel 1794*”, in *Critica Letteraria*, Anno XXI, Fasc. IV, n. 81, 1993, “Meridionalia” pag. 735, nota 5.

⁵⁶⁷ *Pavia 1797*, pag. 8 “La musica è del famoso Paisiello. La poesia dell'abilissimo Calzabigi”

⁵⁶⁸ L'elenco delle partiture recuperate è presente nella Bibliografia delle fonti.

Finale Tragico: Palermo 1794, Madrid 1794, Napoli Teatro dal Fondo, 1794, Firenze 1795, Venezia 1796, Pavia 1797, Londra 1798 e 1800.

Finale Lieto: Ferrara 1795 e 1796, Pisa 1795, Brescia 1795, Bologna 1796, Verona 1796, Parma 1798, Lisbona 1804.

L'elenco appena citato (le cui schede verranno accluse in Appendice 2 per una analisi più precisa), non ci dice molto, sennonché in molti teatri era ancora presente una certa resistenza a superare i limiti imposti da quasi un secolo di tradizione librettistica, da Apostolo Zeno a Pietro Trapassi, dove era il poeta che dettava i termini e la struttura del dramma, le molte intonazioni di una stessa opera confermano questo punto di vista (non un libretto pensato per una sola intonazione e concordato col compositore, ma un dramma che ha vita autonoma e può essere intonato più volte anche dallo stesso musicista).

Analizzando però questi finali nel dettaglio emergono altri interessanti aspetti del costume teatrale della fine del '700; nei libretti dal finale tragico di Palermo, Madrid, Napoli (Teatro dal Fondo), Pavia l'ultima scena è praticamente uguale al testo originale di Calzabigi (in alcuni solo qualche variante nei recitativi senza alcuna alterazione del significato del testo)⁵⁶⁹. Anche a Venezia rimane un esito drammatico, ma al contrario con cambiamenti significativi: la morte di Adelvolto è annunciata da Evelina, l'articolazione dei recitativi è molto diversa ed al posto del settimino finale troviamo un Tutti “A qual serie di mali e d'affanni/ di sventure d'orrori e d'inganni/ nella vita ci tocca soffrir” che chiude una breve scena, la XIII⁵⁷⁰. Questa terzina fa parte del finale del libretto originale dove viene ripetuta due volte prima del settimino⁵⁷¹, evidentemente gli organizzatori dello spettacolo, l'impresario nella fattispecie, non riteneva efficace terminare l'opera con un recitativo accompagnato, soluzione effettivamente piuttosto inusuale nel teatro dell'epoca.

Diverso il caso di Firenze dove il finale tragico si annuncia alla fine del II atto che termina con la terzina appena citata prima di un recitativo di Eggardo nell'originale (che tra l'altro in

⁵⁶⁹Vedi *Palermo 1794*, Atto II Scena XI, pp. 48 - 52; *Madrid 1794*, Atto II Scena XI, pp. 100 - 108; *Napoli 1794*, Atto II Scena XI, pp 50 - 54; *Pavia 1797*, Atto II Scena XIII, pp. 41 - 45.

⁵⁷⁰*Venezia 1796*, Atto II Scena XIII, pp. 53 - 54.

⁵⁷¹*Elfrida, Napoli, 1792* pag. 57.

partitura segna l'inizio della scena XII che non c'è sul libretto) e continua con un III atto di una sola scena che riprende tutto il finale (scena XII in partitura) del libretto originale fino alla frase di chiusura di Eggardo “Io tutto perderei, perdendo Elfrida”; da sottolineare l'avvertenza posta alla fine della pagina 4 del libretto fiorentino nella quale dopo aver annunciato gli interpreti si recita l'avvertenza “Attesa la brevità delle sere vien tralasciato i versi virgolati, e l'Atto terzo.⁵⁷²”

Infine i cambiamenti dovuti al finale lieto (metastasiano); per le due recite di Ferrara, il finale cambia solo a metà dell'ultima scena del II atto quando Elfrida chiede pietà ad Eggardo per Adelvolto ed il re accetta. L'opera si chiude con un coro finale dal contenuto generico che inneggia al re ed alla pace.

I libretti di Pisa, Brescia, Bologna e Parma hanno un finale lieto e concludono l'opera con un Tutti “Torni la dolce calma/ respiri il cor contento compensa un tal momento/ ogn'altra avversità” dal contenuto generico come vediamo; la versificazione ed i personaggi sono pressoché gli stessi⁵⁷³, unica eccezione la rappresentazione di Parma, nella quale l'ultima scena è introdotta da un'aria di Adelvolto “Nel lasciare il mio tesoro” che annuncia la propria morte, ma che poi viene perdonato in extremis dal re⁵⁷⁴.

E' evidente come in questo caso la proposta di un finale tragico ed anomalo non fosse considerata dagli impresari di questi teatri adatta ad un pubblico ancora uso ai drammi del poeta cesareo che ancora caratterizzeranno le programmazioni dei teatri italiani fino ad inizio secolo.

Diverso il caso della rappresentazione veronese dal titolo mutato in “Adelvolto” nella quale già il titolo giustificava la sopravvivenza dell'amato sposo di Elfrida e quindi il lieto fine. L'ultima scena dell'atto II si conclude infatti col perdono di Eggardo, dopo una supplica di Elvira ed un duetto Elvira e Adelvolto “Dalle nostre anime unite amanti/ si dileguarono sospiri e pianti/ più chiaro il sole già ci apparì.⁵⁷⁵”

⁵⁷² Firenze 1795, pag. 4; vedi anche: Lucio Tufano. *Il terzo atto al San Carlo di Napoli, nell'ultimo trentennio del settecento. Declino: declino, atrofizzazione, scomparsa*, in *L'ultimo atto nell'opera del settecento*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, Reggio Calabria, 4-5 ottobre, 2021.

⁵⁷³ Bologna 1796, pag. 7; tra i personaggi manca Siveno.

⁵⁷⁴ Parma 1798, pag. 38.

⁵⁷⁵ Verona 1796, pag. 48.

Anche la rappresentazione di Lisbona segue il medesimo cliché poiché la svolta finale avviene all'ultima scena dopo la frase di Adelvolto “... non respiro che morte” la stessa che troviamo nell'ultima scena del libretto della “première” (nella partitura è l'inizio della scena finale, non a caso l'introduzione di un recitativo accompagnato) c'è la richiesta di perdono da parte di Elfrida che Eggardo accorda anche in questo caso in extremis; il coro conclude con “il cor a tanto giubilo/ in se brillando sta”⁵⁷⁶.

6.1.2 Le modifiche al libretto della première e le arie da baule.

Innanzitutto un precisazione: come già detto le partiture da noi reperite ed analizzate non presentano modifiche rispetto a quella autografa, attualmente in possesso della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli. I libretti invece, prescindendo dalla modifica o meno del finale (lieto o tragico) hanno subito tutti delle modifiche più o meno strutturali, uniche eccezioni le rappresentazioni del Teatro dal Fondo di Napoli e del Teatro Santa Cecilia di Palermo che, regista però la mancanza del personaggio di Siveno⁵⁷⁷, sono pressoché uguali al testo di Calzabigi. Da registrare in questo testo un fenomeno, che troveremo anche nelle altre riprese e caratterizza l'opera del XVIII secolo, le “arie da baule”: la prima aria di Orgando “Pensa chi sei chi sono” è sostituita da ”Infelice amor paterno”⁵⁷⁸ dal significato molto più generico ed intercambiabile con altre situazioni, ma soprattutto metricamente organizzato come lo schema più consueto delle arie metastasiane: due quartine di ottonari con il quarto verso di ogni strofa tronco, un pezzo che evidentemente il cantante riteneva più d'effetto dell'aria che ha sostituito.

Nelle rappresentazioni di Firenze, Bologna da segnalare solo l'inserimento di arie anche per i personaggi secondari, anche a Venezia vengono emancipate le parti secondarie con l'attribuzione di arie soliste ed è inserito un pezzo chiuso ulteriore per la protagonista; da notare che nel finale secondo è presente un duetto di Elfrida ed Eggardo, questo è però

⁵⁷⁶ *Lisbona 1804*, pag. 92.

⁵⁷⁷ *Palermo 1794*, pag. 51; *Napoli 1794*, pag. La morte di Adelvolto è annunciata in entrambi i libretti da Osmondo.

⁵⁷⁸ *Ivi*, Atto I, scena V, pag. 21.

spiegabile con la caratura degli interpreti, un fenomeno che affronteremo nel paragrafo successivo.

Nello spettacolo di Pavia molte arie del libretto originale sono sostituite o aggiunte con testi dal significato meno attinente alla vicenda ed il rientro quasi sempre in quinta del cantante; nel testo di Parma invece l'ordine del libretto di Calzabigi è abbastanza stravolto e vi sono sostituzioni ed aggiunte nei pezzi chiusi e arie per i personaggi secondari.

Anche gli spettacoli di Madrid e di Ferrara del 1795 (del 1796 non esiste il libretto solo che risulta presente il personaggio di Siveno) non presentano cambiamenti significativi.

Nel libretto del Teatro de Los Caños del Peral manca un'aria fondamentale di Eggardo “Guarda Elfrida e trema indegno”⁵⁷⁹, nella quale il re riconosce il tradimento di Adelvolto e nelle ultime scene del II atto vi sono errori nei recitativi o appellativi dati al reo che non corrispondono al testo originale⁵⁸⁰, ma questo può essere attribuito anche a problemi di traduzione.

Nel caso della rappresentazione al Teatro Scroffa (Ferrara), innanzitutto mancando il personaggio di Siveno, i suoi interventi sono suppliti da Osmondo⁵⁸¹; vi è poi l'aria di Adelvolto “Ch'io spero?... Ah! se vedessi/ che tempeste ho in sen” alla fine della VI scena dell'Atto I (10 versi settenari articolati in due strofe asimmetriche di 6 e 4 versi) sostituita da un recitativo ed aria “Caro bell'idol mio”⁵⁸², 2 quartine di ottonari con l'ultimo verso tronco di ogni strofa, anche questa in perfetto stile metastasiano e quindi adatta ad un uso da riproporre in altri contesti.

Le rappresentazioni di Pisa e Brescia, pur essendo sostanzialmente uguali tra loro, differiscono dalla première per l'inserimento di un'aria per ciascuno dei personaggi secondari Evelina, Osmondo e Siveno⁵⁸³. Gli altri cambiamenti riguardano soprattutto le arie dei

⁵⁷⁹ Madrid 1794, Atto I, scena XIII, pag. 66.

⁵⁸⁰ Ivi, Atto I, scena XI, pag. 102.

⁵⁸¹ Ferrara 1795, Atto I, scena XIII, pag. 28: Osmondo “Ecco Adelvolto”; Napoli 1792, pag. 37: Siveno: Ecco Adelvolto”.

⁵⁸² Ivi, pp. 21-22.

⁵⁸³ Pisa -Brescia 1795, Osmondo “A lui fedel son io”, Atto I, scena II; pag. 8, pag. 12 ; Siveno “Da mille pene oppresso”, Atto I, scena VI, pag. 13, pag. 17; Evelina “Ah se perdi il tuo consorte”, Atto II, scena II, pag. 26, pag. 43.

personaggi principali molte delle quali sono state sostituite da “arie da baule”⁵⁸⁴, e le differenze peraltro non sostanziali tra le due rappresentazioni riguardano proprio alcuni pezzi chiusi.

Infine lo spettacolo di Lisbona che ha una struttura abbastanza analoga al libretto originale, vi sono come consueto arie sostituite o aggiunte, nel caso specifico per Elfrida ed Adelvolto⁵⁸⁵ e una particolarità, al personaggio di Evelina sono assegnate ben due arie⁵⁸⁶, la prima delle quali sostituisce il concertato della III scena del I atto, forse perché essendo il registro vocale del personaggio un contralto⁵⁸⁷ era ritenuto particolarmente interessante.

Un caso a parte la rappresentazione di Verona dal titolo mutato in *L'Adelvolto*, che già fa presagire un finale lieto per il ruolo del titolo; lo schema dell'opera è comunque simile con poche varianti rispetto all'originale napoletano, da sottolineare oltre alle consuete sostituzioni di pezzi per i protagonisti, una aria aggiunta per Orgando⁵⁸⁸, una breve arietta di Osmondo⁵⁸⁹ (assente in questo caso la figura di Siveno), ma soprattutto un'aria aggiunta del protagonista⁵⁹⁰ prima del finale e la conclusione dell'opera, dopo il perdono di Re Eggardo, con un duetto Elfrida - Adelvolto e Elfrida - Eggardo⁵⁹¹.

6.2 Gli interpreti delle repliche

Cercheremo in questo paragrafo di mettere in evidenza come molti cantanti anche della prima rappresentazione risultano presenti anche nelle riprese cercando, dove è possibile di capire la natura del collegamento tra le varie sedi teatrali.

⁵⁸⁴ Es. Aria Adelvolto “Ch’io spero? Ah se vedessi”, *Napoli* 1792, Atto I, scena VI, pag. 28 sostituita in Atto I, scena V, *Pisa* 1795, “Consola le tue pene”, pag. 17, *Brescia* 1795, “Nacqui agli affanni”, pag. 12; oppure solo in *Brescia* 1795, Atto I, scena VIII, aggiunta arietta Eggardo “L’alma esulta e il cor respira”, pag. 18.

⁵⁸⁵ L’aria di esordio di Elfrida “Come al corso il sole è lento”, *Napoli* 1792, Atto I scena I, pag. 17 è sostituita da “Oh quanto l’anima” (2 quartine di settenari, quarto verso tronco di ogni strofa), Lisbona 1804, pag. 8.

⁵⁸⁶ Il concertato alla fine del I atto, scena III in *Napoli* 1792, pp. 22 - 23 è sostituito in *Lisbona* 1804 I atto scena II, dalla prima aria di Evelina “Sommi dei che in ciel vegliate” (quartina di ottonari quarto verso tronco) pag. 18, poi Atto II, scena VII, recitativo ed aria di Evelina “Un’alma che amante” (pentastico di settenari col quinto verso tronco), pag. 82.

⁵⁸⁷ Il contralto in questione Giuseppa Pellizzioni Ronzi era particolarmente apprezzata nel periodo e ciò è testimoniato dalle molte opere in cui partecipa come protagonista in Italia in questi anni

⁵⁸⁸ *Verona* 1796, Atto II, scena IX, Orgando recitativo ed aria “Le strane ch’io provo” parte (2 quartine di senari quarto verso tronco di ogni strofa), pag. 38.

⁵⁸⁹ *Ivi*, Atto II, scena I, Osmida “Già gl’imperi feroci” parte (quartina di settenari quarto verso tronco), pag. 28.

⁵⁹⁰ *Ivi*, Atto II, scena XIII, Adelvolto ”Pupille languide” (3 terzine di settenari col terzo verso tronco di ogni strofa), pag. 42.

⁵⁹¹ *Ivi*, Atto II, scena ultima, “Dalle nostre anime unite amanti” (due terzine di decasillabi con l’ultimo verso tronco)

Prima di tutto una premessa: l'impresario del San Carlo aveva un incarico a termine per cui dopo alcuni anni veniva sostituito, nel periodo di gestione però era lui a scegliere le maestranze spesso con contratti, nello specifico per macchinisti, scenografi, costumisti etc., anche pluriennali; anche i cantanti, molti dei quali erano a servizio come virtuosi delle cappelle reali di Italia ed Europa, pur non avendo un contratto continuativo, partecipavano a molte rappresentazioni di opere di diversi autori; alcuni tra gli interpreti principali⁵⁹² ed anche i cantanti dei ruoli di contorno⁵⁹³ li ritroviamo nelle cronologie a nostra disposizione.

E' sufficiente scorrere la programmazione del San Carlo negli anni dal 1790 al 1794⁵⁹⁴ per rendersi conto di quale era il costume locale: gli interpreti della prima di *Elfrida* sono presenti in tutte le repliche successive fino all'aprile del 1793 e nelle altre opere in programma fino al 12 gennaio del 1794 dopo la premiere di *Elvira*⁵⁹⁵.

Veniamo ora alle rappresentazioni al di fuori del San Carlo, scorrendo i cast e confrontandoli con le scelte delle arie che sono sostituite ai pezzi originali di Calzabigi - Paisiello, si scoprono molte cose interessanti che vanno oltre la scelta delle cosiddette arie da baule, pezzi favoriti che i cantanti portavano sempre con sé poiché certi del successo che avrebbero riscosso dal pubblico; naturalmente queste scelte interrompevano la continuità drammatica delle opere ed erano più adatte ai drammi di impostazione metastasiana, dove l'aria era prima di tutto una esibizione di bellezza, ma anche di funambolismo vocale, la prima strofa ripetuta

⁵⁹² Domenico Mombelli, tenore, primo interprete di Eggardo al San Carlo, era già stato protagonista nel ruolo del titolo di un *Lucio Papirio*, musica di Gaetano Marinelli il 30/5/1791, di una *Briseide*, musica di Fernando Robuschi, nel ruolo di Achille il 13/8/1791, di una *Antigona*, musica di Piero Winter, nel ruolo di Creonte il 4/11/1791, di un *Alessandro nelle Indie*, libretto di Pietro Metastasio e musica di Niccolò Piccinni, nel ruolo del titolo il 12/1/1792, infine di un *Gionata*, musica sempre di Piccinni, nel ruolo di Saul il 4/3/1793 per citare solo le prime; Francesco Roncaglia primo interprete di Adelvolto, al fianco di Mombelli nelle stesse recite di *Briseide* nel ruolo di Agamennone, di *Antigona* nel ruolo di Emone, di *Alessandro nelle Indie* nel ruolo di Poro, di *Gionata* nel ruolo del titolo, solo per citare le prime rappresentazioni. Vedi P. G. Maione F. Seller, Teatro di San Carlo di Napoli. *Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁵⁹³ Vincenzo Correggi, tenore, primo interprete di Osmondo al San Carlo, era già stato protagonista nel ruolo del già citato *Lucio Papirio*, musica di Gaetano Marinelli, nel ruolo di Servilio il 30/5/1791, di una *Briseide*, musica di Ferdinando Robuschi, nel ruolo di Atamante il 13/8/1791, di una *Antigona*, musica di Pietro Winter, nel ruolo di Aristeno il 4/11/1791, di un *Alessandro nelle Indie*, libretto di Pietro Metastasio e musica di Niccolò Piccinni, nel ruolo di Timagene il 12/1/1792 ed un *Gionata*, musica di Niccolò Piccinni, nel ruolo di Abnero il 4/3/1792; Silvestro Fiamenghi, contraltista, primo interprete di Siveno, era già stato protagonista di una *Zenobia in Palmira*, musica di Giovanni Paisiello, nel ruolo di Araspe il 30/5/1790, de *La disfatta di Dario*, sempre su musica di Paisiello, nel ruolo di Seleuco il 13/9/1790, de *La vendetta di Nino*, musica di Francesco Bianchi, nel ruolo di Mitrane il 12/11/1790, di un *Pizarro nelle Indie*, musica di Marcello di Capua, nel ruolo di Gonzalo il 23/1/1791, delle già citate *Lucio Papirio* nel ruolo di Volumnio, *Antigona* nel ruolo di Adrasto, *Alessandro nelle Indie* nel ruolo Gandarte, *Gionata* nel ruolo di Naba, anche in questo caso per citare solo le prime recite. Vedi P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁵⁹⁴ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁵⁹⁵ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005; nella programmazione del San Carlo fino al 1799 non sono più presenti gli artisti che troviamo nelle locandine di *Elfrida* ed *Elvira*; vedi il paragrafo successivo "Elvira un'occasione mancata".

aveva appunto la funzione di permettere all’interprete di inserire variazioni e melismi che evidenziavano le sue capacità tecniche.

Non possiamo ovviamente in questa sede scorrere tutte gli interpreti, anche se fossero solo gli quelli principali delle 17 riprese tra il 1794 ed il 1804, e le loro scelte riguardo la sostituzione con arie da baule”, faremo solo alcuni esempi di cantanti presenti in più di una rappresentazione per analizzare le loro scelte.

6.2.1 Elfrida

Partiamo da Teresa Macciorletti Blasi, soprano, la prima interprete di Elfrida, nel ruolo del titolo; sappiamo che, dopo alcuni ruoli di mezzo carattere, come Eurilla ne *La Pastorella nobile* di Pietro Alessandro Guglielmi e Fiordispina de *L’Impresario in angustie* di Domenico Cimarosa, come la maggior parte dei soprani, “prime donne”, o come diremmo oggi, di prima fascia, interpretò solo ruoli seri⁵⁹⁶. Fu presente nelle repliche dell’opera al Teatro dei Risoluti di Firenze nel 1795 e nel 1796 alla Fenice di Venezia: nello spettacolo fiorentino non vi sono cambiamenti sostanziali rispetto alla première, solo la mancanza dell’aria iniziale “Come al corso il sole è lento” sostituita da un’aria di Evelina “Povero cuor tu palpiti”⁵⁹⁷ (2 quartine di settenari con il 4[^] verso tronco), gli altri due pezzi solistici sono quelli del libretto di Calzabigi; nella rappresentazione veneziana invece l’aria di esordio è sostituita con “Rendi amor il caro bene”⁵⁹⁸ (2 quartine di ottonari con il 4[^] verso tronco e la prima strofa ripetuta da libretto) tipica aria da baule; il duetto con Adelvolto del I Atto scena XI è sostituito da un’aria della protagonista “Nell’orror di tanto affanno”⁵⁹⁹ (2 quartine di ottonari 4[^] verso tronco con rientro in quinta dopo la conclusione), come l’aria del II Atto “Che a parte mi vuoi” sostituita in questo caso da “Ah non morir mia speme”⁶⁰⁰ (3 quartine di settenari sempre col 4[^] verso tronco).

Da segnalare un duetto aggiunto con Eggardo, citato sopra, nell’Atto II scena XII (non a caso Eggardo è Giacomo David, presente al San Carlo nell’ultimo decennio del ‘700) “Prima che

⁵⁹⁶ *Quell’usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, sopranos, Teresa Macciorletti-Blasi.

⁵⁹⁷ *Firenze 1795*, pag. 6.

⁵⁹⁸ *Venezia 1796*, Atto I, scena I, pag. 9.

⁵⁹⁹ *Ivi*, pag. 23.

⁶⁰⁰ *Ivi*, Atto II, scena IV, pag. 43

da lui divisa”⁶⁰¹ (5 quartine di settenari col 4[^] verso tronco, 2 per ogni personaggio e la quinta a 2).

La signora Blasi è presente come protagonista in molte rappresentazioni del San Carlo⁶⁰² nel periodo in questione, ma anche come interprete di altre opere di Paisiello (oltre ad *Elfrida* ed *Elvira*) Mayr e Cimarosa in Italia ed Europa⁶⁰³ ed in questo caso doveva evidentemente colpire il pubblico veneto con evoluzioni canore all’altezza del suo partner tenorile.

Un’altra interprete del ruolo del titolo è Teresa Bertinotti soprano, in tre diverse occasioni: a Pisa e Brescia dove i pezzi d’insieme rispecchiano più o meno la scansione della première, l’aria del I Atto scena VII è comunque sostituita da “Questa è la dolce calma”⁶⁰⁴ (2 quartine di settenari, 4[^] verso tronco) che compare anche nella recita di Bologna (Atto I scena XI)⁶⁰⁵ e “Che a parte mi vuoi” II Atto scena II, in questo caso scena IV, è sostituita da “Furie d’un cor sdegnato”⁶⁰⁶ (2 quartine di ottonari, 4[^] verso tronco) e nella città emiliana da “Questo sol che si funesto”⁶⁰⁷ (4 quartine di ottonari, 4[^] verso tronco).

La Bertinotti interpretò giovanissima il ruolo di Elfrida, avendo 19 anni nel 1795 ed ebbe una carriera importante che la portò ad essere interprete di riferimento per il ruolo di Fiordiligi in *Così fan tutte* di Mozart.

Infine Elena Cantoni, soprano, presente nella recita del 1794 al Teatro dal Fondo, nella quale però segue come il resto degli interpreti, la versione del 1792, e nella recita di Pavia.

Nella recita della città lombarda la cantante utilizza per le tre arie di Elfrida pezzi “propri”: “Torbido raggio” (2 quartine di quinari sempre col 4[^] verso tronco) Atto I scena I⁶⁰⁸, “A questo core oppresso” (3 quartine di settenari) seguita dal terzetto “Rassereni amico amore”

⁶⁰¹ *Ivi*, pag.53

⁶⁰² Solo qualche esempio: la soprano era presente nelle prime di *Medonte*, musica di Giuseppe Sari, nel ruolo di Selene il 30/5/1792; di un *Arminio*, musica di Gaetano Marinelli, nel ruolo di Ersilia; di una *Olimpiade*, musica di Giovanni Paisiello, nel ruolo di Aristea il 30/5/1792; di *Attalo re di Bitinia*, musica sempre di Gaetano Morelli, nel ruolo di Emirena il 13/8/1793; per citare solo alcune première. Da notare che molti degli interpreti di queste rappresentazioni, anche nei ruoli di secondo piano, erano gli stessi di *Elfrida*; P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁶⁰³ *Quell’usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, sopranos, Teresa Macciorletti Blasi

⁶⁰⁴ *Pisa Brescia 1795*, pag. 14, pag. 19.

⁶⁰⁵ *Bologna 1796*, pag. 22.

⁶⁰⁶ *Pisa Brescia 1795*, pag. 30, pag.47.

⁶⁰⁷ *Bologna 1796*, Atto II, scena IV, pag. 33

⁶⁰⁸ *Pavia 1797*, pag. 9.

(Atto I scena XI)⁶⁰⁹ ed infine “Che farò mio caro bene” (2 quartine di ottonari⁶¹⁰), ovviamente un bel risparmio sia musicale che interpretativo, poiché si presuppone che i pezzi inseriti fossero nel repertorio dell’artista⁶¹¹.

Un discorso a parte deve essere fatto per il soprano Anna Davya de Bernucci⁶¹², soprano, la quale nella prima parte della carriera fu interprete di ruoli buffi, ma già favorita da Paisiello nel *Barbiere di Siviglia* e ne *La Molinara*; a Napoli però inizio a frequentare ruoli drammatici che la portarono ad essere la prima interprete di Adallano, scelta probabilmente dal compositore stesso, nell’*Elvira* del 1794.

Parliamo di questa artista perché fu interprete anche di un *L’Adelvolto* a Verona nel 1796, in età matura, era nata infatti nel 1743, nel ruolo di Elfrida insieme al sopranista Francesco Roncaglia, che aveva già interpretato il ruolo di Adelvolto a Napoli nella premiere; nella rappresentazione del teatro Filarmonico la cantante inserisce al posto del libretto originale due arie: “Dove non si vide mai”⁶¹³ e “ Ah! si punisci e sveni”⁶¹⁴, II e III aria della protagonista, entrambe 3 quartine di settenari. L’opera che si conclude con un duetto con Eggardo, di cui già abbiamo detto, mette ancora più in luce la figura della soprano.

6.2.2 Eggardo

Tra gli interpreti di Eggardo solo il tenore Domenico Mombelli è presente in più di una recita, nella prima a Napoli e successivamente a Lisbona nel 1804, dove comunque non vi sono significativi cambiamenti nel ruolo, infatti mantiene anche nella recita portoghese le stesse arie e pezzi d’insieme del libretto originale. Stessa cosa possiamo dire del personaggio di Orgando, il cui unico interprete presente in più di una recita è Giuseppe Trabalza , basso, nelle due recite napoletane, 1792 e 1794, quindi senza alcun cambiamento nel ruolo.

⁶⁰⁹ *Ivi*, pag.21.

⁶¹⁰ Dove non specificato il verso finale di strofa è sempre tronco.

⁶¹¹ *Quell’usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, sopranos, Elena Cantoni.

⁶¹² *Quell’usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, sopranos, Anna Davya de Bernucci

⁶¹³ *L’Adelvolto*, Verona 1796, Atto I, scena VI, pag. 18.

⁶¹⁴ *Ivi*, Atto II , scena II, pag. 31.

Un discorso a parte va fatto per due interpreti del ruolo tenore famosissimi all'epoca: Giacomo David e Andrea Nozzari. Il primo interprete, Giacomo David⁶¹⁵ già nella piena maturità, nel ruolo di Eggardo a Venezia nel 1796, ma presente in molte recite del San Carlo in questo periodo⁶¹⁶, inserisce al posto di "Guarda Elfrida, e trema indegno" l'aria "Serena il ciglio o cara"⁶¹⁷ (due terzine di settenari intervallato da un distico recitativo) rivolgendosi ad Elfrida e non ad Adelvolto come nell'originale, ma esegue "Regnante tradito"⁶¹⁸, la stessa aria dell'originale; da notare due duetti con la protagonista, già citati, nelle ultime due scene prima del tutti finale.

Il secondo interprete, Andrea Nozzari⁶¹⁹, a Parma nel 1798, poco più che ventenne in questa recita, inserisce al posto del recitativo "Questo, amato Adelvolto, sontuoso soggiorno" un'arietta "Nel mirar si vaghi oggetti"⁶²⁰ (due terzine di ottonari), sostituisce poi la prima aria con un recitativo ed aria "Ah! Chi frenar può mai"⁶²¹ (3 quartine di settenari) ed infine esegue l'ultima aria "Regnante tradito"⁶²² prima del finale, nel quale prima del "Tutti" è inserita una quartina di settenari "Vivete: ai Lari vostri"⁶²³ che mette in evidenza in ultimo il suo personaggio, come del resto le arie "da baule" sostituite o inserite ex novo.

6.2.3 Adelvolto

Francesco Roncaglia, soprano, primo interprete, come sappiamo, del ruolo di Adelvolto, è presente anche nella replica di Verona *L'Adelvolto* nel ruolo del titolo, insieme ad Anna Davya de Bernucci, Elfrida. Il cantante non cambia nessuna parte del suo ruolo, ma inserisce

⁶¹⁵ *Quell'usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, ténors, Giacomo David

⁶¹⁶ *Arsinoe*, Michele Rispoli - Gaetano Andreozzi 13 agosto 1795; *Gli Orazi*, Carlo Sernicola - Nicola Zingarelli, 4 novembre 1795; *Lucio Papirio*, Apostolo Zeno - Gaetano Marinelli, 1 gennaio 1796; *Artemisia regina di Caria*, Marcello Marchesini - Domenico Cimarosa; vedi P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁶¹⁷ *Venezia 1796*, Atto I, scena XIII, pag. 25.

⁶¹⁸ *Ivi*, Atto II, scena IX, pag. 49

⁶¹⁹ *Quell'usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, ténors, Andrea Nozzari

⁶²⁰ *Parma 1798*, Atto I, scena XI, pag. 15.

⁶²¹ *Ivi*, Atto I, scena XVIII, pag. 21.

⁶²² *Ivi*, Atto II, scena X, pag. 34

⁶²³ *Ivi*, Atto II, scena XIV, pag. 40.

un'arietta “Ah se parlo, o mio tesor”⁶²⁴ (una quartina di ottonari) prima del duetto con la sposa “Rassereni amico amore”, aggiunge inoltre un'aria polimetrica (1 quartina si di senari, e due quartine di ottonari) nella X scena del II Atto e un terzetto nell'ultima scena dell'opera con Elfrida ed Eggardo, che valorizza ancora il ruolo del titolo con il finale lieto. La particolarità del duetto sta nella metrica e nella struttura: tre terzine di decasillabi affidate ai tre protagonisti poi 4 terzine, A 2 Elfrida e Adelvolto e le due finale A 2 Eggardo ed Elfrida. Anche il signor Roncaglia è presente in molte rappresentazioni del Teatro Reale napoletano nel periodo in questione⁶²⁵, ma nella prima parte della sua carriera è interprete di Bach a Mannheim e Londra⁶²⁶.

Francesco Ceccarelli, anch'egli soprano, interprete del repertorio sacro mozartiano⁶²⁷ nella prima parte della carriera era assiduo del San Carlo⁶²⁸, lo troviamo presente nella recita di Firenze e nelle due recite di Ferrara, nel ruolo dello sposo di Elfrida, possiamo solo annotare che nelle città estense sostituì nel I Atto, scena II “Ch'io speri” con un recitativo ed aria “Caro bell'idol mio”⁶²⁹ (2 quartine di settenari) e aggiunse nell'Atto I, scena VIII un duetto con Eggardo “Al mio contento in seno”⁶³⁰ (2 quartine di settenari A 2).

Da citare due particolarità il ruolo di Adelvolto nella recita di Pavia è sostenuto da una soprano, Clementina Acerbi e nelle recite londinesi dal tenore Giuseppe Viganoni.

6.2.4 I ruoli minori

Per concludere questo resoconto qualche considerazione sui personaggi secondari, ai quali sono attribuiti in molti casi pezzi solisti: solo per fare un esempio, il tenore Domenico Barchielli, che è presente come Siveno nelle recite di Parma, Venezia e Brescia, nella città

⁶²⁴ Venezia 1796.

⁶²⁵ Vedi nota 34.

⁶²⁶ *Quell'usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, castrats, Francesco Roncaglia.

⁶²⁷ *Quell'usignolo*, Le site des premiers interprètes baroques et classiques, castrats, Francesco Ceccarelli.

⁶²⁸ fare solo qualche esempio

⁶²⁹ *Ferrara 1795*, pag.21.

⁶³⁰ *Ivi*, pag. 23.

lombarda canta il recitativo ed aria “A lui fedel son io”⁶³¹ (2 quartine di settenari), poi come nella migliore tradizione del settecento rientra nelle quinte.

Un’ultima precisazione: il ruolo di Osmondo, che alla première viene affidato al contraltista Silvestro Fiamenghi, assiduo frequentatore delle scene napoletane⁶³², presente anche nella recita del teatro dal Fondo, in tutte le altre repliche è affidato alla voce di basso; solo in due casi il ruolo è femminile, Angela Rossi (Brescia 1795) e Felicita Zola (le due recite di Ferrara 1795/96) entrambe contralti.

6.3 Elvira: un’occasione mancata

Dopo il successo dell’*Elfrida*, ripresa, come abbiamo visto, per ben cinque volte solo al San Carlo prima della interruzione degli spettacoli a causa della morte della regina di Francia, sorella della regina Maria Carolina,⁶³³ Calzabigi agli inizi del 1793 riceve la commissione di una nuova opera, sempre con la musica del maestro di Cappella Giovanni Paisiello, opera che poi verrà eseguita come prima del calendario, dopo la ripresa degli spettacoli, il 12 gennaio del 1794⁶³⁴, genetliaco di Ferdinando IV di Borbone.

Elvira, questo il titolo del dramma, non sarà mai più eseguita dopo la première, nonostante siano circolate alcune partiture, soprattutto in ambiente napoletano⁶³⁵; quali siano le reali ragioni di questo presunto insuccesso quando sappiamo che alla prima l’opera fu accolta con grande calore⁶³⁶ non c’è dato sapere, possiamo però formulare delle ipotesi. I motivi sono molteplici, infatti nonostante molti elementi, stesso compositore e librettista, ambientazione nel medioevo, questa volta spagnolo, una versificazione che si allontana dai modelli

⁶³¹ Brescia 1795, Atto I, scena II.

⁶³² vedi nota 35.

⁶³³ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005; vedi anno 1793 “Dal 12 novembre il teatro rimane chiuso per lutto per un lungo periodo.”

⁶³⁴ Ivi, 12 gennaio 1794; libretto *Elvira* 1794, pag. 4

⁶³⁵ Tra le partiture di *Elvira* che siamo riusciti a reperire eccetto l’autografo conservatorio al Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli esiste una copia manoscritta che nel Frontespizio cita “Presso Marco Adami nella Strada di Tordinona num. 264” Conservato presso l’Istituto Storico Germanico di Roma, vedi Bibliografia delle fonti.

⁶³⁶ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d’autunno. Notizie teatrali da Napoli per l’Imperatrice Maria Teresa, in Sentir e Meditar. Omaggio a Elena Sala di Felice* a cura di L.S. Nowè, F. Cotticelli, R. Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pag. 213 “... la nuova opera del Consigliere Calzabigi intitolata *Elvira* con musica del celebre Paisiello, che riscosse un applauso infinito ...”

metastasiani, l'uso del recitativo accompagnato⁶³⁷, che la avvicinino al modello di *Elfrida*, il dramma è intrinsecamente diverso soprattutto per lo sviluppo del soggetto, per la divisione in tre atti, che riporta a modelli oramai superati (solo in un caso nelle riprese di *Elfrida*, viene sperimentata la divisione in tre atti, Firenze 1795⁶³⁸), ed il lieto fine.

La ragione principale sembra però essere di carattere politico, ed è proprio da questo presupposto che vorremmo iniziare. Alla riapertura del teatro evidentemente, dopo i drammatici effetti della Rivoluzione Francese, la situazione politica a Napoli era radicalmente mutata; mentre in *Elfrida* c'è una chiara attenzione alla figura della regina per certi versi trasfigurata nel personaggio della protagonista, Elvira è una eroina combattente che si ribella al padre cristiano, si unisce segretamente in matrimonio con il suo acerrimo avversario, Adallano, capo della fazione musulmana di Granada. C'è poi la questione della lettera a lei attribuita, che suscita l'ira del padre Odoacre e che alla fine risulta contraffatta da quello che doveva essere il promesso sposo Ricimero, con la complicità di Osmida⁶³⁹. Quindi da una parte si mostra al pubblico "l'idea della corte nido di inganni"⁶⁴⁰, ma non ci si richiama a temi storici veri e propri, semmai cavallereschi ed il poeta si sofferma sul motivo delle guerre politiche tra fazioni.

Quindi la mancata ripresa del dramma non solo sulle scene del teatro napoletano, ma come abbiamo visto in nessun altro teatro, cosa che, perlomeno a Napoli, coinvolge anche i cantanti⁶⁴¹, va imputata a motivi soprattutto politici e la reazione di Calzabigi che arriva quasi a sconfessare questa sua ultima fatica è un segno abbastanza evidente di questa situazione, ma di questo argomento parleremo in una sede apposita⁶⁴².

Accudiamo in Appendice 2 come in precedenza una scheda completa del dramma prima di iniziare a spiegare le ragioni più tecniche che secondo noi rendono questo dramma più debole rispetto al precedente.

⁶³⁷ Vedi lo schema metrico e quello strutturale annessi al cap. 4.

⁶³⁸ Firenze 1795.

⁶³⁹ Libretto *Elvira* 1794, pag. 5 Argomento.

⁶⁴⁰ Rosy Candiani, *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'"Elvira" a Napoli nel 1794* in *Critica Letteraria* Anno XXI, Fasc. IV, n.81, pag.746.

⁶⁴¹ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005; confronta le annata dal 1794 al 1799.

⁶⁴² Vedi *Elvira quale dalla per la premiere* nel paragrafo successivo.

Cercheremmo ora di spiegare, partendo da alcuni elementi che riteniamo centrali, le ragioni per le quali questo dramma uscito dalla penna di Calzabigi e musicato da Paisiello, con lo stesso impegno del precedente e più fortunato, non abbia suscitato l'interesse del pubblico e degli impresari, nonostante il presunto successo della prima rappresentazione.

6.3.1 Il soggetto

La storia è ambientata nell'VIII secolo in un'epoca in cui la Spagna meridionale era contesa tra Arabi e Cristiani; la scena si svolge appunto in Granata dove due fazioni, quella di Odorico che “discendeva dagli antichi re dei Goti”⁶⁴³ come afferma Calzabigi (quindi anch'egli di stirpe barbara poi cristianizzata), e quella di Adallano, principe arabo, si affrontano.

Il signore cristiano aveva una figlia, Elvira, destinata in moglie ad un “nobil giovane della sua fazione” tal Ricimero, la quale si era invaghita dell'emir arabo “e gli aveva segretamente data fede di sposa”⁶⁴⁴. A questo punto è opportuno citare una parte fondamentale dell'argomento del libretto, per spiegare il punto di vista del poeta livornese e le sue posizioni politiche che inevitabilmente pongono il soggetto in netto contrasto con la politica della dinastia borbonica a Napoli⁶⁴⁵.

Già i costumi, e gli usi degli Arabi conquistatori: Le loro cognizioni in diverse scienze che soli in quel tempo coltivavano: La loro galanteria per il bel sesso; lo spirito Cavalleresco loro, si andavano propagando per tutto. I matrimoni fra le Donzelle Nobili Spagnole, e gli Arabi Regali, e Condottieri, e quelli fra' Cavalieri Spagnoli, e le More si contraevano senza difficoltà. ... Le nobili Donne Arabe, e sull'esempio loro alcune Spagnole, non disdegnavano d'armarsi, e di comparire negli steccati, e di combattere, e sole, e in compagnia de loro mariti, o Amanti. Le Bradamanti, le Marfise, le Clorinde, le Gildippe dell'Ariosto e del Tasso sono modellate sulle Eroine Arabe ...

*Quelli che hanno letto l'Orlando Furioso, non si meraviglieranno punto che Adallano proponga ad Odorico Padre di Elvira che scelga essa stessa il suo sposo fra lui e il suo rivale Ricimero.*⁶⁴⁶

⁶⁴³Libretto *Elvira* 1794, pag. 5 Argomento.

⁶⁴⁴ *Ivi*, Cfr. Libretto *Elvira* 1794.

⁶⁴⁵ Per questo argomento vedi in dettaglio il Cap. 3 - *Elfrida* e la politica culturale a Napoli.

⁶⁴⁶ *Ivi*

Se il pubblico decretando, quella sera un notevole successo al dramma, non ha compreso direttamente le conseguenze di questa prefazione al libretto, le autorità teatrali e la corte ne hanno senz'altro preso atto. Calzabigi esalta non solo le cognizioni culturali e scientifiche degli arabi, musulmani, ma la loro cavalleria e lo charme nei confronti del gentil sesso, sottolineando inoltre che all'epoca, ed anche successivamente, i matrimoni misti erano da auspicarsi. Esalta inoltre il ruolo di virago che assumerà Elvira nel corso del dramma, la quale, come le eroine ariostesche, è atta ed esercitata alle armi, ma non disdegna lo scontro ed è lei che provocherà la crisi all'interno dello schieramento cristiano e lo smascheramento di quel covo di inganni rappresentato da Ricimero ed Almonte. In un testo scritto da Calzabigi nel 1793 dal titolo *Poesie e prose diverse*, egli a proposito di *Elvira* afferma:

Questa è la mia Elvira Tragedia per Musica, tal quale fu da me scritta l'anno scorso, per esser adesso rappresentata. / Tal quale fu altresì messa in musica dal sublime, Signor Giovanni Paisiello: tutto vi è sorprendente per la melodia naturale, l'invenzione di un Genio Armonico maraviglioso, e l'espressione che più vera, e più toccante non poteva da me desiderarsi. / Ora comparisce al Teatro assai diversa; è pregiudicata nella condotta, e nell'interesse, e non meno trascurata nell'apparecchio, abbellimento, e decorazione convenevole alla Scena. Ho stimato però di doverla dare a Voi intiera, acciò possiate pronunziarne un accertato giudizio, a cui mi rimetto. / Habent sua Fata libelli. / Sapete che questo è applicabile più che ad ogni altra cosa a' nostri Drammi musicci: Elvira ne porge una evidente riprova. Napoli 30 Gennaro 1794⁶⁴⁷.

Del libretto indirizzato al Conte di Cobenzel riportiamo solo le parti che vengono inserite o sostituite rispetto alla prima che appaiono particolarmente significative e dimostrano appunto i ripensamenti del poeta⁶⁴⁸.

Nella I scena del I Atto dopo il duetto iniziale sono aggiunte due quartine di ottonari il primo di Elvira, il secondo di Selinda:

*Fralle nuvole nascondi
La serena argentea luna:
Non sia più tanto importuna
Col suo candido chiaror*

*Colle tue tenebre ammanta
L'alba al balzo d'Oriente
Di mostrare impaziente
Le sue perle, ed i suoi fior*

⁶⁴⁷ Ranieri de' Calzabigi, *Poesie e prose diverse*, 2 voll., Napoli, presso Onofrio Zambraja a spese de' sig. Talani e Gervasi, 1793; sull'anno di stampa del secondo volume è permesso esprimere dei dubbi vista la prefazione datata "30 Gennaro 1794".

⁶⁴⁸ *Ivi*, pp.11 - 71.

Alla scena V sempre del I Atto al posto di due righe di recitativo di Almonte, una arietta di Ricimero dal significato analogo, due terzine di senari:

*Incauta! E che spera
Spiegandomi altera
E l'odio e il velen.*

*Se sdegna l'affetto
Paventi il dispetto
Che m'arde nel sen.* (parte, e seco Almonte)

Nella scena III del II Elvira, vedendo giungere Selinda che le annuncerà l'arrivo di Adallano aggiunge un'arietta (quartina di ottonari) nella quale si rammarica di aver incautamente aperto il core al genitore rivelando l'amore per il principe arabo:

*Coma tanto a caro amante
Seppi ascondere il mio cor
Ed incauta in un'istante,
Lo scopersi al Genitor!*

Nella VI scena del II Atto dopo un recitativo tra Ricimero ed Elvira viene inserito un duetto che riconferma l'odio della donna nei confronti del promesso sposo (4 quartine di senari con solo l'ultimo verso A 2:

Ric. *Il padre irritato
Turbato ... minaccia ...*

Elv. *Che? ... lagrime? ... pene?
Affanni? ... Catene? ...
D'Elvira gli affetti
Non sono per te*

Ric. *Il cor mi s'agghiaccia
Se penso ...*

Elv. *Che aspetti
Pronunzia la morte*
Elv. *(Dell'esser consorte
Ad un traditore)*

Ric. *(A qual crudel sorte)
T'espone l'orrore
Che mostri per me)*

A 2 *(Peggio non v'è)* (partono da diverse parti)

Nella scena XI dell'Atto II, che fa parte del Concertato del finale secondo (non essendo la scena segnata in partitura) prima dell'inserimento del verso di Ricimero “*Misero Genitor*”, 5 versi di Odorico, introdotti da un verso di Elvira che concludono l'arioso precedente “*Va, torna ad Adallano*”:

Elv. *Ah! ... Padre ...*

Od. *Taci ... E' un nome
A me si dice un dì,
Come confondi, Ah! Come
Cogli altri tuoi così
Crudeli accenti.*

Nella I scena del III Atto

Dopo una integrazione alla didascalia alla fine della scena una aggiunta al recitativo di Elvira:

*Tu non ci sei... Io non somiglio a tanti
Vili, perfidi, altieri
Mortali abominevoli: Non sono
Fra quell'iniqui che una dolce calma
Godono fra' delitti; ed han saputo
Formarsi un volto, un core
Che non sente pietà, non ha rossore...*

Infine tre aggiunte alla scena IV del Terzo Atto che preparano il finale dell'opera (scena V)

con la completa riconciliazione tra figlia e padre, il quale benedice l'unione con Adallano.

Alla fine del lungo recitativo di Odorico, Calzabigi inserisce un'aria nella quale il padre chiede alla fine, che soffre per la presunta morte dello sposo, di ricostruirsi un'esistenza con lui e renderlo felice negli ultimi anni della sua vita. La struttura dell'aria è polimetrica:

2 quartine, i primi tre versi settenari tronchi conclusi dal quarto verso quinario:

<i>Contento io morirò, Se un raggio di pietà Nel tuo girar vedrò Sguardo seren.</i>	<i>L'ultimo mio sospir Lieto sen' volerà Se a dileguarsi andrà Sopra il tuo sen.</i>
---	--

Poi un'aria di Elvira alla fine di un suo recitativo piuttosto lungo anch'esso nel quale ella, nonostante il dolore per la perdita, accetta di vivere per il padre:

<i>Ah! qual contrasto avrò Di vivere, e morir Misera! da soffrir Vegliante in sen.</i>	<i>Viver per te vorrò Grata al paterno amor E riunirmi ognor Col caro ben.</i>
--	--

Infine una aggiunta di pochi versi al duetto Odorico ed Elvira che è inserito prima del recitativo di Selinda che conclude la scena prima dell'arrivo del redivivo Adallano.

Od. <i>Nell'ultimo mio dì A un immortale riposo</i>	A 2	Elv. <i>Dell'adorato sposo Anch'io nel sen così ...</i>
Od. <i>Andrò ...</i>		Elv. <i>Ritornerò ...</i>
Od. <i>Contento... almen.</i>		Elv. <i>Contenta almen.</i>

È evidente dalla ragioni appena menzionate che l'intento del poeta livornese era quello di potenziare la parte vocale delle arie solistiche e dei pezzi d'insieme che, valorizzate dall'uso dei recitativi accompagnati costituivano quelle novità che il pubblico si aspettava per il superamento definitivo dello schema dell'opera metastasiana. Puntare cioè sulla parte

strettamente musicale per aggirare, per così dire il problema politico, ma Calzabigi non ebbe modo di vederne il risultato.

6.4 Il taglio in tre atti

Il declino dei drammi in tre atti al Teatro di Corte napoletano inizia solo dopo il 1780, ma si impone ben presto, poiché a partire dal 1790 solo poche opere in programma presentano anche il III Atto⁶⁴⁹; segno inequivocabile del cambiamento in atto il fatto che alcuni drammi col libretto di Metastasio vengono ridotti a due atti⁶⁵⁰.

Ma quali erano le ragioni che determinarono prima la riduzione progressiva e poi la scomparsa, non solo nel maggiore teatro partenopeo, del terzo atto. Certamente un fattore importante fu il progressivo allargarsi dei balli pantomimi presenti tra una atto e l'altro dei drammi, alcuni addirittura in 5 atti e con soggetti di una certa importanza.⁶⁵¹ Nel caso di Elvira per esempio il primo ballo è tratto da un episodio centralissimo dell'Orlando Furioso che include l'amore della Principessa musulmana Angelica, di cui tutti i cavalieri cristiani sono invaghiti, per il giovane scudiero Medoro, anti eroe per eccellenza, fatto questo che provocherà la perdita del senno da parte di Orlando. Altro elemento che coinvolge direttamente Napoli è l'influsso dell'opera buffa; a tutto ciò bisogna aggiungere le esigenze dei poeti, dei compositori e dei cantanti che coinvolgevano direttamente le dinamiche del meccanismo produttivo dello spettacolo; penso ai cambi di scena, ai costumi, al minore impegno vocale, ma non ultimo al comportamento del pubblico. Non era raro che molti spettatori abbandonassero lo spettacolo dopo il II ballo e vi sono testimonianze che descrivono un comportamento analogo dei sovrani⁶⁵²; non possiamo sapere quali siano le

⁶⁴⁹ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005; vedi annate 1780 - 1799.

⁶⁵⁰ Ivi; 20/1/1786 *L'Olimpiade*, 30/5/1790 *Zenobio in Palmira*, libretto di P. Metastasio, musica di G. Paisiello; *Didone abbandonata*, libretto di P. Metastasio, musica di P. Anfossi; 12/1/1792 *Alessandro nelle Indie*, Libretto di P. Metastasio, musica di N. Piccinni.

⁶⁵¹ 12/1/1790, *Pirro*, libretto di G. De Gamerra, musica di G. Paisiello, Primo ballo *Gabriella di Vergy*, ballo tragico in 5 atti; 30/5/1790, *Zenobio in Palmira*, Primo ballo *Il bene e il male ossia i due geni*, ballo romanzesco in 5 atti.

⁶⁵² Cinzia Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, Milano, Franco Angeli ed., 2014.

cause e le conseguenze, il dato di fatto è che questo fenomeno induce l'impresario a ridurre e a non impegnare apparati scenici per il terzo atto. Dopo il 1788 tutti i drammi, se escludiamo qualche rara eccezione, sono in due atti⁶⁵³ addirittura in alcuni casi il libretto a stampa contiene l'indicazione che il III atto non verrà recitato⁶⁵⁴; tutto ciò perciò ci induce a pensare che a Napoli ed anche altrove il terzo atto potesse essere soppresso anche senza avvertenze nel libretto. Elvira, quasi sicuramente l'ultima opera rappresentata al San Carlo in tre atti, testimonia infatti nella partitura autografa il tentativo di ridurre le ultime scene del terzo atto.⁶⁵⁵

Vedendo le aggiunte alla IV scena del terzo atto, che abbiamo cercato di documentare: un'aria di Odorico, una di Elvira ed un duetto, non sembra però che Calzabigi, oramai vicino alla fine ma ancora combattivo, sia nello spirito di accettare la direzione verso cui, in questo caso, si muoveva il teatro d'opera.

6.4.1 Il finale lieto

Un'altra sostanziale differenza rispetto ad *Elfrida* è il finale lieto che riporta alla impostazione metastasiana che Calzabigi stesso aveva cercato di superare già con le opere della “Riforma” viennese. Quindi se la prima opera del 1792 presenta aspetti innovativi che condivide con *Elvira*, il finale lieto invece è un vero passo indietro rispetto alla strada che sembrava aver imboccato il poeta livornese anticipando quello che poi sarebbe accaduto nel teatro cantato nel secolo XIX. Il discorso sembrerebbe lineare a prima vista, ma se poniamo uno sguardo all'articolazione del finale secondo ed all'organizzazione del terzo atto la prospettiva cambia. Innanzitutto in partitura l'ultima scena del II Atto è la decima, non l'XI come scritto nel libretto; questo significa che il finale inizia da qui ed infatti dall'inizio il quartetto Odorico,

⁶⁵³ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005; vedi annate 1788 - 1799.

⁶⁵⁴ Lucio Tufano, *Il terzo atto al San Carlo di Napoli nell'ultimo trentennio del Settecento: declino, atrofizzazione, scomparsa in L'ultimo atto nell'opera del Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Calabria, 4-5-ottobre 20121 a cura di Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea" A proposito de *L'Olimpiade* di Paisiello dl 1793 «Attenta la brevità delle notti che seco porta la calida stagione, per comodo del rispettabile pubblico si è stimato opportuno non solo tralasciare la rappresentazione dell'atto terzo, ma sì bene, per render più breve il dramma, di tagliare per necessità ma con rancore preziosa parte del componimento, senza punto però disinuire l'intrinseca bellezza del medesimo» libretto Olimpiade Paisiello 1793 pag. 6, pag. 231; ed ancora “vista la diffusione di questo costume a Napoli e altrove, si può sospettare che anche ad altri libretti in tre atti, pur in assenza di avvertenze esplicite, corrispondessero rappresentazioni limitate ai primi due atti” pag. 232; vedi anche *Elfrida*, Firenze, 1795, pag.4.

⁶⁵⁵Ivi, 30/5/1792, *Medonte*, libretto di G. De Gamerra, musica di G. Sarti; 13/8/1792, *Arminio*, libretto di F. Moretti, musica di G. Marinelli. Firenze 1795, pg. 5 “Attesa la brevità della sera vien tralasciato i versi virgoletti, e l'atto terzo”

Ricimero, Almonte e Adallano, introdotto da un breve recitativo, è tutto un recitativo accompagnato fino alla fine dell'atto, interrotto solo da un'aria di Adallano ed un duetto Odorico, Elvira a cui infine si aggiunge Ricimero, in cui la tonalità d'impianto Do Maggiore rimane la stessa ed il tutto si conclude con una stretta finale a 4 Odorico, Almonte, Selinda ed Elvira con interventi di Almonte e Ricimero; Adallano alla fine parte.

Dal punto di vista del contenuto Adallano giunge nel campo cristiano per sfidare Ricimero ritenuto responsabile, con la falsa lettera, di aver compromesso l'onore di Elvira; il nobile cristiano rifiuta la sfida, sembrerebbe per codardia, e Adallano in un'aria sfida ancora il giovane e di fronte a Odorico lo accusa di tradimento e viltà; poi appunto si allontana. Giunge poi Elvira che annuncia al padre di aver sposato il principe arabo, subito dopo Almonte annuncia la presunta morte di Adallano, quindi la stretta finale: Elvira disperata chiede al padre, che la fa accompagnare nei suoi appartamenti, la morte. Visto da questo punto di vista sembrerebbe un tragico finale che potrebbe sicuramente concludere il dramma, infatti l'aggiunta del terzo atto che risolve in realtà la situazione verso il lieto fine solo nell'ultima scena, la quinta, nella quale giunge Adallano redívivo e c'è la riconciliazione finale (Almonte in catene e Ricimero morto probabilmente per sua mano) sembrerebbe a questo punto un po' posticcia e neanche molto giustificata dal punto di vista drammaturgico.

6.4.2 I cantanti

Gli interpreti come abbiamo visto sono coinvolti nella ostracizzazione dell'opera, nel senso che dalle cronache del San Carlo possiamo constatare che dopo il fatidico 12 gennaio 1794 solo in alcuni casi ritorneranno ad esibirsi al San Carlo. La motivazione va però vista anche dal punto di vista di un cambiamento dei ruoli vocali vocali che si affermerà nell'800, ma che qui in *Elvira* comincia già ad essere sperimentato. Mi riferisco al fatto che i ruoli tradizionalmente affidati agli “evirati cantori” (sia sopranisti che contraltisti) vengono progressivamente affidati alle donne o in alcuni casi ad interpreti maschili, poiché l'era dei castrati volge lentamente al tramonto e con l'arrivo del nuovo secolo si afferma anche una concezione per così dire più virile del canto.

Nel caso di questo dramma solo il ruolo di Osmida, peraltro un ruolo che non prevede pezzi solisti, è affidato ad un soprano, Ciro Falcucci, i due ruoli principali sono affidati a due

soprano: Adallano ad Anna Davya Bernucci e Ricimero a Luisa Negli. Le integrazioni o sottrazioni nel caso del libretto della prima confrontato con quello del 30 gennaio 1794 che dovrebbe essere il testo di base poi emendato, appaiono essere inserite per equilibrare le arie attribuite ad Elvira ed Adallano che sono i due protagonisti; d'altronde se, come abbiamo visto, la signora Blasi era cantante di rilievo per l'epoca, anche la signora Bernucci, che non dimentichiamo era virtuosa di camera dell'imperatrice Caterina di Russia, doveva avere una luminosa carriera e, come sappiamo anche in tempi recenti, i capricci dei cantanti hanno il loro peso.

Ultima considerazione sulla scelta per il ruolo di Odorico di una voce maschile acuta, il tenore: il ruolo del padre, come vediamo nel terzo atto vicino alla morte, quindi voce più che matura, doveva forse essere affidato ad un basso, come nel caso di Orgando. Anche questa anomalia probabilmente si aggiunge alle altre ragioni di cui abbiamo parlato e contribuisce anch'essa a quella che sarà la vicenda del dramma.

6.5 *Elvira* quale data per la première.

In questo poche pagine cercherò di chiarire le ragioni di una “querelle” che si è creata intorno ad *Elvira* riguardo alla data effettiva della sua prima esecuzione ed al fatto che essa non risulti essere stata eseguita successivamente alla data della “première”.

Come sappiamo dalla biografia del II periodo napoletano, Ranieri de Calzabigi giunge a Napoli nel 1779 e qui dimorerà fino alla morte avvenuta nel luglio del 1795.⁶⁵⁶

Secondo la dettagliata ricostruzione di Lucio Tufano, il poeta livornese, nonostante le ripetute affermazioni sulla vita ritirata che conduce nella città partenopea, complici gli acciacchi e l'età ormai avanzata, svolge in realtà una intensa attività sia sul piano artistico che su quello commerciale⁶⁵⁷. Negli ultimi quattro anni di vita scrive addirittura due libretti, *Elfrida*⁶⁵⁸ e

⁶⁵⁶Lucio Tufano, *Il poeta “cadente” ed il “re” filosofo. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano in Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, Quinta Serie - volume II - Fascicoli I-IV - Gennaio-Agosto, Arti Tipografiche, Napoli, 2001 pag. 101 - 126

⁶⁵⁷ Ivi, paragrafo 1, pag. 101

⁶⁵⁸ *Elfrida, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 4 di Novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà La Regina dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano in Napoli MDCCXCII* presso Vincenzo Flauto Regio Impulsore.

questa *Elvira*⁶⁵⁹, intonati entrambi dall'allora compositore della corte napoletana Giovanni Paisiello, che costituiscono una indubbia novità per la produzione melodrammatica del tardo settecento⁶⁶⁰.

Sulla data della prima esecuzione di *Elvira*⁶⁶¹ e sul presunto abbandono dalle scene di essa a causa di un clamoroso insuccesso, al contrario di quello che era accaduto per la precedente *Elfrida* (ripresa più volte a Napoli, in Italia e all'estero fino al 1804)⁶⁶², è sorto un piccolo enigma dovuto essenzialmente ad una serie di informazioni, che abbiamo raccolto, in apparenza contrastanti tra loro.

Il primo elemento: in una lettera autografa “attribuita” a Ranieri de Calzabigi⁶⁶³ e solo parzialmente decifrata, attualmente in possesso del Conservatorio Statale di Musica “Pietro Mascagni” di Livorno, il poeta livornese afferma che “*Elvira* ha trionfato” (non si afferma dove, ma si presume al Teatro San Carlo) e “ha cacciato la nova infelice opera di Piccinni”. L'epistola in questione, diretta a *Monsieur Micali* di Livorno “Amico amatissimo, amabilissimo” è datata Napoli 13 Febbraio 1793.

Nel catalogo 164 della LIM Antiqua, che possedeva il documento prima dell'acquisto da parte del Conservatorio, nella presentazione della lettera si afferma che *Elvira* “come si evince dalla missiva era già stata rappresentata nel febbraio del 1793”.

Di seguito la parziale esplicazione delle lettera, riprodotta dall'originale :

Avesti per mezzo del nostro buon Peschaire, la mia Elfrida corretta, come voglio, che sia stampata[.] Questa dedicata viene a S.E. Conte di Coblenzel, nostro Gran Cancelliere e ministro. Vi manderò La dedica in tre versi soli, co' suoi titoli. Sull'Elfrida ho scritto Lettera Critica per la Poesia, e la Musica all'Amico mio C. Pepoli che vi manderò per unirla alle altre cose mie[.] La troverete con molte novità Poetiche e Musicali. Ma che fa Masi ? ha cominciato a stampare[?] Tutti mi sollecitano, e di Spagna

⁶⁵⁹ *Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 di Gennaio 1794 festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano ed alla S.R.M dedicata in Napoli MDCCXCIV presso Vincenzo Flauto Regio Impressore.*

⁶⁶⁰ Le partiture autografe delle due opere sono attualmente conservate nella Biblioteca del conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli.

⁶⁶¹ Sulla data della prima esecuzione (Teatro S. Carlo, 12 gennaio 1794) sono concordi tutte le cronologie da noi consultate: Carlo Marinelli Roscioni, *Il Teatro San Carlo. V.2: La cronologia 1737- 1987*, Guida, Napoli, 1987 - Gianni Legger, *DMI Drammaturgia musicale Italiana - Dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Ed. Teatro Regio di Torino, Torino, 2005. - F. De Filippis R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo I 1737 - 1960*, Edizioni politica Popolare, Napoli, 1961 - P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁶⁶² Sulla Cronologia di P. Maione F. Seller appena citata (vedi nota 6) apprendiamo che, dopo la prima del 4 novembre 1792, *Elfrida* fu replicata nello stesso Teatro il 4 e 5 novembre 1793 e il 3 e 12 gennaio ed il 3 aprile 1793. Sulle rappresentazioni in Italia ed all'estero vedi la voce *Elfrida* su Unibo-Corago -Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900.

⁶⁶³ LIM Antiqua Catalogo 164 in “Rari autografi e manoscritti musicali” - *Libretti e libretti celebri* Lucca - doc. 90, pag. 66

*e d'Inghilterra, e d'Italia. Voi non me ne dite nulla. Ho steso un'altra piccola nota di associati che spedirò. Ora mi metterò al ballo pantomimo, ma prima in questa Quaresima voglio provarmi in un'altra tragedia. Elvira ha trionfato e ha cacciato la nova infelice opera di Piccinni. Si ripiglierà anche a maggio per quanto dicono. Vi mandai la cavatina che mi chiedesti. Mille abb[racc]i a te e al caro genitore. Caro Nonno a turni di casa, colla quale fossi in intima fraternità. Che dite di queste scene? Horresco et non curo referre. Tutto guerra, sangue, e stragi. Povera umanità. V'abbraccia il vostro amico D.C (*De Calsabigi)*

Secondo elemento: la data ufficiale della prima esecuzione di *Elvira* al Teatro San Carlo è il 12 gennaio 1794, genetliaco del re Ferdinando IV; questa è confermata nella edizione del libretto dello stampatore di corte Vincenzo Flauto⁶⁶⁴, da un'altra edizione del libretto nella quale non è indicato il nome del tipografo (ma è presente una dedica al re di Napoli Ferdinando IV dell'impresario di corte Conte Giuseppe Coletta, datata anch'essa 12 gennaio 1794)⁶⁶⁵ oltre che dalla data apposta sul frontespizio della partitura autografa paisielliana⁶⁶⁶. In tutte le cronologie del teatro da noi consultate la data è confermata, in particolare modo dalla Drammaturgia musicale italiana di Gianni Legger nella quale, dopo aver confermato la data della prima esecuzione, si afferma che l'opera “programmata per il novembre del 1793 ma differita per ordine del re *avendo sospeso tutti i pubblici spettacoli non appena giunse a Napoli l'infausta nuova della morte della Regina di Francia Maria Antonietta*, sorella dell'amata sovrana, Maria Carolina, moglie di Ferdinando⁶⁶⁷. ”

Terzo elemento: in un testo dal titolo *Poesie e prose diverse di Ranieri de Calzabigi* vol. II edito da Onofrio Zambraia a Napoli nel 1793⁶⁶⁸ sono contenuti i libretti sia di *Elfrida* che di *Elvira*; il libretto di *Elvira* è preceduto da una prefazione dalla quale si evince che probabilmente, per ragioni intrinseche all'allestimento, il dramma ha avuto scarso successo presso il pubblico del San Carlo.

⁶⁶⁴ Libretto di *Elvira* - Biblioteca del conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli, Archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Biblioteca Angelica di Roma.

⁶⁶⁵ Biblioteca delle fondazione Giorgio cini di Venezia.

⁶⁶⁶ Vedi nota n.5.

⁶⁶⁷ Gianni Legger, *DMI*, Ed. Teatro Regio di Torino, 2005 - pag. 626.

⁶⁶⁸ Ranieri de' Calzabigi, *Poesie e prose diverse*, 2 voll., Napoli, presso Onofrio Zambraia a spese de' sig. Talani e Gervasi, 1793; sull'anno di stampa del secondo volume è permesso esprimere dei dubbi vista la prefazione datata “30 Gennaro 1794”. Vedi anche nota 1 Lucio Tufano, *Il poeta cadente e il re filosofo*, pag.122 nota 60.

Questo il testo del breve scritto dedicato al Conte di Cobenzel che introduce il libretto dell'opera: “*Questa è la mia Elvira Tragedia per Musica, tal quale fu da me scritta l'anno scorso, per essere adesso rappresentata.*

Tal quale fu messa in musica dal sublime, Signor Giovanni Paisiello: tutto vi è sorprendente per la melodia naturale, l'invenzione di un Genio Armonico meraviglioso, e l'espressione che più vera, e più toccante non poteva da me più desiderarsi.

Ora comparisce al Teatro assai diversa; è pregiudicata nella condotta, e nell'interesse, e non meno trascurata nell'apparecchio, abbellimento, e decorazione convenevole alla Scena.

Ho stimato però di doverla dare a Voi intera, acciò possiate pronunciarne un appropriato giudizio, a cui mi rimetto.

Habent sua Fata libelli.

Sapete che questo è applicabile più che ad ogni altra cosa a' nostri Drammi musici: Elvira ne porge una evidente riprova.”

La data sottoposta al testo è 30 gennaio 1794, Napoli⁶⁶⁹.

Il libretto che segue questa prefazione presenta delle varianti significative rispetto al testo originale stampato a Napoli da Vincenzo Flauto “regio impressore” con dedica al re delle Due Sicilie, Ferdinando IV⁶⁷⁰.

Esaminiamo ora il primo elemento la prima esecuzione di Elvira di Calzabigi - Paisiello potrebbe essere stata eseguita prima del 13 febbraio 1793 e comunque nel periodo di Quaresima di quell'anno?

Come sappiamo secondo il calendario della Chiesa Romana il periodo di Quaresima si calcola in circa quaranta giorni dal mercoledì delle Ceneri, giorno successivo alla fine del Carnevale, al Giovedì santo, la Pasqua del 1793 era il 31 marzo quindi il periodo di Quaresima iniziò intorno al 17 febbraio⁶⁷¹.

L'opera in musica di Niccolò Piccinni citata da Calzabigi, su un libretto rimaneggiato dall'omonimo di Simeone Antonio Sografi con musica di Sebastiano Nasolini e rappresentata a Trieste due anni prima, che secondo la citazione di Calzabigi, sarebbe *Ercole al*

⁶⁶⁹ Ivi, pag. 5.

⁶⁷⁰ Ivi, pag. 7 - 71.

⁶⁷¹ Secondo il sito WEB calendar.sk e secondo il sito contagiorni.it la Pasqua del 1793 cade il 31 marzo Domenica.

*Termodonte*⁶⁷², prevista per il 12 gennaio 1793 al Teatro San Carlo e rimandata a causa dell'indisposizione del tenore Domenico Mombelli e del suo sostituto Francesco Ciccarelli, fu infatti rappresentata successivamente. Al suo posto e nella stessa serata fu eseguita l'*Elfrida* sempre della coppia Calzabigi - Paisiello che ebbe notevole successo anche per due nuovi balli inseriti rispetto alla prima rappresentazione⁶⁷³. L'opera di Piccinni fu in effetti eseguita durante il periodo di Carnevale del 1793 per 4 rappresentazioni⁶⁷⁴: il lavoro però non fu apprezzato dal pubblico napoletano, sia per il libretto troppo innovativo che per la mescolanza mal riuscita tra drammaturgia francese ed italiana: "Il voler ridurre il dramma nostro come il francese è un non capire la diversità che passa tra le due composizioni. (...) Piccinni ritorna qui in Napoli, troppo fidato della giusta opinione che si aveva di lui volle introdurre nella nostre scene il dramma francese che nel suo *Ercole al Termedonte* fu malamente ricevuto"⁶⁷⁵; le ragioni però erano anche politiche, poiché la seconda figlia di Piccinni, Maria Chiara Francesca, aveva sposato un commerciante francese di tendenze giacobine e per questo malvisto dall'establishment partenopeo, il compositore fu infatti costretto a rifugiarsi a Venezia⁶⁷⁶.

Bisogna anche notare che per l'inizio del periodo di Quaresima di quell'anno, il 17 febbraio, venne eseguita *Sofronia, ed Olindo*, azione tragica in musica in 2 parti con libretto di Carlo Sernicola e musica di Gaetano Andreozzi⁶⁷⁷. Dunque, se è senz'altro appropriata la definizione presente nella lettera secondo la quale l'opera di Piccinni sarebbe stato un insuccesso, resta molto difficile da dimostrare una possibile esecuzione durante il periodo di quaresima del 1793 e comunque prima del 12 febbraio, data della missiva.

Rispetto a questi argomenti abbiamo anche informazioni dirette provenienti dalla corrispondenza tenuta dall'imperatrice d'Austria Maria Teresa Carolina Giuseppina, figlia primogenita della regina di Napoli Maria Carolina, andata in sposa nel 1790 a Francesco

⁶⁷² Lorenzo Mattei, *L'opera seria "infranciosata": Ercole al Termedonte in Musica e dramma nel "dramma per musica"*, Bari, progetti, 2012, pag. 27 - 36.

⁶⁷³. G.P Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, annata 1793, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁶⁷⁴ Lorenzo Mattei, *L'opera seria "infranciosata": Ercole al Termedonte*, pag. 28 " [...] fu infatti rappresentata solo per quattro sere al San Carlo.

⁶⁷⁵ V.M. Cimiglia, *Saggi teatrali analitici*, Coda, Napoli, 1817, pag. 217

⁶⁷⁶ Niccolò Piccinni, a cura di Lorenzo Mattei, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Ed. Treccani, Roma, 2015.

⁶⁷⁷ F. De Filippis R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo I 1737 - 1960*, Edizioni politica Popolare, Napoli, 1961 - P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, Altra Stampa, Napoli, 2005.

d'Austria, divenuto imperatore due anni dopo la morte del padre Leopoldo II, che confermano le nostre affermazioni sopracitate⁶⁷⁸.

Maria Teresa intrattenne una fitta corrispondenza sia con i familiari che con esponenti della corte napoletana; di queste *Lettres de particuliers*, soprattutto per gli anni 1793 - 1795, offre ampia testimonianza un saggio di Francesco Cotticelli dal titolo “Sinfonie d'Autunno”: a proposito di *Ercole al Termidonte* di Piccinni (lettera dell'8 gennaio 1793) “Sabbato (12 gennaio 1793) andrà in scena al Teatro di San Carlo l'opera intitolata *Ercole al Termidonte* con musica nuova del Maestro Piccinni. Essendosi gravemente ammalato il Tenore Mombelli, supplirà per esso un bravo Contraldo (probabilmente quindi un castrato) qui capitato da Magonza dove era al servizio di quell'Elettore, il quale stimò fuggire all'avvicinarsi de' Francesi, e qui portarsi”⁶⁷⁹, salvo poi rettificare una settimana dopo quello che era effettivamente accaduto (lettera del 15 gennaio 1793) “Sabbato scorso giorno della nascita di Sua maestà il Re Nostro Signore non vi fu punto Gala in Caserta; la sera però il Teatro in Napoli, ma senza la nuova Opera per l'indicata malattia del Tenore Mombelli, e per essersi anche ammalato il musicista che doveva supplire per esso. Si rappresentò dunque di nuovo *Elfrida* con due nuovi Balli, il primo intitolato *l'Amanti schiavi*, ed il secondo *Gli Europei nell'isola de' Cannibali*, i quali non dispiacquero, principalmente il primo”⁶⁸⁰. Ed a proposito della prima rappresentazione di *Elvira* nel saggio citato si afferma che in un periodo di grande difficoltà per l'opera seria al San Carlo, l'opera di Calzabigi - Paisiello ebbe un notevole successo dovuto probabilmente “all'indiscusso prestigio degli artisti” ed all'allestimento di livello, inversione di tendenza che però ebbe vita breve “ricorrendo il giorno natalizio dell'Augusto Nostro Padrone, e Signore vi fu un gran Gala, e baciamano in Corte, e la sera nel Real Teatro di S. Carlo illuminato a giorno andò in scena la nuova opera del Consigliere Calzabigi intitolata *Elvira* con musica del Celebre Paisiello, che riscosse un applauso infinito. Fra i Cantanti si distinse il Tenore Mombelli, e sommamente la Prima Donna Sig.ra Macciorletti. Il primo Ballo intitolato *Orlando Furioso* ebbe un favorevole incontro tanto per la composizione, quanto per le scene del Signor Chelli com'ancora per una bene ideata macchina del nostro Lorenzo Smiraglia dichiarato da due mesi Custode del Teatro con gli

⁶⁷⁸ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'Imperatrice Maria Teresa (1793 - 1795 in Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di L.S. Nowè, F. Cotticelli, R. Puggioni, Aracne, Roam, 2005.

⁶⁷⁹ Ivi, pag. 210.

⁶⁸⁰ Ivi, pag. 210.

onor di Mozzo d’Ufficio di Sua Maestà”⁶⁸¹. Questa sottolineatura del successo di *Elvira* sembra contraddirle le affermazioni di Calzabigi nella prefazione sopracitata, ma questo forse è spiegabile considerando il successo personale di Paisiello (“il Celebre Paisiello, che riscosse un applauso infinito”) che evidentemente infastidiva il vecchio, ma mai rassegnato poeta livornese.

La stampa locale dell’epoca non offre nessun aiuto in questo senso, dei tre giornali napoletani consultati *Notizie del mondo*, *Gazzetta napoletana* e *Gazzetta civica familiare* esistono copie del periodo 1786 - 1792 e 1796 - 1797 che non includono il periodo in questione⁶⁸².

Quindi pur dando credito all’autenticità della lettera che abbiamo confrontato con altri scritti autografi di Calzabigi, senza avere però alcuna conferma scientifica, non possiamo comunque anticipare la rappresentazione del dramma calzabigiano se non altro al Teatro San Carlo.

Tutte le cronologie infatti concordano in maniera assoluta nel porre la prima ed unica esecuzione di *Elvira* il 12 gennaio 1794; infatti la tragedia fu la prima ad essere rappresentata dopo la sospensione degli spettacoli avvenuta nel novembre del 1793 dopo che nella città partenopea era giunta la notizia che la Regina di Francia Maria Antonietta era stata ghigliottinata il 16 ottobre 1793 in Place de la Concorde a Parigi dai rivoluzionari francesi.

Perciò pur considerando la distanza temporale, ed una una certa contraddittorietà delle fonti, non sembra possibile anticipare la data della prima ed unica esecuzione di *Elvira*. Esiste però la possibilità che nella lettera ci sia un errore, *Elvira* al posto di *Elfrida*, che secondo le cronologie e la corrispondenza dell’Imperatrice sopracitata, sembra essere stata eseguita il 12 gennaio 1793 in vece della prevista opera di Piccinni.

Nella lettera infatti Calzabigi afferma “ma prima in questa Quaresima mi proverò in un’altra tragedia” evidentemente *Elvira*, visto che poi nello scritto citato del 30 gennaio 1794 egli afferma, annunciando il libretto accuso di *Elvira* “Questa è la mia *Elvira*, Tragedia per Musica, tal quale da me fu scritta l’anno scorso, per esser adesso rappresentata”, il periodo coinciderebbe perciò con la Quaresima del 1793 che il poeta livornese annuncia nello scritto precedente.

⁶⁸¹ Ivi, pag. 213.

⁶⁸² Ivi, pag. 208, nota 5.

C’è anche un altro elemento da prendere in considerazione: in una delle cronologie citate⁶⁸³ il ruolo di Eggardo è cantato dal tenore Mombelli considerato indisposto quel giorno in cui avrebbe dovuto esibirsi nell’opera di Piccinni: le fonti della cronologia citata possono essere imprecise oppure l’indisposizione del tenore, complice anche la defaillance del sostituto, era una mossa tesa a non far rappresentare l’opera di Piccinni. Una ulteriore possibilità potrebbe essere quella che Elvira sia stata rappresentata, in qualche sala di residenze nobiliari napoletane, come era consuetudine all’epoca, prima della sua esecuzione al Teatro San Carlo, ciò spiegherebbe anche la circolazione di più di una copia manoscritta della partitura oltre all’autografo di Paisiello che attualmente è conservato nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli, le altre due copie da noi consultate infatti risultano copiate da Adami e Salvoni, copisti napoletani e strutturalmente non presentano alcuna differenza tra loro⁶⁸⁴.

Non abbiamo infatti contezza di alcune ripresa successiva dell’opera né a Napoli né al di fuori della città e questo nonostante le riserve espresse dallo stesso Calzabigi nella prefazione sopracitata sul successo che secondo testimonianze dell’epoca è stato significativo in un periodo nel quale il pubblico napoletano sembrava disorientato e poco interessato al melodramma causa anche le vicende politiche legate alla rivoluzione francese ed alla morte della regina di Francia, sorella di Maria Carolina⁶⁸⁵.

6.6 Elfrida e le “Lucie” di *Lamermoor*: l’evoluzione di due eroine.

Un paragone finale può essere fatto tra il personaggio di Elfrida e il personaggio di Lucia la protagonista del romanzo storico di Walter Scott *The bride of Lamermoor*,⁶⁸⁶ pubblicato nel

⁶⁸³ P. G. Maione F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737 - 1799)*, annata 1793, Altra Stampa, Napoli, 2005.

⁶⁸⁴ *Elvira*: partitura autografa - Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Napoli, copie: Archivi Musicali della Rai - Fondo Carafa - Copista Venanzio Salvoni, Strada San Giacomo, Napoli
Istituto Storico Germanico Roma - Copista Marco Adami, Strada di Jordiana n.264, Napoli.

⁶⁸⁵ Francesco Cotticelli, *Sinfonie d’autunno. Notizie teatrali da Napoli per l’Imperatrice Maria Teresa (1793 - 1795)*, pag. 217.

⁶⁸⁶ Walter Scott, *The bride of Lamermoor*, in *Tales of my landlord* (third series) first edition Archibald Constable, Edinburgh, 1813; traduzione italiana di Bice Onofri *Lucia di Lamermoor*, Garzanti, Milano, 1982.

1813 e le successive riprese in ambito melodrammatico di cui parleremo più avanti in dettaglio.

Questo fortunato romanzo di Walter Scott, che è seguito pochi anni dopo, nel 1819, da un altro grande successo *Ivanhoe*⁶⁸⁷, è considerato il primo romanzo storico, poi imitato e seguito in tutta Europa da altri capolavori (è d'uopo sicuramente citare *I Promessi sposi*⁶⁸⁸ di Alessandro Manzoni, pubblicato nel 1825 col titolo *Fermo e Lucia*⁶⁸⁹, poi rivisto e ripubblicato nell'edizione definitiva nel 1852).

Il romanzo dello scrittore inglese può essere accostato per molti versi alla vicenda da cui Calzabigi ha tratto il soggetto di *Elfrida*, cioè il romanzo di William Mason⁶⁹⁰, innanzitutto per la presunta veridicità della storia raccontata; nell'introduzione del romanzo, infatti Scott narra di aver elaborato la storia ispirandosi ad un fatto realmente accaduto alla fine del XVII secolo tra due nobili famiglie inglesi, nel libro la nobile ed antica famiglia dei Ravenswood, a cui appartiene Edgardo e la famiglia degli Ashton, che ha raggiunto il titolo recentemente, a cui appartiene Lucia. Come abbiamo visto anche il romanzo di Mason ha delle fonti storiche, seppur modificate in parte dall'autore, e poi riadattate per la scena napoletana da Calzabigi. Altro elemento che accomuna i due scritti è il luogo, la penisola britannica, seppur in epoche diverse, il IX secolo per *Elfrida* in Inghilterra, il XVII secolo per *The Bride of Lamermoor* in Scozia; l'ambiente sociale è il medesimo, la nobiltà, infine l'aspetto più interessante per quello che ci riguarda, la figura di una donna, giovane e bella, che ingannata, vedremo più avanti nel dettaglio come, resta comunque fedele all'amore primigenio.

Un breve riassunto del plot di *The Bride of Lamermoor*:

La storia racconta il tragico amore di Lucia Ashton e Edgar, signore di Ravenswood; il padre di Edgar fu spogliato del suo titolo per aver appoggiato il re Giacomo VII; l'ambizioso padre di Lucia, Sir William Ashton aveva acquistato le proprietà dei Ravenswood, messe all'asta dalla corona, per questo Edgar lo odia per aver usurpato l'eredità della sua famiglia; ma in un incontro con Lucia, si innamora perdutamente di lei e rinuncia ai suoi propositi di vendetta.

⁶⁸⁷ Walter Scott, *Ivanhoe*, traduzione italiana a cura di Marco Papi e Clara Ghibellini, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

⁶⁸⁸ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di Enrico Ghidetti, 2^a ed., Milano, Feltrinelli, 2005.

⁶⁸⁹ Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di Silvano Salvatore Nigro ed Ermanno Paccagnini, 2^a ed., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2009.

⁶⁹⁰ William Mason: W. Mason, *Elfrida a dramatic poem on the model of the ancient Greek tragedy by William Mason*, London, printed for J. and P. Knapton, 1752. Vedi anche: Oliver Goldsmith, *Compendio della storia d'Inghilterra dalla invasione di Giulio Cesare fino alla spedizione de' Francesi in Egitto ed alla battaglia navale d'Aboukir, tradotto dal francese*, voll. 3, Milano: Nella tipografia Milanese di Tosi e Nobile, Contrada nuova, 1801, vol. I, pp. 38 - 41.

La moglie di Sir William, Lady Ashton, superba e manipolatrice, è la malvagia della storia, infatti è determinata a impedire il giusto lieto fine di Edgar e Lucia, che si amano, e a forzare la figlia ad un matrimonio economicamente e politicamente vantaggioso per lei. Lady Ashton infatti intercetta le lettere di Edgar a Lucia e la persuade che l'amato si sia dimenticato di lei; Edgar intanto lascia la Scozia per la Francia per continuare la sua attività politica; mentre lui è via Lady Ashton continua i suoi intrighi, incaricando il Capitano Westenho, un errante soldato di ventura, di diffondere la notizia che Edgar si è sposato in Francia. La donna nel frattempo recluta Alisei Gourlay, donna saggia, in realtà una strega in tutto e per tutto, per mostrare a Lucia presagi funesti e parlarle della infedeltà dell'amato; Lucia allora aggrappandosi alle promesse di Edgar, gli scrive volendo capire dalle sue parole se egli l'abbia veramente dimenticata. Lady Ashton intercetta la lettera della figlia ed incarica il reverendo Bide, the Blent di persuaderla con i mezzi della fede; il reverendo al contrario aiuta Lucia ad inviare un'altra lettera ad Edgar, ma senza ricevere risposta. Lady Ashton a questo punto obbliga la figlia a sposare Francis, Lord Bucklaw, ma il giorno precedente le nozze Edgar ritorna e vedendo che Lucia ha firmato il contratto di matrimonio, la ripudia, senza consentirle di spiegarsi.

Il matrimonio ha luogo il giorno successivo a Ravenswood, seguito da una festa, ma mentre gli ospiti stanno danzando, Lucia pugnala a morte lo sposo nella camera nuziale; la donna impazzita muore; Bucklaw è soccorso, ma rifiuta di dire ciò che è accaduto.

Edgar ricompare al funerale di Lucia ed il padre di lei lo incolpa della morte della fanciulla e lo sfida a duello. Il giovane disperato, pur recalcitrante accetta, ma prima di giungere al luogo designato, cade nelle sabbie mobili e muore.

I personaggi principali del romanzo: Edgar, signore di Ravenswood; Caleb, suo servitore; Mysie, moglie di Caleb; Sir William Ashton; Lady Ashton, sua moglie; Lucy, sua figlia; Colonel Sholto, fratello di Lucy; Norman, guardia forestale degli Ashton; Mr Lockard, servitore degli Ashton; Ailsie, una donna saggia; Frank Hayston, proprietario di Bucklaw; il reverendo Bide the Blent, Alice, una serva cieca servente dei Ravenswood.

Dal soggetto che abbiamo appena riassunto è tratto uno dei melodrammi che hanno caratterizzato il primo ottocento italiano e forse il lavoro più famoso di Donizetti *Lucia di Lamermoor*⁶⁹¹, su libretto di Salvatore Cammarano, andato in scena il 26 settembre 1835 al

⁶⁹¹ *Lucia di Lamermoor*, dramma tragico in due parti (trascrizione del libretto a stampa per la prima rappresentazione dell'opera, Napoli, Tipografia Flautina, 1835, Quaderni della Fondazione Donizetti, 2, Bergamo, 2006).

Teatro San Carlo di Napoli (anche questa una felice coincidenza). Forse non tutti sanno che prima del compositore bergamasco il romanzo di Scott era stato ridotto a libretto ed intonato altre tre volte a partire dal 1829: *Le nozze di Lamermoor*, opera semiseria in due atti andata in scena al Théâtre Royal di Parigi il 12 dicembre 1829, *La fidanzata di Lamermoor*, tragedia lirica in tre parti andata in scena al Teatro Grande di Trieste nell'autunno del 1831 e *La fidanzata di Lamermoor*, dramma per musica in tre parti andata in scena al Teatro Novissimo di Padova il 16 febbraio 1834 (Le schede di queste rappresentazioni sono accluse in Appendice 5).

Alcune considerazioni sugli interpreti, che pur esulando dal nostro campo d'indagine, ci forniscono dettagli interessanti.

Nella *Lucia di Lamermoor* più famosa, e sicuramente drammaturgicamente e musicalmente più completa delle altre versioni, sono presenti nei ruoli dei protagonisti due dei cantanti tra i più famosi dell'epoca, Fanny Tacchinardi⁶⁹², soprano di coloratura, all'epoca giovanissima (la data di nascita Roma 4 ottobre 1807, in alcuni casi è posticipata al 1812) nel ruolo del titolo Gilbert Duprez⁶⁹³, tenore francese (tra l'atro inventore del Do di petto) nel ruolo di Edgardo. Ma questo in realtà non stupisce, essendo Donizetti all'epoca già compositore di spicco, da notare invece nella rappresentazione di Trieste del 1831, la presenza del tenore Giuseppe David⁶⁹⁴, nel ruolo di Edgardo, figlio del più famoso Giovanni David, che proviene da una famiglia di cantanti, ed in quella di Milano del 1834 la presenza di un contralto nel ruolo di Edoardo (Edgardo), peraltro già abituata a ruoli maschili in altre opere; qui evidentemente cominciava ad essere in uso la sostituzione dei castrati con cantanti donne, poiché gli "evirati cantori" iniziavano a declinare nel XIX secolo, come abbiamo precedentemente detto. Per quello che possiamo evincere dai libretti consultati un aspetto interessante è che nessuna delle opere segue la trama del romanzo ed ognuna delle storie propone delle varianti anche ai nomi dei personaggi, il nome della protagonista viene infatti mantenuto nel caso dell'opera di Donizetti e ne *Le nozze di Lamermoor*, del 1829, su libretto di Luigi Baiocchi e musica di Michele Carafa; nelle altre due rappresentazioni le protagonista hanno i nomi di Ida (1831

⁶⁹² Voce *Fanny Tacchinardi* a cura di Paola Ciarlantini, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 94, Roma, 2019.

⁶⁹³ Voce *Gilbert Duprez* in Archivi Storico Ricordi; vedi anche Marco Beghelli, Il "Do di Petto": dissacrazione di un mito, il Saggiatore Musicale, Vol.3. No. 1, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Firenze, 1996, pp. 105-149.

⁶⁹⁴ Yi Lili, *I due David: tenori tra classicismo e Romanticismo*, Tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e storia della musica, Università degli studi di Bologna, 2016.

Teatro Grande di Trieste) e Malvina (Padova, Teatro Novissimo, 1834) entrambe le opere dal titolo *La fidanzata di Lamermoor*.

Analizziamo prima di tutto la ricorrenza dei personaggi:

1) *Le nozze di Lamermoor*⁶⁹⁵, i personaggi sono 10 e se escludiamo Donaldo, confidente di Lord Ashton, tutti gli altri provengono dal romanzo, Elisa è Alice, qui confidente di Lucia, Frank Hayston, Lord di Bucklaw, diviene il colonnello Bucklaw, i restanti personaggi hanno gli stessi nomi del romanzo.

2) *La fidanzata di Lamermoor*⁶⁹⁶ (Trieste, 1831), qui invece i personaggi sono 6: Guglielmo Ashton è il padre, la figlia prende il nome di Ida, Alina è come nel romanzo Alice ed anche in questo caso diviene la confidente della protagonista, Gualtiero non compare nel romanzo e qui è un confidente di Ashton, infine Edgar e Lord Hayston di Bucklaw.

3) *La fidanzata di Lamermoor*⁶⁹⁷ (Padova 1834), parzialmente corretto per le recite di Milano, 1835, qui i personaggi sono solo 5: una scelta essenziale: Guglielmo Lord Ashton, Edoardo di Ravenswood (Edgar), Ernesto Lord Buklaw (Hayston), Malvina, come Lucy e Adele (Alice), sua confidente.

4) *Lucia di Lamermoor*⁶⁹⁸, la più famosa Lucia, i personaggi sono 7: Lucia, Enrico di Ashton, suo fratello (non padre), Edgardo di Ravenswood, Lord Bucklaw, qui col nome di Arturo, Raimondo Bidebent, il reverendo, Alisa, confidente di Lucia, e Normanno, qui capo degli armigeri di Ravenswood, ma segreto informatore di Enrico.

I plot delle 4 opere sono, come detto, abbastanza differenti dal romanzo di Scott: la figura di Lady Ashton compare solo ne *Le nozze di Lamermoor*, il primo dramma per musica, in termini di tempo, tratto dal romanzo dello scrittore inglese; ella, anche in questo caso, rappresenta il personaggio totalmente malvagio, che, nonostante Edgardo abbia salvato da

⁶⁹⁵ *Le nozze di Lamermoor*; Dramma per musica in due atti. Les noces de Lamermoor, opera in deus actes, raprésenté pour la premirére fois, à Paris, sure le Théatre Royal, salle Favart, le 12 décembre 1829. Paris, Roullet, Dreauche 1829. München Bayerische Staatsbibliothek
Collocazione: L.eleg.m.2723.

⁶⁹⁶ *La fidanzata di Lamermoor*, tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro grande di Trieste l'Autunno del 1831. Michele Weiss Tipografia Teatrale:Wien Österreichische Nationalbibliothek Collocazione: 103893-A.

⁶⁹⁷ *La fidanzata di Lamermoor* dramma per musica di Pietro Beltrame da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Padova la Quadrigesima dell'anno 1834. Per li fratelli Penada, e li figli del fu Giuseppe Penada, Padova, 1834: München Bayerische Staatsbibliothek Collocazione: L.eleg.m.4769.

⁶⁹⁸ *Lucia di Lamermoor*, dramma tragico in due parti. La poesia è del Signor Salvadore Cammarano. La musica è del maestro Sig. Gaetano Donizetti, maestro onorario di S.A.R. il Principe di Salerno, e maestro di contrappunto e compositore del R. Conservatorio di Napoli. Napoli, Tipografia Flautina, 1835. Quaderni della Fondazione Donizetti, 2 QF, Bergamo, 2006.

morte certa figlia e consorte (questo accade all'inizio del dramma) obbliga con un inganno Lucia a sposare Bucklaw. Anche in questo caso giunge il giovane Ravenswood che vedendo l'amata in sposa al rivale, la ripudia, ma un "coup de théâtre" nell'ultima scena, svela le trame della madre e Lucia si avvelena, con il contenuto letale di un anello che le aveva dato Elisa, la sua dama di compagnia; Edgardo sconvolto si ferisce a morte e spirà accanto al corpo di Lucia. Solo una breve considerazione: questo dramma è detto anche semiserio poichè, come nel caso del romanzo di Scott, compaiono due personaggi, Caleb e Misia, che danno un tono lievemente comico alla vicenda.

Ne *La fidanzata di Lameroor* del 1831, come del resto nelle altre due riprese del soggetto, non è presente il personaggio di Lady Ashton, la figura negativa è Guglielmo Ashton, qui cancelliere del re, il quale dopo aver ucciso il padre di Edgardo ed averne usurpato i beni, temendo la vendetta del giovane di Ravenswood, che lui sa essere innamorato ricambiato della figlia Ida (Lucia), organizza il matrimonio di lei con Lord Hayston di Bucklaw potente avversario della parte dei Ravenswood. Ida cerca di convincere Edgar ad abbandonare i propositi di vendetta se il suo amore è sincero, ma Ashton organizza un inganno che farà precipitare la storia verso il finale tragico.

Egli ha promesso la figlia a Lord Bucklaw nel timore della vendetta di Edgar, ma ora che i due confermano l'amore che li lega, propone loro di fuggire prima dell'arrivo dello sposo promesso; giunge però Bucklaw ed Ashton, che sapeva dell'imminente arrivo, lo convince a rinviare le nozze, proponendo ai due innamorati che se Edgar si fosse allontanato per qualche tempo, tutto si sarebbe appianato ed essi avrebbero finalmente potuto coronare il loro sogno. Partito Edgar, però il cancelliere, facendo leva sull'amore paterno, convince Ida ad accettare il matrimonio al più presto per timore che il giovane Ravenswood una volta tornato, compia comunque la sua vendetta. Giunge il giorno delle nozze e, poco prima della firma del contratto matrimoniale, giunge Edgar, avvertito da Alina, ma Ida, che probabilmente sta già per smarrire la ragione, rimane interdetta ed il giovane parte.

Mentre si stanno festeggiando le nozze, giunge un gemito dagli appartamenti degli sposi, Ida ha ucciso Bucklaw e si mostra tra gli astanti coperta di sangue invocando Edgar di impalmarla; il giovane giunto per vendicarsi trova l'amata che, per la follia, sta morendo e non può far altro che assisterla mentre esala l'ultimo respiro.

Ne *La fidanzata di Lamermoor* del 1834, il dramma inizia con i preparativi delle nozze di Malvina con Bucklaw, quindi l'azione è già in “*medias res*”, senza alcun preambolo. Nel momento delle nozze, già precedentemente rimandate, giunge Edoardo (Edgar) pretendendo per se Malvina ed accusando anche Bucklaw di ingratitudine, poiché in precedenza gli aveva salvato la vita.

Lord Ernesto Bucklaw però considera finita la loro amicizia ed Edoardo è costretto ad allontanarsi per non essere sopraffatto dal partito avversario. Le nozze forzate, nonostante la contrarietà di Malvina, vengono celebrate ed Edoardo di Ravenswood si rifugia in mare, un fortunale però fa affondare la sua nave ed egli muore. Ernesto, ignaro della morte, lo attende in un luogo convenuto per sfidarlo in duello, anche Malvina si precipita nella radura per impedire la sfida, giunge invece la notizia della morte di Edoardo e la giovane si uccide.

Anche nella *Lucia di Lamermoor* di Donizetti, è presente il tema dell'inganno, per costringere Lucia a sposare il ricco Arturo Bucklaw, poi la pazzia della donna che uccide lo sposo subito dopo le nozze e muore, infine Edgardo che alla notizia della morte dell'amata si toglie la vita. Scorrendo brevemente le storie delle 4 diverse versioni operistiche del personaggio de *La sposa di Lamermoor* e confrontandolo con la figura di Elfrida, come delineato nel libretto di Calzabigi emerge che, nonostante le radici comuni di Elfrida con le fidanzate di Lamermoor ed il soggetto storico medievale, la figura della protagonista non raggiunge mai, in nessun testo, la consapevolezza del suo destino e la forza anche di incidere su questo rispetto al potere maschile, come invece accade in Elfrida. In tutte le Lucie è presente l'inganno ordito da madre padre o fratello, ma ciascuna di queste donne soccombe, non si ribella fino in fondo e trova rifugio solo nella morte o nella follia. Elfrida invece, dopo la scoperta dell'inganno, rimane fedele all'amore per Adelvolto, sfidando il potere del re e del genitore, cercando la morte dopo la notizia della dipartita dell'amato bene, ma consciamente. Nelle opere citate, solo nella versione del 1834 la protagonista appresa la morte del giovane amante si uccide, nelle altre tre versioni invece la protagonista impazzisce per amore e muore dopo aver ucciso lo sposo impostore con l'inganno, oppure si avvelena dopo aver scoperto l'inganno della madre.

6.7 Elvira e Bradamante: due donne guerriere che si ribellano per amore.

Bradamante,⁶⁹⁹ come tutti sappiamo, è un personaggio dell'epica umanistico-rinascimentale che compare nei poemi *Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo e *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. La donna è una guerriera cristiana che si innamora del cavaliere musulmano Ruggiero ed alla fine del poema ariostesco i due convoleranno a giuste nozze, anche se il cavaliere dovrà prima affrontare in duello il campione dei Saraceni, Rodomonte, che, a causa della sua conversione al cristianesimo per sposare Bradamante, lo considera un traditore. Il suggerimento del confronto tra il personaggio di Elvira e Bradamante giunge direttamente dal libretto di Calzabigi, il cui primo ballo è intitolato appunto *Orlando Furioso, ossia gli amori di Angelica e Medoro*⁷⁰⁰, in realtà la trama del ballo è incentrata principalmente sulla follia di Orlando che impazzisce quando si rende conto che Angelica, la bellissima principessa musulmana, per la quale egli prova un amore infinito e che ha fatto innamorare molti dei paladini di Carlo Magno, si è data al giovane scudiero musulmano Medoro.

Innanzitutto alcuni elementi in comune: entrambe si innamorano di un musulmano, anche se Ariosto forse, per una questione di carattere religioso, fa nascere Ruggiero in una famiglia cristiana, inoltre tutte e due sono educate alle armi, come Calzabigi stesso afferma⁷⁰¹. Certo Bradamante combatte numerosi duelli ed alcuni potrebbero dire che è una donna che si comporta da uomo; Bradamante invece rappresenta un tipo di donna con tutto il suo retaggio femminile. Ed in questo poema, Ariosto glielo concede, non c'è niente di mascolino nel suo agire, nella sua interiorità, anzi il lettore immagina una donna bellissima, sensuale, dallo sguardo ammaliante, che diventa fragile nell'attesa dell'amante e il suo amore è quasi tangibile, reale. Anche Elvira nonostante i suoi forti risentimenti nei confronti di Ricimero,

⁶⁹⁹ Chiara Zarpellon, *Il personaggio di Bradamante tra Boiardo e Ariosto. Avventure di una donna guerriero*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, 2018. Vedi anche la voce *Bradamante* in Treccani enciclopedia on-line.

⁷⁰⁰ Elvira, Napoli, 1794, pag. 10.

⁷⁰¹ Ivi, Argomento, pag. 5.

dal quale al contrario del padre non si fa ingannare, rimane una donna innamorata; Calzabigi nell'argomento del libretto così la definisce “Aveva questo (Odorico) una figlia di rara bellezza, e di animo virile, la quale in occasione di quelle discordie (tra Pagani e Cristiani), a trattar l'armi si era addestrata.”⁷⁰² ed anche per l'amore che la lega ad Adallano, che difende fino al lieto fine, il suo carattere è determinato fino alla ribellione nei confronti dell'autorità del padre, che comunque ama e rispetta.

Qui l'ambientazione, la Spagna nell'Alto Medioevo, ha diversi punti in comune con i due poemi cavallereschi Boiardo e Ariosto, perchè, nonostante che il poema ariostesco sia geograficamente poco definito, l'epoca è la stessa.

Vi è anche un altro episodio della *Gerusalemme liberata*, poema cavalleresco di Torquato Tasso, nel quale compare una guerriera al femminile, cioè Clorinda. I protagonisti dell'episodio molto conosciuto, sono Clorinda, una valorosa guerriera pagana, e Tancredi, un cavaliere cristiano di grande valore, infatuatosi della ragazza. Mentre l'esercito dei crociati pone sotto assedio Gerusalemme, la guerriera musulmana compie una eroica impresa e con altri suoi incendia le macchine da guerra cristiane, rendendo momentaneamente inutili i loro tentativi. Si fa sera e la donna non riesce a rientrare in Gerusalemme; nella notte, la “fortuna” le fa incontrare Tancredi che la aggredisce come guerriera nemica: il duello trai due raggiunge il paradosso quando il giovane cristiano, ignaro, uccide la donna che ama, ma, il paradosso finale, battezzandola le salva cristianamente l'anima.

Qui ci troviamo di fronte ad un rovesciamento di prospettiva musulmana Clorinda, cristiano Tancredi, ma in realtà la storia è la stessa con un finale “cristiano”, nella quale l'eroina è punita per la sua fede e salvata col battesimo in punto di morte⁷⁰³.

Ovviamente possiamo concludere che essendo due generi completamente diversi, i personaggi di Calzabigi che devono definirsi, aristotelicamente nello spazio di un levare di sole, regola che il poeta livornese non infrange nei due libretti napoletani, possono essere solo confrontati nei termini che abbiamo proposto, l'episodio di Bradamante nell'*Orlando Furioso* infatti, è solo un filone tra gli altri dell'intero poema, quello che giustifica la dedica alla casata degli Este, in quanto Ruggiero e Bradamante ne sarebbero, con la loro unione, i progenitori⁷⁰⁴.

⁷⁰² Ivi, pag. 5.

⁷⁰³ Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Giovanni Getto, Editrice Morcelliana, Brescia, 2022; *Il duello di Tancredi e Clorinda*, XII, 48 - 70.

⁷⁰⁴ Voce Ludovico Ariosto, *Orlando furioso: fonti e struttura narrativa* in Internet culturale on line.

Anche il mondo del melodramma si è occupato del personaggio ariostesco seppur in epoche precedenti, questi i libretti che siamo riusciti a reperire: *La Bradamante*, Dramma in musica in un prologo e tre atti, Venezia, Teatro Grimano, 1650⁷⁰⁵; *Bradamante nell'isola di Alcina*, Dramma per musica in tre atti, Parma, Teatro novo, 24 gennaio 1729⁷⁰⁶; *La Bradamante*⁷⁰⁷, Dramma di parola in tre atti, Venezia Teatro di San'Angelo, 1747.

Accudiamo anche in questo caso le schede dei libretti in Appendice 6.

In entrambe *La Bradamante*, la versione operistica del 1650 e quella in prosa del 1747, allestite in teatri veneziani, l'ostacolo all'amore tra i due amanti è Leon, figlio di Costantino, imperatore d'Oriente. La figura di Bradamante è anche in questo caso dipinta come una guerriera, ma soprattutto una donna determinata a raggiungere il coronamento dell'amore con il suo Ruggiero e da questo punto di vista ha molti punti in contatto con *Elvira*, che non si rassegna mai a rinunciare al suo amore per Adallano. Bisogna però dire che la "diversità" di Ruggiero, in quanto cavaliere saraceno, non è presa in alcuna considerazione; anche la presenza di Rodomonte non viene usata dal librettista per accusarlo di tradimento, come invece accade nell'*Orlando Furioso*.

Nella versione del 1650 i personaggi sono molti, addirittura 18, come era prassi comune per i melodrammi dell'epoca fino ai primi anni del '700, cioè fino a quando non si impongono le scelte di librettisti come Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, nei libretti dei quali i personaggi sono ridotti da 6 ad 8, e così rimarrà fino all'epoca contemporanea soprattutto in Italia. Qui infatti, nonostante il titolo, il dramma consta di molte storie parallele, per esempio l'amore di Angelica e Medoro e la conseguente pazzia di Orlando; Ruggiero è quasi soggetto ad un ricatto, poiché salvato dalla prigionia di Alcina da Leon, viene obbligato da questi a scontrarsi con Bradamante, sotto mentite spoglie. Infatti la donna promessa a Leon, ma amante riamata di Ruggiero, chiede ad Amone (il padre) ed a re Carlo (Magno) di combattere con il promesso e se sconfitta, convolare a nozze con lui, pur dichiarando di fronte al padre di essere innamorata del cavaliere saraceno. La vicenda si chiude in extremis, nelle ultime scene del III atto dopo che le altre storie sono giunte a compimento, lieto, quando cioè Ruggiero, sconfitta

⁷⁰⁵ *La Bradamante*, Dramma in musica in un prologo e tre atti, Venezia, Teatro Grimano, 1650. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma. Vedi anche *La Bradamante* drama per musica del co. Pietro Paolo Bissari, da recitarsi nel teatro del reggio palazzo di Milano ... l'anno 1658. Museo internazionale e biblioteca della musica - Bologna.

⁷⁰⁶ *Bradamante nell'isola di Alcina*, Dramma per musica in tre atti, Parma, Teatro novo, 24 gennaio 1729. Biblioteca nazionale Braidense - Milano, Fondo Corniani Algarotti Collocazione Racc.Dramm.2178.

⁷⁰⁷ *La Bradamante*, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, 1747. Biblioteca Marucelliana, Firenze Collocazione Melodrammi Mel.2305.11.

Bradamante in duello, essendo costretto a cedere la vittoria a Leon, al posto del quale ha combattuto sotto mentite spoglie, è però scoperto da Orlando, nel frattempo sopraggiunto e rinsavito della pazzia con l'aiuto di Astolfo. Il finale è lieto perché tutti riconoscono il coraggio e la determinazione di Bradamante, anche Leon, che benedice le nozze dei due amanti.

Il testo in prosa del 1746 non ha storie parallele, i personaggi infatti sono solo 7; la vicenda inizia col duello di Bradamante e Ruggiero, sotto le mentite spoglie di Leon, infatti come nell'opera precedente, il principe erede al trono d'oriente, si comporta da pusillanime, poiché sapendo di non poter sconfiggere Bradamante spera che al posto suo possa farlo Ruggiero.

Il saraceno infatti sconfigge la donna e la consegna di fatto all'amore di Leon, ma Bradamante di fronte a Carlo confessa l'amore per il saraceno e saputo dello scambio di persone nel duello, chiede al futuro consorte chi avesse combattuto al suo posto. Egli nega di saperlo, ma Bradamante, certa dell'identità di Ruggiero, quasi per vendetta, accetta la proposta di Leon. Neanche un colloquio con l'amato, che le spiega le ragioni della sua scelta, doveva la sua libertà al principe, la inducono a perdonarlo. Anche in questo caso la vicenda si risolve nelle scene finali quando la sorella di Ruggiero, Marfisa, parla con Leon dicendo che l'unico modo di salvare il fratello è rinunciare a Bradamante. Alla fine nel luogo dove dovrebbe celebrarsi il matrimonio, Leon confessa la verità ed i due amanti convolano a nozze.

In entrambe le due trame la figura di Bradamante riprende alcuni dei comportamenti di Elvira, quando la donna si contrappone al padre per difendere il suo amore per Adallano ed anch'essa è vittima dell'inganno ordito dal rivale in amore, Ricimero, anche se il presunto amore di quest'ultimo per la figlia di Odoacre era del tutto simulato.

In Bradamante nell'isola di Alcina, la vicenda si svolge sull'isola della maga, che invaghità di Ruggiero, usando le sue arti, lo fa innamorare di sé; Bradamante giunge nell'isola, sotto le sembianze di Ricciardo, suo fratello gemello, e con l'aiuto della maga Melissa vuol sottrarre l'amato Ruggiero agli incantesimi di Alcina. Le due donne si presentano all'orte della maga dove Ruggiero, che non le riconosce, invita le due ospiti a godere i piaceri dell'isola dove regna l'amore e la gioia, ma intanto Morgana, notando la bellezza di Ricciardo, in realtà Bradamante, se ne innamora.

Bradamante si scopre a Ruggiero, ma egli al momento non ha alcuna reazione, quando però Melissa, trasformatasi nel mago Atlante che era stato l'educatore del saraceno, gli parla del suo amore per donna guerriera e delle trame di Alcina, egli inizia a nutrire dei dubbi.

Nel frattempo Morgana, oscillando tra amore ed odio, ma sentendosi comunque tradita da Ricciardo (Bradamante) avverte Alcina degli inganni e la maga corre ai ripari usando tutti i suoi artifici magici per impedire a Ruggiero e a Bradamante di fuggire. I due innamorati però, aiutati dalle doti magiche di Melissa, rompono gli incantesimi e riescono a partire.

In quest'ultimo dramma siamo forse abbastanza lontani dalle vicende di Elvira e diviene difficile stabilire un contatto tra le due donne, tra l'altro due sono i fattori abbastanza anomali, per un'opera del primo settecento di struttura poetica e metrica tipicamente metastasiana,⁷⁰⁸: il primo la rappresentazione di Ruggiero, abbastanza molle, poco eroico nei suoi rapporti con Alcina, la seconda l'attrazione di Morgana per Ricciardo, alias Bradamante, quasi un episodio di amore saffico.

Conclusioni

Siamo finalmente giunti alla fine di questo percorso che voleva giustificare quella “transizione invisibile” che ha dato il titolo a questa tesi di dottorato.

L'assunto era che queste due melodrammi della fine del XVIII secolo, scritti da Ranieri de Calzabigi e messi in musica da Giovanni Paisiello, due maestri che avevano una indubbia formazione settecentesca, indicano un percorso che anticipa quello che l'opera italiana intraprenderà nell'800.

Innanzitutto abbiamo cercato di documentare come Calzabigi sia stato nelle sue premesse teoriche sempre abbastanza critico implicitamente (*Dissertazione su Metastasio*) o esplicitamente (*La risposta di Don Santigliano*) nei confronti della produzione di Pietro Metastasio e poi abbia esposto la sua idea di melodramma nella *Lettera al Conte Pepoli sull'Elfrida*.

Infatti da questi scritti possiamo comprendere come egli fosse perfettamente consci che l'esperienza viennese della cosiddetta “riforma” del melodramma, che aveva cercato di

⁷⁰⁸ *Bradamante nell'isola di Alcina*, Dramma per musica in tre atti, Parma, Teatro novo, 24 gennaio 1729; *Alcina*: I atto, scena II, “Di, cor mio, quanto t'amai” due quartine di ottonari, quarto verso tronco, I strofa ripetuta, parte; *Bradamante*, Atto I, scena XV, “Verdi parati, e selve amene”, due quartine di ottonari, quarto verso tronco, I strofa ripetuta, parte.

realizzare insieme a Gluck, non avesse raggiunto i risultati sperati. Egli aveva potuto constatare personalmente come in alcune riprese, per esempio di *Orfeo ed Euridice*, al teatro San Carlo erano state apportate delle modifiche sostanziali che riportavano il melodramma ad una prospettiva metastasiana.

Nonostante ciò, come abbiamo visto, come i trattati di alcuni “musicologi” contemporanei di ambiente napoletano, come quelli di Pietro Paolo Signorelli, Antonio Planelli e la produzione di Saverio Mattei rimanessero ancorati alla concezione dell’opera settecentesca con le netta divisione tra azione (recitativo soprattutto secco) e riflessione (aria), lo stesso Signorelli aveva infatti preso nei suoi scritti posizioni fortemente critiche, soprattutto nei confronti di *Elvira*.

I tre critici però avevano posizioni diverse come abbiamo potuto vedere, intransigente Signorelli nella sua apologia del poeta cesareo, più conciliante Mattei, forse per la sua amicizia e collaborazione con Jommelli, Planelli che criticando soprattutto l’accondiscendenza degli impresari nei confronti dei cantanti, ne critica lo stile esecutivo e si augura un maggiore impegno da parte degli organizzatori nel valorizzare librettisti e compositori per creare un melodramma più funzionale e meno legato ai capricci degli interpreti.

Nell’analisi dei libretti e poi delle partiture abbiamo cercato poi di chiarire come praticamente si strutturava il senso di questa transizione verso l’opera del secolo successivo: prima di tutto dal punto di vista metrico vi era il superamento della struttura tipica dell’aria metastasiana (due quartine di ottonari o settenari, la cui prima quartina, più densa dal punto di vista del significato fosse ripetuta e variata secondo lo schema ABA’) con l’uso di una metrica più libera con l’uso di metri inusuali come il decasillabo o il breve quinario, dove per esempio il verso tronco non fosse collocato necessariamente alla fine della strofa ed il personaggio/ cantante non rientrasse nelle quinte dopo aver espresso il suo pensiero. Poi una maggiore compenetrazione tra recitativo ed aria/pezzi d’insieme che tendeva ad introdurre l’azione nei pezzi chiusi e un uso più abbondante di duetti, terzetti, con finali d’atto in forma concertata con tutti i personaggi in scena.

Inoltre concertati anche in scene intermedie particolarmente significative e la presenza nelle partiture del recitativo accompagnato usato da Paisiello in maniera cospicua ed inusuale.

Da sottolineare in questo caso il Finale secondo di *Elfrida*, con tutti i personaggi in scena (eccetto Adelvolto, suicidatosi fuori scena) ed un lungo recitativo accompagnato che si conclude con una frase di Eggardo “Io tutto perderei perdendo *Elfrida*”.

L'analisi delle arie, dei pezzi d'insieme e dei finali d'atto delle due opere ed il confronto con l'opera contemporanea, segnatamente con la nascente opera buffa napoletana, ci ha indicato poi come compositore e librettista avessero appreso alcuni insegnamenti da questo nuovo genere; inoltre l'orchestrazione proposta da Paisiello, con l'introduzione del corno inglese, anticipa certi mutamenti di organico che prenderanno corpo soprattutto nell'orchestra del primo ottocento.

Il confronto con le riprese di Elfrida, in un decennio circa dopo la prima del 1792, ci ha poi dimostrato come variegato fosse il mondo musicale settecentesco con la supremazia dei cantanti che spesso modificavano a loro gusto e per il loro personale interesse la struttura stessa di un melodramma (le arie da baule).

Il confronto finale tra le due protagoniste Elfrida/Lucia ed Elvira/Bradamante ci ha infine dimostrato come difficile sia riprodurre il carattere di un personaggio che dipende molto dalla storia e dal periodo nel quale essa è stata ambientata, ma anche prodotta.

Con tutto ciò speriamo di aver chiarito il senso della nostra indagine e il motivo della nostra ipotesi iniziale secondo la quale Calzabigi e Paisiello sono gli attori di una trasformazione seppur velata, da noi definita appunto *transizione invisibile* del melodramma, che tanta fortuna avrà nel secolo XIX.

Appendice 1

La cronaca di Goldsmith

Questa cronaca, riguardante il re Edgar in quanto breve, vale la pena di essere riportata per esteso:⁷⁰⁹

La sua storia (Edgar come re) non offre veruna cosa di rimarchevole fuorché il suo amore per Elfrida. Egli aveva da lungo tempo inteso vantare la leggiadria di questa giovane dama figlia del conte di Devon; ma non volendo rapportarsene alla fama, incaricò il suo favorito Ethelwald, d'andare a vedere se Elfrida era veramente così bella come dicevasi. Ethelwald al

⁷⁰⁹ Oliver Goldsmith, *Compendio della storia d'Inghilterra*, Milano, 1818, vol.I, Cap. 3 pp. 38-41.

suo arrivo presso il conte, non ebbe così presto gettato lo sguardo sulla figlia di questo signore, che ne divenne perduto amante. Tale fu la violenza della sua passione, che obliando i doveri verso il suo padrone, non ascoltò che la voce dell'amore, e dimandò per se la bella Elfrida in matrimonio. Il favorito del re non doveva ricevere la negativa; il conte prestò il suo consenso, e le nozze si fecero in segreto.

Nel ritorno presso Edgar, Ethelwald l'assicurò, che Elfrida non doveva la fama della sua bellezza che alla nascita illustre e alle ricchezze. Avendo così stornato il re dal suo proposito, colse dopo qualche tempo l'occasione di dirgli che la fortuna della figlia del conte di Devon, sebbene poco considerevole per un monarca, sarebbe un immenso acquisto per un suddito. In conseguenza egli dimandò il permesso di far la corte a questa dama, ciò che gli venne subito accordato.

Ritornato Ethelwald alla sua moglie, le nozze furono pubblicamente celebrate. La sua cura più grande era però di sottrarla agli sguardi d'un principe che ella avrebbe potuto facilmente infiammare" Sin qui poche sono le differenze trai tre testi se escludiamo il matrimonio conosciuto dal re e le sue motivazioni, fondamentale in tutte le storie la scelta di Ethelwald (Adelvolto) di celare la bellezza di Elfrida nascondendola. "Ma era impossibile che il tradimento restasse lungo tempo nascosto, non passò guari, ed Edgar seppe tutto;" qui la palese differenza tra Mason, Calzabigi da Goldsmith "ma dissimulando il suo dispetto prese il pretesto di voler visitare la contrada dov'era ritenuta questa incomparabile bellezza, e si fece accompagnare da Ethelwald che lo seguì malvolentieri.

Pervenuto lungo l'abitazione della dama, il re disse allo sposo che desiderava vedere una femmina, di cui aveva inteso tanto parlare. Ethelwald fu colpito come un fulmine da questa proposizione, e si sforzò inutilmente di dissuadere il re di questa visita. Tutto ciò ch'egli potè ottenere, fu il permesso di andare innanzi per preparare l'accoglienza del principe. Arrivato all'appartamento di sua moglie, si gettò a' suoi piedi, le confessò tutto ciò che aveva fatto per conquistare le sue fattezze, e la scongiurò di nascondere per quanto era possibile la sua bellezza agli occhi del re. Elfrida promise tutto; ma poco sensibile ad una passione, che l'aveva privata d'una corona, e spinta dalla vanità o dalla vendetta, adornò la sua persona colla cura più grande, e fece tutto per far risaltare lo splendore della sua bellezza. L'effetto corrispose alla sua aspettativa. Il re non l'ebbe così presto veduta, che ne fu rapito, e formò la risoluzione di ottenerla. Per meglio effettuare il suo disegno, fece un mistero della sua passione allo sposo, e prese con lui un tuono d'indifferenza. Ethelwald fu poco tempo dopo, sotto pretesti d'affari urgenti, inviato al Northumberland, e fu trovato ucciso in una foresta sulla strada ch'egli faceva. Alcuni autori dicono, ch'egli fu pugnalato di propria mano dal principe; ed altri che questi ne comandò solamente l'assassinio. Frattanto Elfrida chiamata dal re si recò alla corte, e le sue nozze col monarca furono celebrate con magnificenza. Edgar morì all'età di trentatré anni, dopo sedici anni di regno.

Appendice 2

Le schede della premiere di *Elvira ed Elfrida* e delle repliche

1 *Elfrida*

Napoli, Teatro San Carlo, 4 novembre 1792

Dedica: S.R.M. Signore consacro questa nova Opera che sul Regio Teatro presento in questo fausto, solenne giorno a Voi, mio re Ferdinando. Pronunziai il Nome vostro glorioso, immortale, e ho così dette tutte le Vostre virtù, le quali han preso questo vostro Nome l'equivalente di quello d'Ottimo principe. Migliore di Voi, Signore, non ne rammenta la Storia. Accogliete con clemenza, o Buon Re, degno d'eterna Fama gli umili sensi dell'animo mio, ed il profondo rispetto col quale sono
Della R.M.S.V.

Umiliss. Oss. Servo e Vassallo
Giuseppe Coletta Impresario

Napoli 4 Novembre 1792

Scenografo: Domenico Chelli

Macchinista: Lorenzo Smiraglia

Costumista: Antonia Bonocore Cutillo

Personaggi e Interpreti

Eggardo, Re in Inghilterra

Il Sig. Domenico Mombelli detto Righini (tenore) al servizio del re di Sardegna

Orgando, Conte di Devon

Il Sig. Giuseppe Trabalza (basso)

Elfrida, Sua figlia e moglie di

La Sig. Teresa Macciorletti Blasi (soprano)

Adelvolto, Favorito del re

Il Sig. Francesco Roncaglia (sopranista), Virtuoso della Real Cappella

Evelina, Confidente di Elfrida

La Sig. Maddalena Ammonini (contralto)

Osmondo, Confidente d'Orgando

Il Sig. Silvestro Fiamenghi (contraltista)

Siveno, Ufficiale del re

Il Sig. Vincenzo Coreggi (tenore)

Balli

Primo *Adelaide* coreografo Giovanni Battista Giannini

Secondo *Le preziose ridicole* coreografo Giovanni Battista Giannini

Frontespizio

Elfrida Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo il di 4 novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà la Regina dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV Nostro Amabilissimo Sovrano - In Napoli MDCCXCII presso Vincenzo Flauto Regio Impresore

2 *Elfrida*

Palermo, Teatro di Santa Cecilia Stagione di Carnevale 1794

Dedica: All'illustre Signor D. Luigi Naselli ed Alliata, conte del Comiso *De' Principi di Aragona e di Poggio reale, Marchese della Gibellina, Barone di Casalnuovo, Mastra, Castellammare del Golfo., e del Pumo, Signore dell'Imbrici; Ravanusa, Mondello, Torretta, ed Abita.*

Ed alla Signora D. Stefania Galletti de' Principi di Fiume Salato

Non solo per la fausta unione delle vostre due illustri famiglie, cariche di meriti, e di onori, ma anche per l'insigni virtù, delle quali siete adornati, o avventatissimi Sposi, si promette la Patria vostra ogni sua felicità. Due cuori naturalmente benfatti, formati dell'educazione non potranno deludere tante belle speranze. Quindi è che il vostro accoppiamento ha ripieni tutti di consolazione, ma non potendo io dimostrarla mia in altra guisa, ho pensato palesarla con la dedica della presente Tragedia, che vi prego di accogliere colla vostra innata bontà, che possa vantarmi col più profondo rispetto

Umiliss. Devot. Oblig. Servo

Cosmo Morelli Impresario

Scenografo: Salvatore Carrubba

Scenografo: Eugenio Fumagalli e Gaetano Calandra

Costumista: Gaspare Siracusa

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Paolo Mandini (tenore)

Orgando: Il Sig. Fausto Borselli (basso) all'attuale servizio di S.A.R. il Granduca di Toscana

Elfrida: La Sig. Carolina Danzi (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Pietro Gherardi (sopranista) all'attuale servizio della Serenissima Repubblica di Lucca ed Accademico Filarmonico di Bologna

Evelina: La Sig. Rosa Martinelli (contralto)

Osmondo: Il Sig. Bonaventura Palazzi (basso)

Balli

La nuova sposa persiana ballo di carattere; musiche dei balli Giuseppe Cappelletti

Frontespizio

Elfrida Tragedia per musica con balli da rappresentarsi nel R. Teatro di S. Cecilia per prima opera del carnovale di quest' anno. - In Palermo 1794 a spese di Pietro d'Affrunti librajo.

3 *Elfrida*

Madrid, Teatro de los Caños del Peral 25/08/1794

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Giuseppe Simoni (tenore)

Orgando: Il Sig. Francesco Albertarelli (basso - baritono)

Elfrida: La Sig. Luisa Todi (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Angelo Franchi (sopranista)

Evelina: La Sig. Rosalinda Pellizzoni (contralto)

Osmondo: Il Sig. Pasquale De Giovanni (basso)

Siveno: Il Sig. Giuseppe Liperini (tenore)

Frontespizio

Elfrida. Tragedia nuova per musica, da rappresentarsi in Madrid nel Teatro de los Caños del Peral, sotto gli auspizzi di la M.N. e I. Assoziazone di Operas, nel di 25 de agosto de 1794, per festeggiarsi il glorioso nome di sua Maestà.

Con Permissione Madrid: Nelle Stamperia di Cruzado. MDCCLCIV
Libretto in Italiano e Castigliano

4 *Elfrida*

Napoli, Teatro del Fondo 6 dicembre 1794

Dedica: Compiacciasi V. M. Ricevere in offerta il terzo Dramma intitolato *Elfrida*, che mi dò l'onore di presentarvi nel real Teatro del Fondo in questo anno; e nel supplicarvi, o Signore, di degnarla del solito vostro benignissimo Real compimento prostrato con umile ossequio al Vostro Real Trono, mi fò di rassegnarmi
Di V. R. M.

Napoli li 6 Decembre 1794

Umiliss. e Fedeliss. Vassallo
Giuseppe Coletta

Impresario: Giuseppe Coletta

Scenografo: Giuseppe Marchesi

Macchine teatrali: Giuseppe Smiraglia

Costumista: Francesco Bozzavotra

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Matteo Babini (tenore)

Orgando: Il Sig. Giuseppe Trabalza (basso)

Elfrida: La Sig. Elena Cantoni (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Girolamo Bravura (sopranista)

Evelina: La Sig. Rosa Martinelli (contralto)

Osmondo: Il Sig. Silvestro Fiamenghi (contraltista)

Siveno: Il Sig. Filippo Martinelli (tenore)

Balli

Primo ballo *La rea punita da se stessa* ballo tragico

Secondo ballo; entrambi composti e diretti da Giovanni Battista Giannini

Frontespizio

Elfrida. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione per terz'opera di quest'anno 1794. Dedicata alla maestà di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano. In Napoli per Vincenzo Flauto, Impressore di Sua maestà

5 L'Elfrida

Ferrara, Teatro Scroffa Stagione di Carnevale 1795

Dedica: *Il Dramma Serio, che a trattenimento di questo rispettabile Pubblico comparisce su queste Scene, sebbene no abbia trascurato ogni mezzo, onde riesca, per duttili di lui rapporti, d'universale aggradimento; pure non potrò lusingarmi tant'oltre, quando l'Eminenza Vostra Reverendissima, cui umilmente lo offro, non si compiaccia colla connaturale di Lei clemenza di proteggerlo. Così avvalorato, acquisterà lo Spettacolo quel luminosissimo pregio, che lo renderà più distinto, e manifesterà quella umanissima degnazione, con cui suole l'eminenza Vostra Reverendissima benignamente accogliere anche i più tenui tributi, quando accompagnati da rispettosa fiducia, e da quella profondissima venerazione, con cui ho l'onore di prestarmi*

Di Vostra Eminenza Reverendissima

Ferrara 26 Dicembre 1795

Umilissimo, Devotissimo, Obbligatissimo, Ossequentissimo Servitore

Pietro Boschi Impresario

Costumista: Uccelli, Luigi

Macchine teatrali: Rossi, Giuseppe

Scenografi: Petronio Cavazza, Filippo Monari, Gaetano Pesci, Mauro Braccioli, Andrea Giuliani.

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Eliodoro Bianchi (tenore)

Orgando: Il Sig. Carlo Giura (basso)

Elfrida: La Sig. Margherita Delicati (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Francesco Ceccarelli (sopranista) all'attuale servizio di S.A.S. l'elettore di Magonza

Evelina: La Sig. Teresa Benvenuti (contralto)

Osmondo: La Sig. Felicita Zola (contralto)

Balli

L'Ipermestra, primo ballo, coreografo Urbano Garzia

La donna accorta, secondo ballo, coreografo Urbano Garzia

Frontespizio

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Ferrara nel nobile Teatro Scroffa il carnevale dell'anno 1795. Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo principe il Sig. Cardinale Francesco Pignatelli legato a latere di detta città, e suo ducato. - In Ferrara MDCCXCV per gli eredi di Giuseppe Rinaldi. Con approvazione

6 *Elfrida*

Pisa, Teatro de' nobili fratelli Prini, primavera 1795

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Sig. Antonio Gordigiani (tenore)

Orgando: Sig. Lodovico Verri (basso)

Elfrida: Sig. Teresa Bertinotti (soprano)

Adelvolto: Sig. Domenico Bruni (sopranista), Virtuoso di Camera di S.A. S. Di Modena

Evelina: Sig. Maria Anna Moltz (contralto)

Siveno: Sig. Gaetano Albertini (tenore)

Osmondo: Sig. N.N.

2 Balli (non specificato il titolo)

Frontespizio

Elfrida. Dramma in musica da rappresentarsi nel Teatro dei nobili signori Prini della città di Pisa nella primavera dell'anno 1795. In Pisa MDCCXCV per Francesco Pieraccini. Con app.

7 *Elfrida*

Brescia, Teatro dell'Accademia degli Erranti Fiera 1795

Dedica: Eccellenza Per la prima volta ho l'onore di dare un mio spettacolo teatrale a questo ornatissimo Pubblico, la fortuna non mi poteva essere più propizia. Esso è dedicato a Vostra Eccellenza. Questa felicissima combinazione assicura le mie speranze, e non mi lascia luogo nessun altro desiderio. Come, e dove scegliere un Mecenate più cospicuo, più virtuoso, e più nobile di sua Eccellenza Vostra? La fama colla sua rapida celerità mi

aveva già prevenuto del vostro Nome, e mi aveva esaltate le Vostre virtù, e le azioni Vostre Grandiose. Io mi impegnai in tale impresa tutto impresso in Voi; eppure ho trovato che le mie idee erano tuttavia al di sotto del vero. Sento il Vostro nome acclamato in mezzo agli applausi della gloria, e per dir tutto in parola, Voi siete il Giusto che esaminando ponderatamente la verità, proteggeste l'innocenza, e date compensi e premi alla virtù. Ciò basti: accettate o Eccellenza questo umilissimo atto della mia sommissione. Il presente libretto è segnato del Vostro nome Glorioso. Voi proteggetelo, perché è Vostro, ed accordate a me l'onore del Vostro compatimento unico scopo delle mie fatiche. Con tutto il rispetto sono

Dell'E.V.

Umilimo, promo, Divmo, Servo

Carlo Savelli Impresario

Impresario: Carlo Savelli

Scenografo: Gaspare Galliari

Macchine teatrali: Giovanni Battista Stopani

Luci: Pietro Belli

Costumi: Carlo Songia Milanese

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Sig. Giuseppe Simoni (tenore)

Orgando: Sig. Ubaldo Lonati (basso)

Elfrida: Sig. Teresa Bertinotti (soprano)

Adelvolto: Sig. Filippo Sassaroli (sopranista)

Evelina: Sig. Caterina Conti (contralto) Sig

Osmondo: Sig. Angela Rossi (contralto)

Siveno: Sig. Domenico Barchielli (tenore)

2 Balli

coreografo, Lauchlin Du Quesnay

Frontespizio

Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro dell'illusterrima Accademia degli Erranti di Brescia la fiera dell'anno 1795. Dedicato a Sua Eccellenza il Nobel uomo Z. Alvise Mocenigo II capitano, e vice podestà di detta città. In Brescia MDCCXCV; dalle stampe di Angelo Pasini. Con approvazione.

8 L'Elfrida

Firenze, Teatro dei Risoluti posto in Via S. Maria 7 agosto 1795

Costumista: Giovanni Battista Minghi

Personaggi ed Interpreti

Edgardo: Il Sig. Ludovico Brizzi (tenore)

Orgando: Il Sig. Ignazio Lironi (basso)

Elfrida: La Sig. Teresa Maciorletti Blasi (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Francesco Ceccarelli (sopranista), Virtuoso da Camera di S.A.S. l'Elettore di Magonza.

Evelina: La Sig. Rosa Prosperi (contralto)

Osmondo: Il Sig. Vincenzo Fineschi Basso)

Siveno: Il Sig. Giovanni Zacchielli (tenore)

Frontespizio

L'Elfrida. Dramma tragico per musica da rappresentarsi in Firenze nel R. Teatro dei Risoluti posto in Via S. Maria nell'estate dell'anno 1795 sotto la protezione dell'A.R. il Serenissimo Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria e di Boemia Arciduca d'Austria, Gran Duca di Toscana ec. ec. ec. Firenze MDCCXCV presso Anton-Giuseppe Pagani e comp. *Con approvazione.*

9 *L'Elfrida*

Bologna, Teatro Zagnoni Stagione di Carnevale 1796

Dedica: Eminentissimo e Reverendissimo Principe

Non debbo io riprendere me stesso Eminentissimo e reverendissimo Principe, dell'ardir mio nel farvi la dedica del presente dramma, se voi vi siete già degnato di accettarla, e d'incoraggiarmi con ciò ad implorare l'alto vostro Patrocinio nell'atto di passare al bacio ossequiosissimo della Sacra Porpora

Di Vostra Eminenza Reverendissima.

Umilissimo, Devotissimo, ed Ossequiosissimo Servidore

Carlo Berti Impresario

Impresario: Carlo Berti

Scenografo: Mauro Braccioli, Mauro Berti

Costumista: Luigi Uccelli

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Sig. Vincenzo Cristofori (tenore)

Orgando: Sig. Gaetano Campi (basso)

Elfrida: Sig. Teresa Bertinotti (soprano)

Adelvolto: Sig. Domenico Masi (sopranista)

Evelina: Sig. Rosa Montini (contralto)

Osmondo: Sig. Domenico Spagnoli (basso)

Balli

Il capitan Durson coreografo Gherardo Cavazza

Frontespizio

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nobile Teatro Zagnoni il carnevale dell'anno 1796. Dedicato all'E.mo, e reverendissimo il Signor Cardinale Ippolito Vincenti Degrissimo Legato a latere di Detta Città. Bologna per le stampe del Sassi MDCCCXVI.
Con approvazione

10 *Elfrida*

Ferrara, Teatro Scroffa gennaio 1796 , Stagione di Carnevale 1795-1796

Scenografo: Petronio Cavazza , Filippo Monari, Filippo Monari, Mauro Braccioli, Gaetano Pesci, Andrea Giuliani

Costumista: Luigi Uccelli

Macchine teatrali: Giuseppe Rossi

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Eliodoro Bianchi (tenore)

Orgando: Il Sig. Carlo Giura (basso)

Elfrida: La Sig. Margherita Delicati (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Francesco Ceccarelli (soprano) all'attuale servizio di S.A.S. l'elettore di Magonza

Evelina: Il Sig. Teresa Benvenuti (contralto)

Osmondo: La Sig. Felicita Zola (contralto)

Siveno: Il Sig. Camillo Pizzoli (tenore)

Da rappresentarsi seguito da *Giulio Sabino* Dramma serio per musica di Giuseppe Sarti su libretto di Pietro Giovannini.

Frontespizio

In Ferrara nel nobile Teatro Scroffa il carnevale dell'anno 1796 si rappresenteranno due drammi seri, il primo de' quali l'*Elfrida*. Musica del celebre Giovanni Paisiello maestro napoletano.

Il secondo il *Giulio Sabino*. Musica del rinomatissimo sig. maestro Giuseppe Sarti faentino. Scene di Petronio Cavazza, Filippo Monari bolognese e Mauro Braccioli bolognese. Balli di Gaetano Pesci Accad. clementino e Andrea Giuliani veneziano. Impresso da eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1796.

11 *L'Adelvolto*

Verona, Teatro Filarmonico Carnevale 1796

Dedica: Nobilissime Dame *tutte le mie attenzioni per rendere dilettevole questo qualunque stasi Teatrale divertimento sono dirette al glorioso fine di farlo degno in qualunque maniera di V. S. Illustrissime. Ed avere motivo di consolarmi assalissimo leggendole dalla Clemenza Vostra aggradite. Supplico pertanto VOI tutte GENTILISSIME DAME, onor della Patria Vostra, ed esempio venerabile del nobilissimo Vostro sesso, non cessare dalla Clementissima predilezione con cui degnate vi siete di compartirmi fin ora, ed io certamente non lascerò, di cooperare coll'industria mia per non demeritare le grazie Vostre protestandomi pieno di venerazione, ed ossequio.*

Di Voi Nob. e Gen. Sig.

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Andrea Paladini Impresario

Impresario: Paladini, Andrea

Costumista: Greco, Abram

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Sig. Luigi Brida (tenore)

Orgando: Sig. Francesco Gafforini (basso)

Elfrida: Sig. Anna Davia de' Bernucci (soprano), Virtuosa di camera al servizio di S. M. L'Imperadrice delle Russie.

Adelvolto: Sig. Francesco Roncaglia (sopranista), Virtuoso di Camera all'attual servizio delle Due Sicilie.

Evelina: Sig. Elisabetta Gafforini (contralto)

Osmondo: Sig. Vittorio Ronconi (basso)

Balli

2 balli, coreografo e compositore Gaetano Massimi

Frontespizio

L'Adelvolto. Dramma per musica da rappresentarsi nel magnifico Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona il Carnovale dell'anno 1796. Dedicato alle nobilissime dame. In Verona per Dionigi Ramanzini, con Permissione.

12 *Elfrida*

Venezia, Teatro La Fenice, Stagione dell'Ascensione 4 maggio 1796

Costumisti: Abram Greco e Baldassarre Maiani

Scenografo: Antonio Mauro

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Il Sig. Giacomo David all'attual servizio di S. A. il gran duca di Toscana (tenore)

Orgando: Sig. Giovanni Marleani (basso)

Elfrida: La Sig. Teresa Macciorletti Blasi (soprano)

Adelvolto: Sig. Giuseppe Nepeti (sopranista)

Evelina: La Sig. Carolina Maranesi (contralto)

Osmondo: Il Sig. Pietro Bonini (basso)

Siveno: Il Sig. Domenico Barchielli (tenore)

Balli

Primo *Il Trionfo di Alessandro, ossia La prigionia di Dario* ballo eroico

Secondo *Il consiglio di Giove*

Coreografo Michele Fabiani, musiche dei balli Valentino Bertoja

Frontespizio

Elfrida. Tragedia per musica. Da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1796. In Venezia nella stamperia Valvasense. Colle debite permissioni.

13 *Elfrida*

Pavia, Teatro Omodeo, Stagione di Primavera 1797.

Dedica: Al Comandante della Piazza e Provincia ed agli individui componenti *la Municipalità dei Pavia. Cittadini. L'ELFRIDA componimento, tragico per musica, ultima produzione dl celebre Calzabigi onore delle Toscane Muse, ed amico ed ammiratore dell'immortal Metastasi, accompagnata dall'armonia dell'incomparabile Paisiello, è quella che ho stimato bene esporre sulle vostre scene. Poi ora, che respirate aure veraci di Libertà sotto gli auspici dell'inedita Repubblica Francese, son certo che vorrete garantirla e proteggerla unitamente a tutto lo spettacolo, interrotto da un Ballo Patriottico e degno di un'udienza tutta Repubblicana. Gradite pertanto le istanze, che a tale oggetto ardisco avanzarvi, nell'atto, che gridando: viva la Repubblica Francese, la Libertà Lombarda, e l'Uguaglianza,*
mi dice

Il cittadino Impresario Antonio Dassi

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Carlo Ubaldi (tenore)

Orgando: Gaetano Pasini (basso)

Elfrida: Elena Cantoni (soprano)

Adelvolto: Clementina Acerbi (soprano)

Evelina: Maria Domenica Nolfi (contralto)

Siveno: Angelo Galletti (tenore)

Frontespizio

Elfrida. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Omodeo di Pavia nella primavera dell'anno 1797. Dedicato al cittadino Luigi Bugnot Comandante della Piazza e sua provincia ed

a' cittadini municipalisti.

In Milano presso Gio. Battista Bianchi

14 *Elfrida*

Londra, King's Theatre in the Haymarket 26 aprile 1798

Ripresa con lo stesso cast il 26 dicembre 1798

Personaggi e Interpreti

Edgard: Antonio Benelli (tenore)

Orgando: Carlo Rovedini (basso)

Elfrida: Brigida Giorgi Banti (soprano)

Adelvolto: Giuseppe Viganoni (tenore)

Evelina: Giovanna Pastorelli (contralto)

Osmondo: Pasquale De Giovanni (basso)

Siveno: Prospero Braghetti (tenore)

Frontespizio

Elfrida. A serious opera in two acts. The music by signor Paisiello. Performed for the first time in this country for the benefit of madame Banti at the King's Theatre in the Haymarket.

London printed by E. Jackson

15 *L'Elfrida*

Parma, R.D. Teatro di Corte Stagione d'Autunno 1798

Scenografo: Gaetano Bentivoglio

Macchine teatrali: Pietro Fontana

Costumista: Bortolo Ruggeri Bolognese

Personaggi e Interpreti

Eggardo: Signor Andrea Nozzari (tenore)

Orgando: Signor Carlo Picconi (basso)

Elfrida: Signora Maria Marchesini (soprano)

Adelvolto: Signor Vincenzo Bartolini (soprano)

Evelina: Signora Teresa Lusini (contralto)

Osmondo: Signor Gaetano Oliva (basso)

Siveno: Signor Domenico Barchielli (tenore)

Frontespizio

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Parma nel R.D. Teatro di Corte l'autunno dell'anno MDCCXCVIII sotto la protezione delle Loro Altezze Reali. Parma dalla Stamperia Carmignani
Con approvazione

16 *Elfrida*

Londra, King's Theatre in the Haymarket 21 giugno 1800

Personaggi Interpreti

Edgardo: Antonio Benelli

Orgando: Carlo Rovedini

Elfrida: Brigida Giorgi Banti

Adelvolto: Giuseppe Viganoni

Frontespizio

Elfrida serious opera in two acts. Performed in the King's Theatre in the Haymarket. London
C. Nicolini 1800.

17 *L'Elfrida*

Lisbona, Teatro de São Carlos 17 dicembre 1804

La musica è del Sig. Maestro Giovanni Paisiello, diretta dal Sig. Maestro Marco Antonio Portogallo, Maestro del Real Seminario di Lisboa, e compositore del Teatro. Poeta del Teatro Sig. Giuseppe Carovita

Scenografo: Vincenzo Mazzoneschi romano

Costumista: Domenico di Almeida

Macchine teatrali: Teodoro Bianchi

Personaggi e Interpreti

Edgardo: Il Sig. Domenico Mombelli detto Righini (tenore)

Orgando: Il Sig. Ludovico Olivieri (basso)

Elfrida: La Sig. Angelica Catalani (soprano)

Adelvolto: Il Sig. Pietro Mattucci (sopranista)

Evelina: La Sig. Giuseppa Pellizzioni Ronzi (contralto)

Osmondo: Il Sig. Domenico Neri (basso)

Siveno: Il Sig. Michele Bologna (sopranista)

Frontespizio

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Carlo per solennizzare il felicissimo giorno natalizio dell'augusta maestà di Maria I. regina di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c. nel 17 dicembre 1804. Lisbona nella stamperia di Simone Taddeo Ferreira. Libretto in italiano e portoghese.

Elfrida Tragedia Pinerolo 1816⁷¹⁰

Personaggi

Elfrida, Edgar, Devone, Etelvaldo, Ismene, Elmiro, Ubaldo, Servo, Soldati
La scena è nel Castello del Conte Devon nella Contea di Somerset.

V. Teol. Pio Pollara Prefetto del R.C

V. Si permette la stampa

⁷¹⁰ Elfrida. *Tragedia di G. P., V. Teol. Pio Pollara Prefetto del R.C V. Si permette la stampa Cavalli Prefetto per la Gran Cancelleria, Pinerolo : stamperia di Pietro Massara - Novara, 1816:* Torino Biblioteca nazionale Universitaria
Collocazione: F.VII. 141. Da ora in poi citeremo *Elfrida*, Pinerolo, 1816.

Cavalli Prefetto per la Gran Cancelleria
Pinerolo : stamperia di Pietro Massara - Novara, 1816

Frontespizio Elfrida Tragedia di G.P.

Per dovere di cronaca dobbiamo citare infine questa versione di Elfrida in 5 Atti probabilmente eseguita a Pinerolo nel 1816. Per stessa ammissione dello scrittore, si tratta direttamente della storia narrata da Goldsmith nel Compendio della storia d'Inghilterra, quindi senza la mediazione di Mason, ma ulteriormente modificata rispetto all'originale. Di seguito trascriveremo l'argomento con una sintesi della trama. Il testo è completamente diverso da quello di Calzabigi, pur essendo quasi gli stessi invece i personaggi: Elfrida sempre la protagonista, Edgar, il re d'Inghilterra, Devone, il conte di Devon padre di Elfrida, , Etelvaldo, inviato del re e suo favorito, Ismene confidente di Elfrida, Elmiro confidente di Etelvaldo, Ubaldo confidente di Edgar. E' una tragedia recitata, poiché vi sono numerosi solo, la struttura metrica (endecassillabi soprattutto e settenari) non sembra costruita per essere intonata, perlomeno secondo il costume dell'epoca. I solo sono molto lunghi e complessi nei concetti espressi, inoltre la divisione in 5 atti sicuramente è un'indicazione abbastanza chiara del fatto che fosse improbabile che sia stata messa in musica. Anche nel caso della citazione "Tragedia di G.P." non si parla di musica di ... quindi Paisiello è solo presupposto.

L'autore a chi legge.

Il fatto che forma il soggetto della presente tragedia è tratto dagli annali d'Inghilterra, e ci viene narrato nella seguente maniera da Goldsmith nel suo compendio di quella nazione volgarizzato da un anonimo. La storia nulla offre di più rimarchevole che il suo amore per Elfrida. Egli aveva da lungo tempo inteso vantare la leggiadria di questa giovane Dama figlia del Conte di Devo; ma non volendo rapportarsene alla fama incaricò il suo favorito Ethelvvald d'andare a vedere se Elfrida era veramente così bella come dicevasi. Ethelvvald al suo arrivo presso il Conte non ebbe così presto gettato lo sguardo sulla figlia di questo Signore, che ne divenne perduto amante. Tale fu la violenza della sua passione che obbligando i doveri verso il suo padrone non ascoltò che la voce dell'amore, e dimandò per se la bella Elfrida in matrimonio. Il favorito del Re non doveva ricevere una negativa; il Conte prestò il suo consenso, e le nozze si fecero in segreto.

Nel ritorno presso Edgar Ethelvvald l'assicurò che Elfrida non doveva la fama della sua bellezza che alla nascita illustre, ed alle ricchezze. Avendo così frastornato il Re dal suo proposito colse qualche tempo l'occasione di dirgli che la fortuna della figlia del Conte di Devon, sebbene poco considerevole per un Monarca, sarebbe un immenso acquisto per un suddito. In conseguenza egli dimandò il permesso di far la corte a questa Dama, ciò gli venne subito accordato. Ritornato Ethelvvald alla sua moglie le loro nozze furono pubblicamente celebrate. La sua cura più grande era però di sottrarla agli sguardi d'un principe ch'ella avrebbe potuto facilmente infiammare. Ma era impossibile che il tradimento restasse a lungo nascosto. Non passò guari, ed Edgar seppe tutto: ma dissimulando il suo dispetto prese il pretesto di voler visitar la contrada dov'era ritenuta questa incomparabile bellezza, e si fece accompagnare da Ethelvvald che lo seguì malvolentieri. Pervenuto lungo l'abitazione della Dama il Re disse allo sposo che desiderava vedere una femmina, di cui aveva inteso tanto parlare. Ethelvvald fu colpito come un fulmine da questa proposizione, e si sforzò inutilmente di dissuadere il Re da questa visita. Tuttociò ch'egli potè ottenere fu il permesso di andare innanzi per preparare l'accoglienza

al principe. Arrivato all'appartamento di sua moglie si gettò ai suoi piedi, le confessò tutto ciò che aveva fatto per possederla, e la scongiurò di nascondere per quanto possibile la sua bellezza agli occhi del Re. Elfrida promise tutto; ma poco sensibile ad una passione, che l'aveva privata d'una corona, e spinta alla vanità, e della vendetta adornò la sua persona colla cura più grande, e fece tutto per far risaltare lo splendore della sua bellezza. L'effetto corrispose alla sua aspettativa. Il re non l'ebbe così presto veduta che ne fu rapito, e formò la risoluzione di ottenerla. Per meglio effettuare il suo disegno fece un mistero della sua passione allo sposo, e prese con lui un tuono d'indifferenza. Ethelvvald fu poco tempo dopo, sotto pretesto d'affari urgenti, inviato al Northumberland, e fu trovato ucciso in una foresta sulla strada ch'egli faceva. Alcuni autori dicono, che fu pugnalato di propria mano dal Principe; ed altri che questi ne comandò soltanto l'assassinio. Frattanto Elfrida chiamata dal re si rese alla corte, e le sue nozze come monarca furono celebrate con magnificenza. Io mi sono alquanto scostato dalla verità istorica negli episodi che accompagnano l'azione principale, come pure in ciò che concerne il carattere di Elfrida che ho dipinta meno sensibile all'ingiuria ricevuta da Ethelvvald, e più rigida osservatrice dei coniugali doveri di quello che divenga dipinta dai scrittori della di lei vita, usando così della facoltà concessa agli autori drammatici di modificare a loro talento gli accidenti delle passioni cui vengono animati li personaggi, che introducono in scena, conservandone però i tratti principali e caratteristici. Invano io cercherei di scusare i difetti, che l'occhio perspicace del critico non mancherà di rivelare in questa mia produzione, appalesando al pubbliche ho impiegato per scriverla il breve ozio sopravanzatomi da latte più serie occupazioni. Il pubblico, scrive il chiarissimo Abate Bondi, vuole cose belle, e se non sono, che importa lui saperne il perché? Qualunque ella siasi, io l'abbandono al giudizio del colto, e discreto leggitore: Se essa non gli riescirà affatto disaggradevole, li di lui suffragi mi saranno di stimolo a pubblicarne successivamente alle stampe alcune altre che già comparvero sulle scene, e vi ottennero qualche successo.

La trama (così come si può dedurre dal testo)

Antefatto: Etelvaldo favorito del re d'Inghilterra Edgar, viene da lui inviato al castello del Conte di Devon per verificar se le voci sulla estrema bellezza della figlia Elfrida, corrispondessero alla verità. Se ciò corrispondesse a verità egli avrebbe avuto il compito di chiederne la mano ed informare il re.

Egli invece, essendosi invaghito prima vista della fanciulla, la chiede per se in sposa ed in Conte accetta, sapendo Etelvaldo importante membro della corte reale, pur non essendo Elfrida innamorata di lui.

Etelvaldo si reca a corte e mentendo dissimula la bellezza di Elfrida dicendo ad Edgar che lei non è degna di nozze regali.

Atto I

La scena si svolge in una grande sala nel castello di Devon

Elfrida nel castello insieme alla confidente Ismene, attende lo sposo, del quale è stato annunciato l'imminente arrivo. Giunge Etelvaldo, accolto da Elmiro suo confidente, al quale egli svela l'inganno ordito nei confronti del re.

Nel frattempo giunge Elfrida, alla quale egli comunica che il re si recherà presto al castello per visitarla e contestualmente le chiede di sottrarsi per quanto possibile alla sua vista e comunque di mostrarsi sempre in vesti dimesse. La donna in chiusura d'atto riflette sul motivo di tale richiesta da parte dello sposo.

Atto II

Giunge Edgar accolto dal Conte di Devon, che dopo aver narrato le proprie imprese militari, accoglie l'arrivo della figlia della cui bellezza il re si rende immediatamente conto.

Etelvaldo cerca di distrarre Edgar dalle sue attenzioni verso Elfrida, giunge nel frattempo Ubaldo che avverte il re che è atteso nella sala adiacente da dei questuanti, egli esce accompagnato da Etelvaldo.

Mentre il Conte di Devon ed Elfrida riflettono sullo strano comportamento di Etelvaldo, giunge il re che chiede alla donna la ragione del suo comportamento sfuggente e la dichiara degna di un soglio reale; Etelvaldo interviene annunciando a Edgar l'arrivo dei vassalli giunti ad omaggiarlo e rimasto solo con la donna le rivela l'inganno perpetrato. L'atto si conclude con una scena in cui Elfrida sola si interroga sulla scelta tra la fedeltà allo sposo ed il soglio regale.

Atto III

Edgar annuncia a Etelvaldo di esser rimasto colpito dalla bellezza e dallo charme della figlia del Conte di Devon, ma egli adduce una serie di scuse che secondo il re però non hanno ragione di essere e comunica ad Etelvaldo di convocare il padre della donna. Giunta Elfrida, accompagnata da Ismene, le chiede di sposarla ed ella oppone un immotivato rifiuto, mentre Ismene le suggerisce di rivelare al re l'inganno.

Rimasta sola la donna riflette sul suo destino, ma giunge Etelvaldo che come prova del suo amore le chiede di lasciare il castello e fuggire con lui, Elfrida però rifiuta ed ammette indirettamente di provare un certo affetto nei confronti di Edgar, che di nascosto ha ascoltato l'intera conversazione.

Nel frattempo giunge Devon che di fronte al re ammette di aver costretto la figlia al matrimonio, pur non sapendola innamorata, poiché riteneva lo sposo degno della figlia.

Edgar annuncia la sua partenza, poiché ammette di non poter sopportare il rifiuto di Elfrida soprattutto dopo aver compreso che ella nutre affetto nei suoi confronti: Etelvaldo nascosto ha compreso tutto e incarica Elmo di recarsi in Scozia ed ordire una congiura contro l'Inghilterra attaccando il castello di Devon.

L'atto si conclude con Etelvaldo solo che consci del tradimento si giustifica con la frase “Ai grandi delitti è necessario un grande ardir”.

Atto IV

Edgar, su suggerimento di Ubaldo, insiste con Devon di permettere il matrimonio con Elfrida, ma egli rifiuta adducendo come la figlia motivi d'onore. Etelvaldo, ascoltando in disparte le profferte di amore di Edgar non rifiutate da Elfrida, gioca l'ultima carta a sua disposizione proponendo alla sposa di seguirlo nella cospirazione con gli Scozzesi, ma la donna rifiuta recisamente di lasciare patria e parenti. Etelvaldo a questo punto tenta di ucciderla, Edgar però lo ferma, lo fa arrestare e si allontana con Elfrida.

Atto V

Entra Ubaldo annunciando che gli Scozzesi guidati da Etelvaldo, che nel frattempo è fuggito dalla prigione, stanno per attaccare il castello; Elfrida è disperata per la sorte del padre e del re, ma Edgar annuncia di voler unirsi alla battaglia per difendere il castello di Devon.

Dalle mura del castello, dove nel frattempo si è trasferita la scena, Elfrida segue la battaglia che vede gli Scozzesi affrontare i difensori guidati del padre: inizia lo scontro che dopo fasi alterne volge a favore degli inglesi che escono dalle mura del castello per inseguire gli Scozzesi.

In un duello ravvicinato tra Etelvaldo ed il Conte, sul quale il giovane sembra avere la meglio, interviene invece Ubaldo che lo uccide.

La vittoria degli Inglesi è completa ed Edgar ammette di dover tutto al Conte di Devon, al quale annuncia che, trascorso il tempo della vedovanza che Elfrida pretende, la sposerà.

I caratteri dei personaggi sono piuttosto mutati rispetto al testo di Calzabigi, innanzitutto la protagonista che è sposa per obbligo e non per amore, poi il luogo dove si svolge la vicenda è

il castello di Devon nel nord dell'Inghilterra, dove Elfrida ed il padre vivono lontani dagli oneri e gli onori della corte.

Etelvaldo è figura molto più decisa e volitiva, rispetto all'uomo imbelle e dominato dal forte carattere dell'amante, doppio e soggetto al tradimento perfino nei confronti della stessa Elfrida che tenta anche di uccidere.

La figura del Conte è meno centrale rispetto al testo calzabigiano, padre amoroso e che come la figlia, con un forte senso dell'onore, anche se impone alla figlia un'unione che lei accetta solo per dovere.

Infine Edgar che è vero coprotagonista ed è forse il carattere più vicino all'Eggardo dell'*Elfrida* napoletana.

I personaggi minori agiscono veramente da comparse in questo testo ed hanno solo una funzione di contorno, annunciano eventi importanti e come Ubaldo alla fine hanno la funzione di chiudere la vicenda con l'uccisione di Etelvaldo; forse Ismene è l'unica nella quale possiamo intravedere un accenno di individualità nei dialoghi con Elfrida.

Una caratteristica certamente non "operistica" la chiusura dei primi atti con un soliloquio: primo e secondo Atto di Elfrida, terzo Atto Etelvaldo; il quarto invece con i tre protagonisti: Edgar, Etelvaldo ed Elfrida.

Il finale ultimo invece vede tutti i personaggi sopravvissuti in scena Elfrida, Ismene, Edgar, Ubaldo e il Conte di Devon.

Accludo lo schema strutturale del testo:

Elfrida Pinerolo 1816

Atto I - Castello di Devon

Scena I - Elfrida ed Ismene

Scena II - Servo e dette

Scena III - Etelvaldo ed Emiro (parte)

Scena IV - Etelvaldo solo

Scena V - Elfrida e detto (parte)

Scena VI - Elfrida sola

Atto II

Scena I - Edgar, Etelvaldo, Devon, Elmiro ed Ubaldo che parte
Scena II - Elfrida, Devon e detti
Scena III - Ubaldo che ritorna e detti
Scena IV - Rimangono Elfrida e Devon che parte
Scena V - Elfrida sola
Scena VI - Edgar e detta
Scena VII - Etelvaldo e detti
Scena VIII - Elfrida sola
Scena IX - Etelvaldo e detta
Scena X - Elfrida sola

Atto III

Scena I - Edgar ed Etelvaldo che parte
Scena II - Edgar solo
Scena III - Elfrida, Ismene e detto che parte
Scena IV - Elfrida ed Ismene che parte
Scena V - Elfrida sola
Scena VI - Etelvaldo che parte, Edgar e detta
Scena VII - Edgar ed Elfrida
Scena VIII - Devon e detti
Scena IX - Edgar solo che parte
Scena X - Etelvaldo ed Emiro
Scena XI - Etelvaldo solo

Atto IV

Scena I - Edgar ed Ubaldo che parte
Scena II - Edgar solo
Scena III - Devon che parte e detto
Scena IV - Edgar che parte, poi Elfrida ed Etelvaldo
Scena V - Elfrida sola
Scena VI - Etelvaldo e detta
Scena VII - Edgar e detti

Atto V

Scena I - Edgar, Elfrida ed Ismene
Scena II - Ubaldo e detti

Veduta esteriore del Castello di Devon con Torre, cinto di fossi, e guarnito di bastioni con ponti levatoi. Sulle mura del Castello si vedono schierate le Guardie Reali comandate da Devon, ed i seguaci di questo. Fuori dal castello sulla spianata vicino le Truppe Scozzesi, alla cui testa si vede Etelvaldo con Emiro in atto di dar l'assalto al castello armati di archi, e di freccia, con scale, ed altri istromenti per dare la scalata.

Scena III - Etelvaldo e Devon

Segue un conflitto tra Devon, ed i suoi seguaci da una parte, e gli Scozzesi comandati da Etelvaldo dall'altra; prima a colpi di freccia, e quindi con lance, e scudi; gli Scozzesi cominciano a cedere indi battono in ritirata.

Allora si calano i ponti levatoi del Castello, e gli Inglesi inseguono gli Scozzesi, che si ritirano in disordine.

Scena IV - *Devon ed Etelvaldo combattendo in lontananza, indi Elfrida, poi Ubaldo con seguito di Guerrieri. Ubaldo interviene nel duello e uccide Etelvaldo.*

Scena V - (Ultima) Edgar e detti

Elvira (première)

Napoli, Teatro San Carlo, 12 gennaio 1794

Dedica: S.R.M. Signore prostrato al Real Trono, umilio e consacro al Vostro Gloriosissimo Nome il presente Dramma, che sulle Vostre Reali Scene espongo, per solennizzarsi il falsissimo giorno, in cui piacque al Cielo di donarvi na noi per la nostra felicità. Compiacetevi di accettarlo, o Sire, colla Vostra solita incomparabile Real Clemenza, ed ascrivo a somma mia gloria il rassegnarmi

D. R.M.S.V.

Umiliiss. Oss. Servo e Vassallo

Giuseppe Coletta Impresario

Napoli 12 di Gennaro 1794

Scenografo: Domenico Chelli

Macchinista: Lorenzo Smiraglia

Costumista: Antonia Bonocore Cutillo

Personaggi e Interpreti

Odorico Signore prepotente e dominante in Granata

Il Sig. Domenico Mombelli detto Righini (tenore) al servizio della Real Cappella del Re di Sardegna

Elvira sua figlia destinata sposa di

La Sig. Teresa Macciorletti Blasi (soprano)

Adallano Emir, o Principe Arabo, segreto amante di Elvira

La sig. Anna Davya di Bernucci (soprano), virtuosa di Camera di S.M. l'Imperatrice di tutte le Russie

Ricimero nobil Cavaliere della Fazione di Odorico
La sig. Luisa Negli (soprano)

Selinda Donzella Araba confidente di Elvira
La Sig. Maddalena Ammonini (contralto)

Almonte Amico d'Odorico, confidente di Ricimero
Il Sig. Ciro Falcucci (sopranista)

Osmida confidente di Adallano
Il Sig. Vincenzo Correggi (tenore)

La musica è del Sign. D. Gio. Paisiello Maestro di cappella Napolitano, all'attuale servizio come compositore di camera delle Loro Maestà.

Balli

Primo: *Orlando furioso, ossia gli amori di Angelica e Medoro*, ballo tragico, musiche di Lorenzo Moser

Secondo: *La scommessa vinta*
Coreografie dei Ballin di Domenico Lefévre

Frontespizio

Elvira tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 12. gennaio 1794.

Festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ed alla S.M.R. dedicata

In Napoli MDCCXIV Presso Vincenzo Flauto Regio Impressore.

Appendice 3

Schema metrico⁷¹¹ e musicale di *Elfrida*

Atto I - vv. 568

⁷¹¹ Legenda per la metrica: (‘) verso tronco - (‘‘) verso sdrucciolo - (senza ‘) verso piano. (Nr) numero di sillabe, (II nr) ripetizioni.

Prato grande davanti al castello

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Ouverture in forma sonata			Re Magg.	Allegro vivace	vl, 2 oboe, 2 fl, 2 cl., 2 fg, 2 corni, viole
I	Aria Elfrida	“Come al corso il cielo è lento”	a(8)ab'(2)	Sol Magg.	Andante	vl, 2 fl, 2 fg 2 corni, viole
	rec. acc. Elf., Evelina	“Si fedele Evelina”		Sol Magg.	Andante	vl, 2fl, 2 fg, 2 corni, viole
	rec. secco detti	“E i reali soggiorni”				
II	rec. secco Osmondo, Orgando	“Vedesti?”				
III	rec. secco Osm., Org., Elf., Ev.	“Nobil donna”				
	Quartetto detti (concertato) (partono tutti)	“Tu m’ami, amato padre”		Mib Magg.	Moderato	vl, viole, 2 oboe, 2 cl., e fg, 2 corni
Diviso in:	Elf.	“Tu m’ami, amato padre”	a(7)bac’			
	Org.	“Nella mia figlia io trovo”	a(7)bac’			
	Osm., Ev. A2	“Minaccia il ciel turbato”	a(7)bac’			
	Org.	“E sempre qui t’ascondi?”	a(7)bac’			
	Elf, Org. A2	“Degno non è di te”	a(7)ab’			
	Osm., Ev. A2	“Funeste tempeste “	a(7)bbc’			
	Elf., Org. A2	“Palesami il tuo core”	a(7)bbc’			
	Elf., Org., Ev., Os. A4	“Torni d’Elfrida al core” (Partono)	a(7)b’			

Galleria

Scena	Tipo di brano	Incipit	Strutt, Metrica	Tonalità	Tempo	Organico
IV	Marcia militare			Do Magg.	Allegro	2 oboe, 2 cl., 2 fg., 2 corni
	rec. acc. Elf., Adelvolto	“Ah mia speme”		Do Magg.		Vl., viole
	duetto detti	“Abbracciami, o sposo”	a(6)bac'(2)	La Magg.	Andantino	Archi
	rec. secco detti	“Ah sposo idolo mio”				
V	rec. secco Org. e detti	“Felici sposi”				
	Aria Org. (parte)	“Pensa chi sei, chi sono”	a(7)bbac' (2)	Do Magg.	Maestoso	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 trombe, viole
VI	rec. secco Siv. e detti	“Lo temei”				
	Aria Ad. (parte)	“Ch’io speri”	a(7)ab'b'c (5) (2)	Do Magg.	Moderato	vl., 2 fl., 2 fg., 2 corni, viole
VII	rec. secco Elf., Ev.	“Che delira Adelvolto”				
	Aria Elf. (parte con Ev.)	“Di furor per me s’accenda”	a(8)bbc' (2)	Re Magg.	Allegro	vl., 2 oboe 2 fg., 2 trombe, viole

Vestibolo vista mare

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
VIII	Marcia militare (stessa scena IV)			Do Magg.	Allegro	2 oboe, 2 cl., 2 fg., 2 corni
	rec. secco Eg.	“Questo amato Adelvolto”				
IX	rec. secco Org. Ad. Eg. (Ad. parte)	“Al tuo più mio re”				
	Marcia (ritorna il tema della scena IV)			Do Magg.	Allegro	2 oboe, 2 cl., 2 fg., 2 corni
X	rec. secco Eg.	“Orgando i tuoi natali”				

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Fanfara (ancora tema il tema della marcia)			Do Magg.	Allegro	2 oboe, 2 cl., 2 fg., 2 corni
XI	rec. acc. Elf. Ev. Ad.	“Sfortunato che fo”		Do min.	Allegro	vl., 2 fl., 2 fg.,
	Terzetto Elf. Ad. Ev	“Parla, io manco”	a(8)bbc’ (2) a(8)b’cad	Sol Magg.	Moderato	vl., 2 fl., 2 fg.,
	rec. secco detti	“Ma parla alfin”				
	rec acc.	“Da qual peso crudele”		La Min.	Allegro	

Giardino in lontananza il mare

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
XII	rec. secco Eg.	“Più che in questo m’aggiro”				
	rec.acc. Siv., Org., Elf. e detto	“No: non andrò, non lo sperar”		Do Magg.	Non indicato in partitura	Archi
	rec. secco Elf., Egg., Org.	“Oh! Sventura”				
XIII	rec. secco Siv., Ad. e detti (Siv. parte)	“Ecco Adelvolto”				
	aria Eg.	“Guarda Elfrida e treme indegno”	a(8)abc’/ a(8)bbc’/ a(8)bac’	Mib Magg.	Allegro	vl. 2 oboe, 2 cl., 2 fg., 2 corni
	rec. secco Elf., Org., Ad., Eg.	“Si fraudolenete”				
	Finale I quartetto detti (concertato)			Sib Magg.	Andante mosso	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, viole
Diviso in	Elf., Eg.	“Odi almeno”	a(8)abc’			
	Elf., Org.	“Padre, amato”	a(8)bacd’			
	Elf., Ad.	“Caro sposo”	a(8)abccd’			
	Elf., Eg.	“Il mio stato, o re compiangi”	a(8)ab’			
	Elf., Ad.	“Sposa ... Elfrida...”	a(8)bbc’ (2)			

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Eg., Elf., Org.	“L’ami ancora”	a(8)bac’			
	Eg. e detti A4	“Fatal vista”	a(8)ab’/abac’/c’			

Atto II vv. 422

Spazioso steccato per tornei con spazio erboso

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
I	Marcia militare			Re Magg.	Allegro	2 fl., 2 obe, 2 cl., 2 corni, 2 trombe, 2 fag., timpani
	rec. secco Eg., Ad., Org.	“Vieni impostor”				
II	Marcia miliare Ripresa scena I			Re Magg.	Allegro	2 fl., 2 obe, 2 cl., 2 corni, 2 trombe, 2 fag., timpani
	rec. secco Elf. E detti	“Re, padre e sposo”				
	Aria Elf.	“Che! ... A parte mi vuoi”	a(6)abbcc de’/ a(6)abcb d’/a(6) abcbd’	Mib Magg.	Allegro	2vl., 2oboe, 2fg., 2 corni, viole
III	rec. secco Eg. (Partono tutti)	“Orgando i suoi trasporti”				

Galleria

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
IV	rec. acc. Ad.,	“A qual misero stato”		Do Magg.	Maestoso	vl., viole
	rec. secco Ad., Siv.	“Adelvolto”				
V	rec. secco Elf., Ad.	“Grazie, o Geni del ciel”				

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	rec. acc. detti	“Il Padre, il Re sapranno”		La Min.		archi
	duetto detti	“Credi la mia ferita”	a(7)b’ab’ (2)	Sib Maggg.		archi
	rec. acc. detti	“Giuri ... Lo giuro”		Sib Magg		archi
	duetto detti (parte Ad.)	“Un marmo istesso”	A2 a(5)bac’/ a”bc’bd” e”c’	Mib Magg	Larghetto	archi
VI	rec. secco Elf., Eg.	“Ah! Il re ... parmi confuso”				
VII	rec. secco Org. E detti	“Indegna dell’esser tuo!”				
	rec. acc. Eg.	“Oh! Elfrida ingiusta ...”		Do Magg.	Largo	vl., 2 Oboe, 2 fg. , 2 corni, viole
	Aria Eg. (parte)	“Regnante tradito”	a(6)bc” ad’efag’/ a(6)bc’de fefg’	La Magg.	Andante	vl., 2 Oboe, 2 fg. , 2 corni, viole
VIII	rec. secco Org., Elf.	“Udisti?”				
	duetto detti (Partono)	“Cangia pensier”	a(7)bbcc a(7)bc’(2) a(7)b a(7)bcd’ (2)	Fa Magg.	Allegro	archi

Sala d’armi

Scena	Tipo do brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
IX	rec. secco Elf. Ad.	“Vieni! Adelvolto				
X	rec. secco Eg. e detti	“Scostati indegno ...”				

Scena	Tipo do brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
XI	rec. secco Org. Elf.	“Questo è il tenero addio”				
	rec. acc. Eg. Ad. Osm. Ev. Siv. e detti (settimino in partitura sestetto)	“Separate ...”		Do Min	Allegro	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, viole
	Tutti (refrain)	Ah ! Qual serie di mali ...”	a(9)ab'	Do Min.	Allegro	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, viole
XII Finale II	rec. secco Elf. Org. Ad. (parte)	“E ben non partirà”				
In partitura	rec. acc. Ev. Osm. Eg. Siv. E detti	“Ah! Qual tremendo fulmine”		Mib Magg.	Allegro	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, fl., cl., viole
	rec. acc. Siv.	“Ah! Signor morì Adelvolto”		Mib Magg.	Allegro	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, fl., cl., viole
	rec. acc. Eg. Osm. Ev. Org. Elf.	“Come?”		Mib Magg.	Allegro	vl., 2 oboe, 2 fg., 2 corni, fl., cl., viole

Logge

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
VI	rec. secco Odorico Ric.	“Come! E ti meravigli”				
VII	rec. secco Alm. e detti	“Questo sospetto foglio”				
VIII	rec. secco Elv. e detti	“Ravvisi Elvira questo foglio ?”				
	Aria Od. (parte)	“Più ti guardo e più t'ammirò”	a(8)bbc'/ a(8)bac'/ a(8)ab'	Fa Magg.	Maestoso	vl., viole
	rec. secco Ric. Osm. Elv.	“E non corri sl padre amante”				
	Terzetto detti (solo e A2)	“Scostatevi indegni”	a(6)bbc/ a(6)b'cb'	Sib Magg.	Allegro presto	vl., oboe, fg., corni, viole

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Aria Od. (ritorna e parte)	“E al padre amoroso”	a(7)bbcccd' a(7)abcbd’	Do Magg.	Largo	vl., oboe, fg., corni, viole
	Aria Elv. (parte)	“Vedete ... Mirate”	a(7)bbcccd' a(7)bccd’	Do Magg.	Largo	vl., oboe, fg., corni, viole

Appendice 4

Schema metrico⁷¹² e musicale di *Elvira*

Atto I - vv. 506

Notturno di palazzo

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Preludio			Do Magg.	Maestoso	vl., viole, bassi, corni, fg.
I	Serenata			Do Magg.	Larghetto	chitarra, cl. solo, oboe, corni, fg.
	Duetto Elvira, Selinda	“Notte amica degli amanti”	a(8)bbab’/ a(8)bbc’(2) ab’	Fa Magg.	Andantino	vl., corno inglese, fg., corni, viole
II	rec. secco Osmida e dette (Sel. parte)	“Ah! Osmida”				
	rec. acc. Elv.	“Rivolti sono all’amato”		Do Magg.	Andante	
	Aria Elv.	“Fra l’dio e l’amore”	a(6)b’cb’/ a(6)bc”d	Do min.	Allegro Moderato	
	rec. secco detti	“Non v’è più che temer”				
III	rec. acc. Elv., Adallano	“Dolce amor mio...”		Do Magg.	Allegro	Archi
	Duettino Osm. Sel.	“Notte amica appaga i voti”	a(8)bbc’(2)	Fa Magg.	Andantino	vl., corno inglese, fg., corni, viole
	rec. secco Elv Ad.	“Ah! Felice quel giorno”				

⁷¹² Legenda per la metrica: (‘) verso tronco - (‘‘) verso sdruciolato - (senza ‘) verso piano. (Nr) numero di sillabe, (II nr) ripetizioni.

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Duetto detti	“Son tua”	a”(8)b’b’c (2)	Sib Magg.	Andante affettuoso	vl., oboe, fg., corni, viole
	Quartetto Osm. Ev. e detti	“Genj del ciel benefici”	a”(8)b’b’c	Sib Magg.	Andante affettuoso	vl., oboe, fg., corni, viole
	rec. secco Ad. Elv.	“Fine avran qui con noi”				
	rec. acc. Elv., Sel. Voci di fora	“All’armi, all’armi”		Sol Magg.	Allegro	vl., oboe, fg., corni, viole
	rec. secco Ad. Elv. Sel. Os.	“Andiam”				
	Duetto Ad. Elv.	“Ma un dio tiranno”	a”(8)b”b” c’c’	Sib Magg.	Andante affettuoso	vl., oboe, fg., corni, viole
	Chiusa A4 Osm. Sel. e detti	“Genj del ciel benefici”	a”(8)b’b’c	Sib Magg.	Andante affettuoso	vl., oboe, fg., corni, viole
IV	rec. secco Ricimero Elv. (Elv. parte)	“Ferma ... Ove vai?”				
V	rec. secco Ric. Almonte (partono)	“M’odia costei”				

Galleria

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
VI	rec. secco Odorico Ric.	“Come! E ti meravigli”				
VII	rec. secco Alm. e detti	“Questo sospetto foglio”				
VIII	rec. secco Elv. e detti	“Ravvisi Elvira questo foglio ?”				
	Aria Od. (parte)	“Più ti guardo e più t’ammirò”	a(8)bbc’/ a(8)bac’/ a(8)ab’	Fa Magg.	Maestoso	vl., viole
	rec. secco Ric. Osm. Elv.	“E non corri sl padre amante”				
	Terzetto detti (solo e A2)	“Scostatevi indegni”	a(6)bbc/ a(6)b’cb’	Sib Magg.	Allegro presto	vl., oboe, fg., corni, viole
	Aria Od. (ritorna e parte)	“E al padre amoroso”	a(7)bbccd’ a(7)abcbd’	Do Magg.	Largo	vl., oboe, fg., corni, viole
	Aria Elv. (parte)	“Vedete ... Mirate”	a(7)bbccd a(7)bccd’	Do Magg.	Largo	vl., oboe, fg., corni, viole

Sala di udienze pubbliche

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
IX	rec. secco Od. Alm. Ric.	“Il principe Adalano”				
X	Marcia			Do Magg.		oboe, clarini, corni in Do, fg., Piattini, Triangoli, Tamburo albanese, grancassa
	rec. secco Ad. e detti	“Nove guerre signor”				
	rec. secco Ad.	“Pretensor d’Elvira”				
	Aria Ad.	“Se generoso”	a(5)bc(2) d/ a(5)bcd’ (2)	Sol Maggiore	Imperioso	vl., oboe, fg., corno inglese, viole
	rec. secco Ad. Od.	“Non più signor”				
	Finale I - Quintetto (concertato) Ric. Alm. Osm. e detti	“Funesta la tempesta”		Mib Magg.	Allegro	vl., oboe, cl., fg., corni in Fa, viole
Diviso in	A3 Od. Alm. Ric.	a(7)bcbbd’				
	A2 Ad. Osm.	a(7)ab’				
	A3 Od. Alm. Ric.	a(7)ab’				
	A2 Ad. Osm.	a”(7)a”bb/ a”(7)b”c”d’				
	A3 Alm. Ric. Od.	a”(7)bc’				
	A2 Ad. Od.	a(7)abc’/a(7)ab’				
	A3 Alm. Ric. Od.	a(7)abc’/a(7)ab’				
	A2 ad. Od.	a(7)abc’/a(7)ab’				

Atto II - vv. 494

Camere di Elvira

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
I	rec. secco Od. Ric.	Ciao “Vedi se vani ingiusti”				
	Aria Ric. (parte)	“ Son fedele”	a(8)b’ab’	Re Magg.	Andantino espressivo	Vl., fl., corni, viole
II	rec .secco Od. Elv.	“Eccomi al tuo comando”				
	rec. acc. Od. Elv.	“Se il prence e tu”		Do Magg.	Moderato	vl. viole
	Duetto Elv. Od.	“Degli avi obliasti”	a(6)babbc’ a(6)aabbc’	Sib Magg.	Larghetto	vl., oboe, fg., corni, viole
	A2 detti (parte Od.)	“E questo l’affetto”	a(6)bbc’/ a(6)ab’	Sib Magg.	Larghetto	vl., oboe, fg., corni, viole
III	rec .secco Elv. Sel.	“Selinda diletta”				
IV	rec. secco Ad. Elv.	“Come! Adallano!				
	Duetto Elv. Ad.	“No, mai no frangerà”	a(7)b’b’c’/ a’(7)a’b’ b’/a(5)bca	La magg.	Andante sofferto	vl., oboe, fg., corni, viole

Logge

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
V	rec.secco Od. Ric. Alm. (Od e Alm. partono)	“Pace non è più”				
VI	rec. secco Ric. Elv. (partono)	“Ode al cielo”				

Rovine d’antico circo

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
VII	rec. acc. Od.	“Ed ancora ostinata”		Sib Magg.	Moderato	vl., oboe, clarini, fg., corni, viole
VIII	rec. secco Od. Alm. poi Ric.	“Elvira non troval”				
	Annuncio					Trombe in Do Magg.
IX	rec. secco Alm. Ric. Ad.	“Fermate”				
X	rec. secco Od. e detti	“Ah! Traditor”				

Scena	Tipo di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
	Finale II	Scena XI e XII	Non sono	in partitura		
	Terzetto Od. Alm. Ric.	“Ah fellow ... Tu l'involasti”	a(7)b'ac d'/a(7)bbc/ a(7)bac'	Do Magg.	Allegro	
	rec. secco Od. Ric. Ad.	“Avanzate”				
	Aria Ad.	“Lo vedi l'indegno”	a(6)bcabcd ef'/ a(6)bcacbd e'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	A3 Od. Alm. Ric.	“Ogni scampo a lui si chiuda”	a(8)bc	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
XI	rec.acc. Od. Ric. Elv.	“Ferma”		Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	rec. secco Od.	“Ahimè! Che ascolto”				
	Aria Od.	“Va torna ad Adallano”	a"(7)b'ab'c	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	Terzetto Elv. Od. Ric.	“Misero genitor”	a'(7)bcd/ a'(7)ba'cc	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
XII	rec. acc. Sel. Alm. e detti	“Signor”		Do Magg.	Andante Arioso	
	rec. secco Elv.	“Chi mi riscuote!”				
	Aria Elv.	“O ciel con mille fulmini”	a"(7)b"c" d'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	Aria Od.	“Le bianche chiome avvolgere”	a"(7)a"bc'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	A2 Ric. Alm.	“Quale di nere tenebre”	a"(7)b"c'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	Aria Elvira	“Padre pietoso uccidimi”	a"(7)b"c" d'e'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	A2 Od. Elv.	“T' odio”	A"(7)b"c'(2)/a"(7)b'c" d'	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole
	rec. secco Od. Elv.	“Si guidi alle sue stanze”				
	Quartetto Od. Elv. A2 Alm. Ric.	“Voi respirate o ... perfidi	a"(7)b"c'/ a(7)b"c'(2)	Do Magg.	Andante Arioso	vl., oboe, fg., corni, viole

Atto III - vv. 193

Camere di Elvira

Scena	Tipi di brano	Incipit	Metro	Tonalità	Tempo	Organico
I	Lugubre Sinfonia			Sol Min.	Largo	vl., fg., corni in Fa
	Aria Elv.	“Spettro, che pallido e sanguinoso”		Sib Magg.	Largo	vl., corno inglese, fg., corni, viole
	rec. acc. Elv. Sel.	“Larva muta, vagante”		Do Magg.	Lento	Violini, viole
II	rec. secco Ric. e dette	“Elvira, a' piedi tuoi”				
III	rec. secco Elv. Sel.	“Ah! Prendi mata Elvira”				
	rec. acc. dette	“Ah! Il padre!”		Lab Magg.	Maestoso	Violini, viole
IV	rec. acc. Od. e dette	“Ascolta, o figlia”		Lab Magg.	Maestoso poi Largo	Violini, viole
V	rec. secco Elv. Sel. Ad. Od.	“Cielo Adallano”				
Finale III	Quintetto (Concertato) Od. Elv. Ad. Osm. Sel.	“Oh! Caro nodo, cara catena”	a(9)ab' (6)	Do Magg.	Andante	vl., oboe, fagotti, corni in Do, viole

Appendice 5

Le “Lucie” di Lamermoor: schema dei libretti

I - *Le nozze di Lamermoor*

Opera semiseria in due atti, Paris, Théâtre Royal, 12 décembre 1829

Personaggi ed Interpreti

Lord William Ashton, cancelliere di corte

il Sig. Zuchelli

Lady Ashton, sua moglie

la Sig. Pisaroni

Lucia, loro figlia	<i>la Sig. Sontag</i>
Elisa, giovane vedova, amica di Lucia	<i>la Sig. Amico</i>
Edgar di Ravenswood, amante di Lucia	<i>il Sig. Donzelli</i>
Colonnello Bucklaw, promesso sposo di Lucia	<i>il Sig. Santini</i>
Caleb, maggiordomo dei Ravenswood	<i>il Sig. Graziani</i>
Misia, governante in casa Ravenswood	<i>la Sig. Rossi</i>
Bidebent, ministro presbiteriano	<i>il Sig. Profeti</i>
Donaldo, confidente e segretario di Lord Ashton.	<i>il Sig. Giovanola</i>

Frontespizio

Le nozze di Lamermoor. Dramma per musica in due atti. *Les noces de Lamermoor*, opera in deus actes, raprésenté pour la premirére fois, à Paris, sure le Théatre Royal, salle Favart, le 12 décembre 1829. Paris, Roulet, Dreuche 1829.

La musica è del Sig. Maestro Michele Carafa su libretto di Luigi Balocchi.

Libretto in italiano e Francese.

II - *La fidanzata di Lamermoor*

Tragedia lirica in tre parti, Trieste, Teatro Grande, autunno 1831.

Personaggi ed interpreti

Guglielmo Ashton, gran Cancelliere	<i>Signor Giuseppe Binaghi</i>
Ida, di lui figlia	<i>Signora Eugenia San' Angelo</i>
Edgardo, sere di Ravenswood	<i>Signor Giuseppe David</i>
Lord Hayston di Bucklaw	<i>Signor Agostino Sant' Angelo</i>
Gualtiero, affezionato di Guglielmo	<i>Signor Gio. Batt. Placi</i>
Alina, affezionata d'Ida	<i>Signora Giacinta Moriondi</i>

Frontespizio

La fidanzata di Lamermoor tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro grande di Trieste l'Autunno del 1831. Michele Weiss Tipografia Teatrale.

Musica appositamente scritta dal Maestro Luigi Rieski su libretto di Calisto Bassi.

III - *La fidanzata di Lamermoor*

Dramma per musica in tre parti, Padova, Teatro Novissimo, Quaresima del 1834 (16 febbraio).

Il libretto è per la rappresentazione di Milano, Teatro Carcano, autunno 1835.

Personaggi ed Interpreti

Guglielmo Lord Ashton, Gran Cancelliere	<i>Signor Gaetano Maspes</i>
Malvina, sua figlia	<i>Signora Carolina Patteri</i>
Ernesto, Lord Buklaw	<i>Signor Giuseppe Zoboli</i>
Edoardo, sere di Ravenswood	<i>Signora Marianna Hazon</i>
Adele	<i>Signora Teresa Rossetti</i>

Frontespizio

La fidanzata di Lamermoor dramma per musica di Pietro Beltrame da rappresentarsi nel Teatro Carcano l'autunno del 1835. Milano dalla stamperia Dova, Contrada dell'Anello, n.692.
Musica del Signor maestro Alberto Mazzuccato.

IV - *Lucia di Lamermoor*

Dramma Tragico in due parti, Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835.

Personaggi ed Interpreti

Lord Enrico Ashton	<i>Signor Cosselli</i>
Miss Lucia, la di lui sorella	<i>Signora Tacchinardi</i>
Sir Edgardo di Ravenswood	<i>Signor Duprez</i>
Lord Arturo Bucklaw	<i>Signor Giacchini</i>
Raimondo Bidebent, educatore e confidente di Lucia	<i>Signor Porto</i>
Alisa, damigella di Lucia	<i>Signora Cappucci</i>
Normanno, capo degli armigeri di Ravenswood	<i>Signor Rossi</i>

Frontespizio

Lucia di Lamermoor, dramma tragico in due parti. La poesia è del Signor Salvadore Cammarano. La musica è del maestro Sig. Gaetano Donizetti, maestro onorario di S.A.R. il Principe di Salerno, e maestro di contrappunto e compositore del R. Conservatorio di Napoli. Napoli, Tipografia Flautina, 1835. Pochi versi si omettono alla rappresentazione.

Appendice 6

Le “*Bradamante*”: schede dei libretti

I - *La Bradamante*

Dramma in musica in un prologo e tre atti, Venezia, Teatro Grimano, 1650.

Dedica

All’illusterr. e Reverendis. Vittorio Grimani Calergi Alla grandezza d’animo di V.S. Illustrissima, e Reverendissima, che gareggia con quella de’ suoi natali, non ardiria presentarsi, che una Bradamante: mà; ne appresso le alte sue conditioni poteva Donna di men altro merito essere mallevatrice della mia riverenza; ne per altro men degno comando poeta dalle mie tenebre ritrarsi alla luce. Di tanto peggio aveva bisogno la mia debolezza per meritare l’honore d’averla servita; mese V.S. Illustrissima, Reverendissima non doverà per altro aggredirla, non la sdegnerà com’effetto de’ suoi voleri, mentr’io, che di più non pretendo, n’haverò d’svantaggio conseguito, se basterà à pubblicarmi.

Di V.S. Illustri. e Rever.

Deo.mo obli.mo Servi. Re. P. Paolo Bissari

Personaggi

Bradamante	Medoro
Atlante	Melissa
Angelica	Nico Fabio
Carlo, Imp. d’Occidente	Astolfo
Amone, padre di Bradamante	Alcina
Ruggiero	Leone, figlio di Costantino Imp. d’Oriente
Orlando	Ali, servo di Leone
Fioretto, paggio di corte	Rodomonte
Fiordispina	Bellerofonte

Frontespizio

La Bradamante del Co. Pier Paolo Bissari drama per Musica nel Teatro Grimano in Venetia, M.DC.L - Per il Valuasense - Con licenza de’ superiori, e Privilegi.

Musica del Maestro Francesco Cavalli su libretto del Conte Pier Paolo Bissari.

II - *Bradamante nell’Isola di Alcina*

Dramma per musica in tre atti, Parma, Teatro novo, 24 gennaio 1729

Dedica

Serenissima Altezza. L'Isola di Alcina, che il carnevale dell'ano scorso, fù delizioso intrattenimento di Roma, in Parma pure sotto gli benignissimi auspicio dell'A. V. Serenissima, improvvisa ottiene, nuova comparsa, e nuova appunto, per quel risalto, che alla Metamorfosi di un'Isola favolosa con fermezza di vera virtù, l'impareggiabile animo dell'A.V. ser.ma contropone et aggiunge. L'accetti dunque quel gradimento si proprio dell'A.V. ser.ma, che sà valutare la picciolezza dei doni, ed ingrandire con la generosità del di lei cuore, le povere offerte di chi profondamente inchinandola si protesta.

Di V.A. Ser.ma.

Umilis. Devotis. Ossequiosiss. Ed Oblig. Servitore
Antonio Franzaglia

Inventore delle scene il Sig. Pietro Righini.

Inventore de Balli il Sig. Francesco Pagnini. Maestro di ballo di S.A.S.

Bradamante La Sig. Lucia Lancetti, Virtuosa di S.A.R. Violante Beatrice di Toscana

Alcina La Sig. Teresa Zanardi, Virtuosa di S.A.S. di Parma

Ruggiero Il Sig. Giuseppe Ristorini

Morgana La Sig. Rosa Mancini

Oronte Il Sig. Francesco Braganti, Virtuoso di S.A.S.

Melissa La Sig. La Sig. Marianna Marini

Barsina, confidente d'Alcina La Sig. Catterina Cesari

Frontespizio

Bradamante nell'Isola di Alcina. Drama da rappresentarsi in Parma nel neo Teatro di S.A.S. il Carnevale dell'Anno 1729. Dedicato all'Altezza Serenissima di Enrichetta d'Este Farnese Duchessa di Parma Piacenza &c. In Parma, 1729, Per gli Eredi di Paolo Monti Stampatori Ducali. Con lic. de' Sup.

La Musica è del Sig. Riccardo Broschi, Maestro di Cappella Napolitano, su libretto di Antonio Fanzaglia.

III - *La Bradamante*

Dramma di parola in tre atti, Venezia Teatro di San' Angelo, 1747

Personaggi

Carlo, re di Francia

Bradamante, amante di Ruggero

Leon, figlio di Costantino, amante di Bradamante

Ruggero, amante di Bradamante, amico di Leon

Marfisa, sorella di Ruggero

Melissa, una maga

Segeste Ambasciator de' Bulgari

Frontespizio

La Bradamante da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo.

In Venezia, MDCCXLVII. Appresso Pietro Bassaglia, la Merceria di San Salvatore al Segno della Salamandra.

Con Licenza de' Superiori.

Autore del testo Gaspare Gozzi.

Bibliografia delle fonti

Musica manoscritta

Elfrida, Originale: Dramma per musica composta da Giovanni Paisiello, all'attuale servizio delle Loro maestà Siciliane, in qualità di Maestro di camera, di cappella e Compositore. Per la festività del glorioso Nome della maestà della regina del dì quattro Novembre 1792. Copisti della Litografia Petrelli: Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Collocazione 16.7.8-9

Elvira, Originale: Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel giorno dodici gennaio 1794 in occasione della Nascita del Re Nostro Signore Ferdinando quarto. Originale di Giovanni Paisiello all'attuale servizio della real Maestà Sua. Copisti della litografia Petrelli: Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Collocazione 16.7.10-11.

Elfrida, S. Carlo 1792, Del Sig.re D. Giovanni Paisiello: Firenze, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini Collocazione F.P.T.302.

L'Elfrida, del Sig. D. Giovanni Paisiello: Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque, Collocazione 2273.

*Elfrida, Dramma per Musica del Sig. D. Gio. Paisiello: Boston, Public Library, Music Department
Collocazione M.120.28.*

L'Elfrida del Mro Gio. Paisiello presso Marco Adami nella strada di Tordinona N°264: Fondo Massimo presso Istituto Storico Germanico Roma.

Elvira Musica del Signor Giovanni Paisiello: Bibliothèque National de France, Department Musique Collocazione D-10160, copia digitale consultabile presso la Biblioteca Digitale Estense.

L'Elvira del Maestro Giovanni Paisiello: Biblioteca dei principi Massimo di Roma (priva di collocazione) RISM ID nr.: 858000165; copia digitale consultabile presso L'Istituto Storico Germanico di Roma.

Alceste, tragedia messa in musica dal Signore Cavagliere Cristoforo Gluck, Vienna, Giovanni Tomaso Tratter, 1769. (partitura a stampa).

Fedra, Giovanni Paisiello, Dramma per musica in due atti su libretto di Luigi Bernabò Salvoni, elaborazione del libretto originale di Carlo Innocenzo Frugoni. Prima rappresentazione: Napoli,

Teatro di San Carlo, 1 gennaio 1788; Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): [Rari 2.10.14-15](#)

Idomeneo, K366, W. A. Mozart, dramma per musica di G. Varesco, musica a stampa, Milano, G. Ricordi & C., 2005.

Il Barbiere di Siviglia, Gioacchino Rossini, commedia per musica in due atti di Cesare Sterbini, manoscritto autografo conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, vedi anche la più recente: *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica dell'opera, a cura di Andreas Gies, Iris Editions, 2023.

La semmeglianza de chi l'ha fatta, holograph manuscript, musica di Leonardo Leo, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Naples : Collocazione [Rari 1.6.14](#). (II Atto)

Le Zite 'n galera, holograph manuscript *musica di Leonardo Vinci*; Bibl. del Cons. di Musica S. Pietro a Majella, Napoli: Collocazione [Rari 1.6/d .1](#). (Senza sinfonia)

Le nozze di Figaro : commedia per musica in quattro atti / musica di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto di Lorenzo Da Ponte, da *La folle journée ou Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais; Pendragon, Bologna, 2023.

Orfeo ed Euridice, azione drammatica in tre atti, libretto di Ranieri de Calzabigi, musica de Cristoph Willibald Gluck, Milano, G. Ricordi & C., rist. 1977 (partitura a stampa).

Paride ed Elena, dramma per musica di Cristoph Willibald Gluck, Vienna, Giovanni Tommaso Tratter, 1770 (partitura a stampa).

Libretti a stampa

(Secondo l'uso del tempo il libretto è preceduto dalla locandina e dall'argomento dei due balli)

Elfrida, Tragedia per musica Da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 4 di Novembre 1792 in Napoli MDCCXCII Vincenzo Flauto Regio Impressore.: Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella *Collocazione: Rari 15.13.08*, Bologna Archivio dell'Accademia Filarmonica *Collocazione: FA2.LIB.365*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica *Collocazione: Lo.03925*

Elvira, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel dì 12 Gennaio 1794 in Napoli MDVVXCIV Vincenzo Flauto Regio Impressore.: Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella *Collocazione: Rari 10.02.09.06*, Roma Biblioteca Angelica *Collocazione: E.II.01/01*, Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica *Collocazione: Lo.03931*.

Elfrida. Tragedia per musica con balli da rappresentarsi nel R. Teatro di S. Cecilia per prima opera del carnovale di quest' anno. - In Palermo: a spese di Pietro d'Affrunti librajo, 1794: Berkeley (Cal.) University of California, Music Library and Bancroft Library Collocazione: ML48 .S5 no.S144.

Elfrida. Tragedia nuova per musica, da rappresentarse in Madrid nel Teatro de los Caños del Peral, sotto gli auspizy di la M.N. e I. Assoziazione di Operas, nel dì 25 de agosto de 1794, per festeggiarsi il glorioso nome di sua Maestà. Con Permissione Madrid: Nelle Stamperia di Cruzado. MDCCCLCIV: Madrid Biblioteca Nacional Collocazione: T/6692.

Elfrida. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione per terz'opera di quest'anno 1794. Dedicata alla maestà di Ferdinando IV nostro amatissimo sovrano. In Napoli per Vincenzo Flauto, Impressore di Sua maestà: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03926, Roma Biblioteca Angelica Collocazione: E.I.19/10

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Ferrara nel nobile Teatro Scroffa il carnevale dell'anno 1795. Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo principe il Sig. Cardinale

Francesco Pignatelli legato a latere di detta città, e suo ducato. - In Ferrara MDCCXCV per gli eredi di Giuseppe Rinaldi. Con approvazione: Berkeley (Cal.) University of California, Music

Library and Bancroft Library Collocazione: ML48 .I7 no.0724.

Elfrida. Dramma in musica da rappresentarsi nel Teatro dei nobili signori Prini della città di Pisa nella primavera dell'anno 1795. In Pisa MDCCXCV per Francesco Pieraccini. Con app.: Napoli Collezione privata Ragni-Cuoco Collocazione: L021.

Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro dell'illusterrima Accademia degli Erranti di Brescia la fiera dell'anno 1795. Dedicato a Sua Eccellenza il Nobel uomo Z. Alvise Mocenigo II capitano, e vice podestà di detta città. In Brescia MDCCXCV; dalle stampe di Angelo Pasini. Con approvazione.: Milano Archivio Ricordi.

L'Elfrida. Dramma tragico per musica da rappresentarsi in Firenze nel R. Teatro dei Risoluti posto in Via S. Maria nell'estate dell'anno 1795 sotto la protezione dell'A.R. il Serenissimo Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria e di Boemia Arciduca d'Austria, Gran Duca di Toscana ec. ec. ec. Firenze MDCCXCV presso Anton-Giuseppe Pagani e comp. Con approvazione.: Firenze Conservatorio Luigi Cherubini Collocazione: E.VI.3389.

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel nobile Teatro Zagnoni il carnevale dell'anno 1796. Dedicato all'E.mo, e reverendissimo il Signor Cardinale Ippolito Vincenti Degnissimo Legato a latere di Detta Città. Bologna per le stampe del Sassi MDCCCXVI.

Con approvazione: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03927.

L'Adelvolto. Dramma per musica da rappresentarsi nel magnifico Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona il Carnovale dell'anno 1796. Dedicato alle nobilissime dame. In Verona per Dionigi Ramanzini, con Permissione.: Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella Collocazione: Rari.10.06.12.12.

Elfrida. Tragedia per musica. Da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1796. In Venezia nella stamperia Valvasense. Colle debite permissioni.: Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Racc.dramm.4170, Venezia Archivio Storico del Teatro La Fenice Collocazione: 037.

Elfrida. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Omodeo di Pavia nella primavera dell'anno 1797. Dedicato al cittadino Luigi Bugnot Comandante della Piazza e sua provincia ed a' cittadini municipalisti. In Milano presso Gio. Battista Bianchi.: Milano Archivio Ricordi.

Elfrida. A serious opera in two acts. The music by signor Paisiello. Performed for the first time in this country for the benefit of madame Banti at the King's Theatre in the Haymarket. London printed by E. Jackson: London The British Library Collocazione: 163.g.40.

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Parma nel R.D. Teatro di Corte l'autunno dell'anno MDCCXCVIII sotto la protezione delle Loro Altezze Reali. Parma dalla Stamperia Carmignani Con approvazione: Bologna Conservatorio Statale di Musica G. B. Martini, Biblioteca Collocazione: FS.W.0653, Washington (DC) Library of Congress, Music Division Collocazione: ML48 [S7703]

L'Elfrida. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Carlo per solennizzare il felicissimo giorno natalizio dell'augusta maestà di Maria I. regina di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c. nel 17 dicembre 1804. Lisbona nella stamperia di Simone Taddeo Ferreira.: Firenze Biblioteca Marucelliana Collocazione: Melodrammi Mel.2082.01.

Elfrida. Tragedia di G. P., V. Teol. Pio Pollara Prefetto del R.C V. Si permette la stampa Cavalli Prefetto per la Gran Cancelleria, Pinerolo : stamperia di Pietro Massara - Novara, 1816: Torino Biblioteca nazionale Universitaria Collocazione: F.VII. 141.

Achille in Sciro, in Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo Otto Volumi , Vol IV Venezia MDCCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 10 - Biblioteca Statale di Cremona

Adriano in Siria in Opere di Pietro Metastasio vol. I Cremona dalla Stamperia e Fonderia Stereotipa di di Luigi de Micheli e Bernardo Bellini 1827; pag. 106 - Biblioteca Statale di Cremona

Alceste tragedia per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato presso alla corte nel Carnevale del 1768 Vienna nella stamperia di Ghelen; Prima esecuzione: 26 dicembre 1767,

Burgtheater, Vienna. Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini - *Collocazione: ROLANDI ROL.0936.03*

Alessandro nelle Indie in *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo* Otto Volumi , Vol II Venezia MDCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 272 - Biblioteca Statale di Cremona

Antigono, in *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio, poeta cesareo* Otto Volumi , Vol V Venezia MDCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 335 - Biblioteca Statale di Cremona

Artaserse in *Opere di Pietro Metastasio*, vol. I, Cremona dalla Stamperia e Fonderia Stereotipa di Luigi de Micheli e Bernardo Bellini , 1827, pag. 73 - Biblioteca Statale di Cremona

Attilio Regolo, in *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo* Otto Volumi, Vol IV Venezia MDCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 332 - Biblioteca Statale di Cremona

Bradamante nell'isola di Alcina, Dramma per musica in tre atti, Parma, Teatro novo, 24 gennaio .1729. Biblioteca nazionale Braidense - Milano, Fondo Corniani Algarotti Collocazione Racc.Dramm.2178.

Catone in Utica, in *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo* Otto Volumi , Vol II Venezia MDCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 102 - Biblioteca Statale di Cremona.

Comala. Azione drammatica del signor Ranieri de Calzabigi da cantarsi in Senigallia nel teatro de' sig. Condomini in occasione delle felicissime nozze del (...) marchese Antonmaria Grossi con Catterina Baviera (...). Posta in musica da Pietro Morandi, Sinigaglia, S. Stella; 1780.

Cook o sia gl'inglesi in Othaiti dramma per musica da rappresentarsi nel real teatro del Fondo di Separazione per prima opera di questo anno 1785; in Corago, UniBO.

Demoofonte in *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo* Otto Volumi , Vol V Venezia MDCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 13 - Biblioteca Statale di Cremona

Didone abbandonata *Opere di Pietro Metastasio*, vol. III Cremona dalla Stamperia e Fonderia Stereotipa di di Luigi de Micheli e Bernardo Bellini 1827 - Biblioteca Statale di Cremona

Don Giovanni, Dramma giocoso in due atti, poesia di Lorenzo Da Ponte, musica di W.A. Mozart, a cura di Giovanni Gronda, Torino, Einaudi, 1995.

Ercole al Termedonte, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 12 di gennaio 1793. Festeggiandosi la nascita di Ferdinando 4. Nostro Amabilissimo Sovrano ed alla S. R. M. dedicato, In Napoli : presso Vincenzo Flauto, 1793 - Biblioteca dell'Accademia filarmonica - Bologna; Collocazione FA2.LIB.235.

Ezio in Opere del signor abate Pietro Metastasio. Tomo secondo in Roma MDCCCLXXXIII per i fratelli Gioacchino, e Michele Puccinelli a Piazza Sora pag.229 - Biblioteca Nazionale Centrale Roma

Fedra Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 1 gennaio 1788 in Napoli MDCCCLXXXVIII presso Vincenzo Flauto Regio Impressore: Napoli Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella Collocazione: Rari 10.01.23.12; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.03875

Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Corte per comando di s.a.s.E. Carlo Teodoro conte palatino del Reno [...] nel carnovale 1781. La poesia è del signor abate Gianbattista Varesco capellano di corte di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La musica è del signor maestro Wolfgang Amadeo Mozart Academico di Bologna e di Verona in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo principe di Salisburgo. La traduzione è del signor Andrea Schechtner pure in attual servizio di s.a.r. l'arcivescovo e principe di Salisburgo. - Monaco : Francesco Giuseppe Thuille, [1781] - München Bayerische Staatsbibliothek.

I Capuleti e i Montecchi tragedia lirica in due quadri di Felice Romani, Musica di Vincenzo Bellini, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III - Napoli.

Il barbiere di Siviglia o l'inutil precauzione, dramma giocoso libretto di Giuseppe Petrosellini, musica di Giovanni Paisiello, stampato presso Onorato Derossi, Torino, 1784, Atto I, scena XIV; Prima rappresentazione 15 settembre 1782, San Pietroburgo, Russia.

Il barbiere di Siviglia, ossia la precauzione inutile, dramma giocoso in 2 atti, libretto di Giuseppe Petrosellini, musica di Giovanni Paisiello, A. Barion delle edizioni delle case popolari, Sesto San Giovanni, 1938.

Il capriccio drammatico rappresentazione per musica di Giovanni Bertati per la seconda opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnovale dell'anno 1787 - in Venezia appresso Antonio Casali; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 35.7.D.13.07; Venezia Biblioteca Casa di Goldoni Centro Studi Teatrali Collocazione: S.Moisè 70.

Il podestà di Colognole, dramma civile rusticale in Firenze, per il Bonardi 1657, libretto di Giovanni Andrea Moniglia, musica di Jacopo Melani, prima rappresentazione Firenze, Teatro della Pergola, 5 febbraio 1657; Roma Biblioteca Casanatense, collocazione Vol. Misc. 2167 3.

Il podestà di Colognole, Drama rustico civile da recitarsi in musica nel Teatro Formagliari, in Bologna, l'anno 1673. - In Bologna : per l'erede di Vittorio Benacci; Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Racc.dramm.0244; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 40. 9.B.01.08

Il re Teodoro in Venezia, dramma eroicomico di Giovan Battista Casti, musica di Giovanni Paisiello, Milano a spese di Nobile e Sonzogno, 1803 - Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli.

Il Ruggiero in Opere del signor abate Pietro Metastasio. Tomo IX in Roma MDCCCLXXXIII per i fratelli Gioacchino, e Michele Puccinelli a Piazza Sora, pag.179 - Biblioteca Nazionale Centrale Roma

Il trionfo di Clelia in Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo Otto Volumi, Vol V Venezia MDCCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 181 - Biblioteca Statale di Cremona

La Bradamante, Dramma in musica in un prologo e tre atti, Venezia, Teatro Grimano, 1650. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma. Vedi anche *La Bradamante drama per musica del co. Pietro Paolo Bissari, da recitarsi nel teatro del reggio palazzo di Milano ... l'anno 1658.* Museo internazionale e biblioteca della musica - Bologna.

La Bradamante, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, 1747. Biblioteca Marucelliana, Firenze Collocazione Melodrammi Mel.2305.11.

La buona figliuola. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo p.a. da rappresentarsi nel Teatro delle Dame per le seconde recite del carnevale 1760. Dedicato alle nobili dame romane. - In Roma : nella stamperia di Giuseppe e Nicolò Grossi : si vendono alla bottega a Montecitorio incontro il Palazzo del Cinque, 1760; in prima esecuzione al Teatro delle dame di Roma il 7 febbraio 1760 su libretto di Carlo Goldoni; Bologna Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Collocazione: Bologna Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Collocazione: 8-L.ITAL.COMP.MUSIC.05, 005; Roma Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia Collocazione: G v16°.021 .

La Cilla. Comedia in musica rappresentata in casa dell'illusterrissimo ed Eccellentiss. Signore D. Fabrizio Carafa prencipe di Chiusano - in Vaneggia per Gio. Prodotti, Napoli 1708; Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.F.III.54.4; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.06074.

La clemenza di Tito, dramma serio per musica in due atti di Caterino Mazzolà da P. Metastasio, in *Mozart, Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, Roma, Newton, 1996.

La clemenza di Tito in Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo Otto Volumi , Vol V, Venezia, MDCCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 28 - Biblioteca Statale di Cremona.

La Costanza. Commedia per musica di Bernardo Saddingene da recitarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1729 - In Roma nella stamperia di Girolamo Mainardi [1729]; Roma Istituto Storico Germanico Collocazione: Rar. Libr. Op. 18. Jh. 1/7#7; Roma Biblioteca Nazionale Centrale Collocazione: 35. 10.A.15.04.

La grotta di Trofonio, dramma giocoso in due atti versi di Giovanni Battista Casti, musica di Antonio Salieri, prima rappresentazione Vienna Imperial Villeggiatura di Laxembopurg, 12 ottobre 1785; Wien Österreichische Nationalbibliothek, Collocazione: 50682-A.

La grotta di Trofonio, dramma giocoso in due atti versi di Giuseppe Palomba da Giovanni Battista Casti, musica di Giovanni Paisiello, prima rappresentazione Napoli, Teatro dei Fiorentini , Dicembre 1785. Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella - Collocazione Rari 10.34/4.

La grotta di Trofonio, dramma giocoso in due atti, libretto di Giambattista Casti, editore Gentili Maurizio, Avignone, 1842.

La Nitteti in Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo Otto Volumi , Vol IV Venezia MDCCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 185 - Biblioteca Statale di Cremona

La semmeglianza de chi l'ha fatta. Commeddeia pe' museca da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine n' chisto autunno de ll'anno che corre 1726 - Napole : Francisco Ricciardo, [1726]; Firenze Biblioteca Marucelliana Collocazione: Melodrammi Mel.2196.16; Napoli Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella Collocazione: Rari 10.08.06.12.

La somiglianza. Commedia per musica di Bernardo Saddingene da recitarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1729 - In Roma : nella stamperia di Girolamo Mainardi, [1729]; Milano Biblioteca Nazionale Braidense Collocazione: Racc.dramm.3466; Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia Collocazione: Carv.14399.

L'inganno felice, commedia per musica di Giuseppe Palomba da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in questo corrente anno 1800, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, Milano.

L'inganno felice, farsa per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani in San Mose la primavera 1812, Biblioteca della Fondazione Cini, Venezia.

La fidanzata di Lamermoor, tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro grande di Trieste l'Autunno del 1831. Michele Weiss Tipografia Teatrale:Wien Österreichische Nationalbibliothek Collocazione: 103893-A.

La fidanzata di Lamermoor dramma per musica di Pietro Beltrame da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Padova la Quadrigesima dell'anno 1834. Per li fratelli Penada, e li figli

del fu Giuseppe Penada, Padova, 1834: München Bayerische Staatsbibliothek Collocazione: L.eleg.m.4769.

Le nozze di Lamermoor, Dramma per musica in due atti. Les noces de Lamermoor, opera in deus actes, r aprésenté pour la premirére fois, à Paris, sure le Théatre Royal, salle Favart, le 12 décembre 1829. Paris, Roullet, Dreauche 1829. München Bayerische Staatsbibliothek Collocazione: L.eleg.m.2723.

L'Olimpiade in Opere del signor abate Pietro Metastasio. Tomo secondo in Roma MDCCCLXXXIII per i fratelli Gioacchino, e Michele Puccinelli a Piazza Sora , pag. 17 - Biblioteca Nazionale Centrale Roma.

Lo Spellecchia. Commeddia pe museca de Carlo, alias Luccio de Petris recetata a lo Teatro de li Shiorentine l'anno 1709. Dedeccata alla llostriss. e azzellentiss. segnora D. Giovanna Pignatiello d'Aragona Pymentel y Cortes [...]. - A Napole : pe Mechele-Loise Muzio, 1709; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.07169; Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.E.III.20a.2.

Lucia di Lamermoor, musica di Gaetano Donizetti, libretto di Salvatore Cammarano, prima rappresentazione 26 settembre 1835 al Teatro San Carlo di Napoli. Biblioteca Vicentina Davoli (CZ)

Lucia di Lamermoor ,dramma tragico in due parti (trascrizione del libretto a stampa per la prima rappresentazione dell'opera, Napoli, Tipografia Flautina, 1835, Quaderni della Fondazione Donizetti, 2 , Bergamo, 2006.

Nabucco, musica di Giuseppe Verdi, libretto di Temistocle Solera, prima rappresentazione il 9 marzo 1842 al Teatro alla Scala di Milano - Biblioteca del centro Studi Giacomo Puccini di Lucca

Nina o sia la pazza per amore, commedia per musica libretto di Gianbattista Lorenzi, basato sulla traduzione di Giuseppe Carpani di Nina ou la Folle par amour di Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières, musica di Giovanni Paisiello, Stamperia di Carlo Conzani atti in San Bartolomeo, Padova, 1794, Parte Prima scena IX; Prima rappresentazione Caserta, Belvedere di San Lucio, 25 giugno 1789 - Biblioteca Nazionale centrale di Firenze

Norma, musica di Vincenzo Bellini e libretto di Felice Romani, prima rappresentazione 26 dicembre 1831 Teatro alla Scala di Milano - Biblioteca Universitaria di Pisa.

Orfeo ed Euridice azione teatrale per musica da rappresentarsi nel teatro privilegiato vicino alla corte nell'autunno del 1762 in Vienna nella stamperia Ghelen; Prima esecuzione: 5 ottobre 1762,
Burgtheater, Vienna - Biblioteca Marucelliana Firenze

Otello o sia il Moro di Venezia melodramma serio in tre atti del Marchese Francesco Maria Serio di Sala, musica di Gioacchino Rossini, finale I Atto, Museo internazionale e biblioteca

della musica di Bologna e Biblioteca nazionale Braidense Collocazione
Racc.Dramm.6195/16

Paride ed Elena - dramma per musica dedicato sua altezza Duca Don Giovanni di Braganza in Vienna nella stamperia aulica Giovanni Tommaso Trattern MDCCCLXX; Prima esecuzione: 3 novembre 1770, Vienna, Hoftheater - Biblioteca dei Musei provinciali ERPAC-FVG - Gorizia (GO)

Patrò Calienno de la Costa. Commeddia pe museca de lo dottore Agasippo Mercotellis, posta 'n musica da lo segnore Antonicco Arefece. - in Venezia: per Giovanni Molino 1709; Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica Collocazione: Lo.07409; Bologna Biblioteca Universitaria Collocazione: A.V.Tab.I.E.III.20a.1.

Romolo ed Ersilia in Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo Otto Volumi , Vol V Venezia MDCCCLXXX presso Giovanni Gatti, pag. 409 - Biblioteca Statale di Cremona

Fonti storiche

Antigone, Atto IV, Scena 1, in V.Alfieri , *Tragedie*, A cura di N. Bruscoli, Bari, La Terza ,1946 2 Voll., vol.I , pp.170-212.

Vittorio Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.

Vittorio Alfieri, *Tragedie*, A cura di N. Bruscoli, Bari, La Terza, 1946, 2 VOLL.

Vittorio Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.

LIM Antiqua Catalogo 164 in *Rari autografi e manoscritti musicali - Libretti e libretti celebri* Lucca - doc. 90, pag. 66.

Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie in Vittorio Alfieri. *Tragedie, Volume I*, a cura di Nicola Bruscoli, Laterza, Bari, 1946, pp. 1-39.

Ranieri de' Calzabigi, *Lettera al Signor Conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida*, in R. Calzabigi *Scritti teatrali e letterari* a cura di A. L. Bellina, Roma Salerno, 1994, Tomi 2, Tomo II, XIII, pp. 583-613.

Ranieri de' Calzabigi, *Poesie e prose diverse*, 2 voll., Napoli, presso Onofrio Zambraja a spese de' sig. Talani e Gervasi, 1793.

Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi dell'Accademia di Cortona su le Poesie Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio in Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio, 12 Tomi, Parigi, Stamperia Reale, 1755, t.1, pp. XIX - CCIV.

Elfrida : tragedia per musica in due atti / di Ranieri De' Calzabigi ; musica di Giovanni Paisiello ; revisione di Giovanni Carli Ballola, Savona : Teatro Comunale Chiabrera, 6 ottobre 1990.

Vincenzo M. Cimiglia, *Saggi teatrali analitici*, Coda, Napoli, 1817.

G.W.Gluck, *Prefazione alla prima di stampa di Alceste*, Vienna, 1769 presso Trattner, reperita in: G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven in Storia della Musica* a cura della SiDM, Torino, EDT, 1987.

Ranieri de' Calzabigi, *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano.....fatta dal D. Stefano Arteaga suo illustre compatriotto*, Curti, Venezia, 1790 , conservato al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna; anche in *Scritti teatrali e letterari* a cura di A.L. Bellina, Salerno, 1994, Tomi 2.

Ranieri de' Calzabigi, *Lettera al Conte Cosimo Agostini di Pisa*, in G. Lazzeri: *La vita e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Città di Castello, papi, 1907, pag. 186.

Ranieri de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L.Bellina Roma, Salerno 1994, Tomi 2.

Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères, stampato a cura del Conservatorio Parigi an 12 [1803–1804].

Esteban De Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente opera di Stefano Arteaga socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e Belle lettere di Padova, Seconda edizione accresciuta, variata, e corretta dall'autore*, 3 voll., Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1785; Sorbonne Université, Edition electronique de Elena Ibanés, Paris, 2019.

Alexandre-Étienne Choron, *Principes de Composition des Écoles d'Italie Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Élèves des Maitrises de Cathédrales. Dédié à S. M. L'Empereur et Roi Par Alexandre Choron*, Auguste Le Duc et C.ie, Paris, n.1 ed. 163 [la prefazione è datata 9/XII/1808].

Vincenzo M. Cimiglia, *Saggi teatrali analitici*, Coda, Napoli, 1817.

Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Sangiacomo, 1795.

Francois-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1840.

Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, a cura di Arnaldo Mazziotti, Helicon, Arezzo, 2015.

Manuel Garcia, École de Garcia. *Traité complet de l'art du chant, par Manuel Garcia fils* [première partie], ed. Mus. Troupenas, Parigi 1840; École de Garcia. *Traité complet de l'art du chant en deux parties*: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique, Parigi 1847. *Nouveau Traité sommaire dell'art du chant*, par Manuel Garcia, Parigi 1856. La traduzione italiana coeva: Scuola di Garcia. *Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio)* tradotto dal francese da Alberto Mazzucato, Ricordi, Milano 1841 (prima parte) e 1847 ca. (seconda parte).

Oliver Goldsmith, *Compendio della storia d'Inghilterra dalla invasione di Giulio Cesare fino alla spedizione de' Francesi in Egitto ed alla battaglia navale d'Aboukir; tradotto dal francese*, voll. 3, Milano: Nella tipografia Milanese di Tosi e Nobile, Contrada nuova, 1801.

Gian V. Gravina, *Della ragion poetica* in Roma, Francesco Gonzaga, 1795.

Giambattista Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico filarmonico*, Stamperia di Ghelen, Vienna, 1774.

William Mason: W. Mason, *Elfrida a dramatic poem on the model of the ancient Greek tragedy by William Mason*, London, printed for J. and P. Knapton, 1752;

Saverio Mattei, *La filosofia della musica ossia la riforma del teatro*, Napoli, Stamperia di Domenico Terres, 1775 ristampa a cura di Maria Montanile, Padova, Editoriale Programma, 2008.

Saverio Mattei, *Elogio del Jommelli o sia il Progresso della Poesia e Musica teatrale*, Martini, Napoli, 1785

Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita di Metastasio*, Martini, Napoli, 1785.

Saverio Mattei, *Per la Biblioteca musicale fondata nel Conservatorio della Pietà, con regole di approvazione*, Porcelli, Napoli, 1795.

Saverio Mattei, *I Libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale*, Chiappini-Cortesi, Napoli 1779-81

Tutte le opere di Pietro Metastasio a cura di B. Brunelli, 5 voll., Mondadori, Milano 1934-1954.

Ludovico A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* in Venezia, Antonio Curti, 1795.

Ludovico Antonio Muratori, *Della pubblica felicità. Oggetto dei buoni principi*, a cura di Matteo AL Kalak, Biblioteca Donzelle, Roma, 2016.

Giuseppe Parini, *Le Odi*, ed. critica a cura di Dante Isella Milano: R. Ricciardi, 1975, Collezione: Documenti di filologia.

Antonio Planelli, *Dell'opera in musica* 1777, a cura di F. Degrada, Firenze, Discanto Edizioni, 1981.

Jean -Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

Pietro Napoli Signorelli, *La storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777.

Paolo Napoli Signorelli, *Vicende nella coltura delle Due Sicilie* [...], Orsini, Napoli, 1811, sommo VIII.

Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Giovanni Getto, Editrice Morcelliana, Brescia, 2022; *Il duello di Tancredi e Clorinda*, XII, 48 - 70.

Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno, osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico*. Dedicata a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Bretagna, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

Walter Scott, *The bride of Lammermoor*, in *Tales of my landlord* (third series) first edition Archibald Constable, Edinburgh, 1813; traduzione italiana di Bice Onofri *Lucia di Lammermoor*, Garzanti, Milano, 1982.

Walter Scott, *Ivanhoe*, traduzione italiana a cura di Marco Papi e Clara Ghibellini, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

Bibliografia generale

Europea della cultura a cura di Umberto Eco/ Ecoseries, Encyclomedia Publishers, Milano, 2014.

Willi Apel, *English Horn in The Harvard Dictionary of Music*, second edition, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

Jean-Michel Bardez, *I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi*, tr. Italiana di Elena Giovannelli, in Enciclopedia della Musica, Einaudi, Torino, 2004.

Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859; rist. Bologna, A.M.I.S., 1978 (facsimile); rist. Milano, Rugginenti, 2001 (edizione critica).

Marco Beghelli, Il “Do di Petto”: dissacrazione di un mito, il Saggiatore Musicale, Vol.3. No. 1, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Firenze, 1996.

Ranieri de’ Calzabigi, *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*, Atti del convegno di studi (Livorno 14-15 dicembre 1987), a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki, 1989.

Rosy Candiani, *L’intellettuale censurato: Calzabigi e l’Elvira a Napoli nel 1794*”, in *Critica Letteraria*, Anno XXI, Fasc. IV, n. 81, 1993, “Meridionalia”.

Rosy Candiani - Paolo Giovanni Maione, Dagli “amanti” alle “mutrie”: i percorsi dell’Olimpiade, in Il Parlaggio, Rubrica della Rivista Sinestesiaonline n.36, Anno XI, Maggio 2022.

Giovanni Carli Ballola: *L’ultimo Calzabigi, Paisiello e l’Elfrida* in “Chigiana”, a. XXIX - XXX
1972/73, pp.357-368.

Francesco Cotticelli, *Sinfonie d’autunno. Notizie teatrali da Napoli per l’imperatrice Maria Teresa /1793-1795*), a cura di F. Ciotticello - L. Sannia Nowè - R. Puggioni in *Sentire e meditar. Omaggio a Elena Sala di Felice*, Roma, arance, 2005, pp. 207 - 218.

Benedetto Croce *I teatri a Napoli* “Archivio storico per le province napoletane”, XIV, Napoli, 1889.

Francesco Degrada, “*Il re Teodoro in Venezia*”: un apolojo politico nella Vienna di Mozart in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli 17. e 18*, Como, A.M.I.S., 1999, .pp. 441-459.

Anthony R. Del Donna: *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*. Chapter 3 - Giovanni Paisiello’s Elfrida: Operatic Ydol, Martyr and Symbol of nation - Routledge - London 2012.

Antony R. Del Donna: *Tradition, Innovation, and Experimentation: The Dramatic Stage and New Modes of Performance in Late Eighteenth-Century Naples* in *Quaderni d’italianistica*, Volume XXXVI n. 1, 2015, 139–172.

Paolo Fabbri, *Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento* in *Il teatro S. Carlo 1737-1987* a cura di B. Cagli e A.Ziino, Napoli, Electa, 1987, voll.3, vol. I, pp.68-83.

F. De Filippis- R. Arnese, *Cronache del teatro S. Carlo (1737-1960)*, Edizioni Politica Popolare, Napoli, 1961

Michael Finkelman, *English Horn*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001.

Paolo Fabbri, *Viata e funzione di un teatro pubblico e di corte nel Settecento* in *Il teatro Sì. Carlo 1737-1987*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, Napoli, Electa, voll. 3, vol.I, pp. 68-83.

Enrico Fubini: *L'estetica di Ranieri de' Calzabigi*, in “*Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli*” Atti del Convegno di Studi (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana Lucca 1998.

Enrico Fubini: *Estetica della musica* - Il Mulino - Bologna - 1995.

Paolo Gallarati: *L'estetica musicale di Ranieri de Calzabigi: il caso Metastasio* in “*Nuova Rivista Musicale Italiana*” XIV, 4 1980, pp. 497-538, Torino, ERI, 1980.

Paolo Gallarati, *Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

Michele Garda: *Il tragico e il sublime in Calzabigi* in “*Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli*” Atti del Convegno di Studi (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana - Lucca 1998.

Daniela Goldin, *la vera fenice. Librettisti e libretti tra Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

Mary Hunter, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton, Princeton University press, 1990.

Ghino Lazzeri, *La vita e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Città di Castello, Lapi, 1904.

Alfred Loewenberg, *Gluck's Orfeo on the stage*, in “*Musical Quarterly*”, XXV, Oxford university press, New York, 1940, pp.326 ss.,

Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il settecento* 2 Tomi a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, CMA La Pietà dei turchini, 2009

Lorenzo Mattei, *L'opera seria “infranciosata”: Ercole al Termedonte in Musica e dramma nel “dramma per musica”*, Bari, progetti, 2012, pag. 27 - 36.

Giovanni Paisiello in *Dizionario Biografico degli italiani*, voce a cura di Lorenzo Mattei, vol. 80, Roma, 2014.

P. Maione, F. Seller, *Teatro San Carlo vol.I Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005.

Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di Enrico Ghidetti, 2^a ed., Milano, Feltrinelli, 2005.

Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di Silvano Salvatore Nigro ed Ermanno Paccagnini, 2^a ed., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2009.

Renato Meucci, Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano in *Studi verdiani*, Vol. 5 (1988-1989), pp. 109-162.

Raffaele Mellace, voce Antonio Planelli in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015, pp. 394-397.

Piero Mioli, *Invito all'ascolto di Gluck*, Mursia, Milano, 1987.

Michael F. Robinson, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's Orfeo*, in "Chigiana", XXIX-XXX, Siena, 1972-73, pp. 395 ss.

Tutte le opere di Pietro Metastasio a cura di B. Brunelli, 5 voll., Mondadori, Milano 1934-1954.

Willian Osthoff, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141.

Aurèlia Pessarrodona Perez, *Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)*, in Nassarre: revista aragonesa de musicología, 31, Rioja, 2015, pp. 101-137.

Mario Piscitelli, *I libretti napoletani di Ranieri de' Calzabigi*, in *Quadrivium*, XII, 2, 1981, pp. 327-340.

John Platoff, *Musical and Dramatic Structure in the opera Buffa Finale*, in *Journal of musicology*,

Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel '700*, a spese de l'autore, via S. Domenico 12, Napoli, 1927.

Laurine Quetin, *L'opera seria: de Johann Christian Bach à Mozart*, Ginevra: Minkoff, 2003.

Ronald Rabin, *Mozart Da Ponte and the dramaturgy of opera buffa: italian comic opera in Vienna, 1783 - 1791*, Ann Arbor, UMI, 1996.

Voce Saverio Mattei di Anna Maria Rao in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 72, Torino, Treccani, 2008.

Cinzia Recca, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, Milano, Franco Angeli ed., 2014.

Michael F. Robinson *Naples and Neapolitan Opera* [1972], trad. G. Morelli e L. Zoppelli, Venezia, Marsilio, 1984.

Michael. F. Robinson, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's "Orfeo"*, in *Chigiana*, XXIX-XXX, 1972-73, pp. 395 ss.

Michael. F. Robinson, *Giovanni Paisiello: a tematic catalogue of his works*, Voll. 2, *1° Dramtic works!*, Vol. 1, Stuyvesant, N. Y. : Pendragon press, 1991.

Carlo Sartori, *Libretti d'opera*, Bertoli e Locatelli, Cuneo, 1990, ad vocem.

Walter Scott, *The bride of Lamermoor*, in *Tales of my landlord* (third series) first edition Archibald Constable, Edinburgh, 1813; traduzione italiana di Bice Onofri *Lucia di Lamermoor*, Garzanti, Milano, 1982.

Walter Scott, *Ivanhoe*, traduzione italiana a cura di Marco Papi e Clara Ghibellini, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Giovanni Getto, Editrice Morcelliana, Brescia, 2022; *Il duello di Tancredi e Clorinda*, XII, 48 - 70.

Mélanie Traversier, *De l'Èrudition À L'Expertise: Saverio Mattei (1742- 1795), Socrate Imaginaire Dans la Naples Des Lumieres*, in *Revue Historique*, PUF, Paris, 2007/1.

Lucio Tufano, *Il poeta "cadente" ed il "re" filosofo. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano in Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, Quinta Serie - volume II - Fascicoli I-IV - Gennaio-Agosto, Arti Tipografiche, Napoli, 2001 pag. 101 - 126.

Lucio Tufano, *Il terzo atto al San Carlo di Napoli, nell'ultimo trentennio del settecento. Declino, atrofizzazione, scomparsa*, in *L'ultimo atto nell'opera del settecento, Atti del convegno internazionale di studi* a cura di Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria, 4-5 ottobre, 2021.

Chiara Zarpellon, *Il personaggio di Bradamante tra Boiardo e Ariosto. Avventure di una donna guerriero*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, 2018.

Yi Lili, *I due David: tenori tra classicismo e Romanticismo*, Tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e storia della musica, Università degli studi di Bologna, 2016.

Stefano Caciagli