

## *Teoria e prassi del melodramma*

RAFFAELE MELLACE

### *0. Una bussola per un secolo*

Nel secolo in cui Napoli venne entusiasticamente proclamata la “capitale del mondo musicale” (la celebre definizione di Charles de Brosses risale al 1739), non potrà sorprendere il vivacissimo fervore intellettuale che eccitò senza sosta le coscienze degli intellettuali, da un capo all’altro del Settecento, impegnandole in un dibattito serrato su natura, finalità e destini del dramma per musica. Discussione teorica e prassi scenica, coltivate con singolare assiduità e perfetta contiguità benché senza deliberata né sistematica convergenza d’intenti, assicurarono alla città di Partenope un ruolo primario nello sviluppo del teatro musicale nel cuore dell’Europa dei Lumi. L’una e l’altra trassero nutrimento dal fertile *humus* della brulicante vita scenica partenopea, e accompagnarono a loro volta, per intere generazioni, la produzione prodigiosa della cosiddetta scuola napoletana, mettendo a disposizione di schiere di musicisti di talento strutture drammatiche formidabili, disponibili ad avvincenti avventure estetiche<sup>1</sup>. Tale spiccata tensione verso una progettualità saldamente ancorata alla realizzazione scenica si dimostrò sorprendentemente resistente ai non pochi sconvolgimenti istituzionali che si susseguirono nel corso del secolo e al conseguente avvicinarsi delle committenze attraverso le stagioni della dominazione spagnola e di quella austriaca, il regno borbonico e la repubblica partenopea, fino alla restaurazione del Borbone. Lungi dall’indebolire questa progettualità, i frequenti mutamenti del quadro politico e della collocazione internazionale del regno ebbero piuttosto l’effetto paradossale d’intensificare e incentivare la portata continentale del dibattito maturato alle falde del Vesuvio. Esemplare in questo senso la fitta relazione tra Napoli e Vienna. La Corte vicereale e quella imperiale, la nobiltà asburgica o filoasburgica costituiscono naturalmente il riferimento principale durante la dominazione austriaca (1707-1734); ma Vienna è anche la destinazione di ben due poeti cesarei “napoleta-

413

<sup>1</sup> Sul teatro musicale a Napoli nel Settecento cfr. il sempre valido FRANCESCO DEGRADA, *L’opera napoletana*, in *Storia dell’Opera*, 3 voll., Torino, UTET, 1977, vol. I, t. I, pp. 237-332 e il più recente FRANCESCO COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2004, vol. IV, pp. 641-657.

ni" (Stampiglia e Metastasio), mentre l'ascesa di un'arciduchessa asburgica al trono di Partenope (Maria Carolina, moglie di Ferdinando IV dal 1768) riporterà l'ultimo terzo del secolo – e il principio del nuovo – sotto l'egida dell'aquila imperiale, promuovendo in misura determinante la regolare circolazione di opere e artisti tra le due capitali.

Più che alle svolte politico-istituzionali, per narrare la storia e tracciare il disegno del dibattito sul melodramma, occorrerà tuttavia guardare soprattutto a fenomeni interni alla vita teatrale partenopea, in grado di gettare luce sulla direzione di volta in volta presa. Quattro momenti emblematici – con tutti i limiti connaturati a una simile scelta – sembrano accamparsi ai quattro punti cardinali del Settecento, individuando grazie all'emergenza di spettacoli rappresentativi di un'intera epoca, gli snodi capitali del dibattito di tutto un secolo. Il Settecento s'aprirà anticipatamente col 1699, quando Silvio Stampiglia mette in scena il dramma che nel soggetto, anzi già nel titolo, esalta le origini della città di Napoli, la *Partenope*, e Andrea Perrucci pubblica il trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. Esattamente un quarto di secolo più tardi, nel Carnevale 1724, Pietro Metastasio inaugura sulle assi del San Bartolomeo la sua strepitosa carriera di librettista con la primogenita *Didone abbandonata*. Giusto mezzo secolo dopo raggiunge Napoli il titolo antesignano della Riforma: *l'Orfeo* di Calzabigi e Gluck. Un altro quarto di secolo esatto ci porta infine al 1799, l'anno della Rivoluzione, celebrata un decennio più tardi da un titolo operistico, *I Pittagorici*, che costituisce il parto di due fra gli intellettuali più illustri dell'*ancien régime*, Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello, con i quali è plausibile chiudere retrospettivamente il discorso sul melodramma del Settecento. 1699, 1724, 1774, 1799: la rotta tracciata da questi punti cardinali viene a configurare tre grandi stagioni, corrispondenti grosso modo al primo quarto di secolo, a una vasta zona centrale estesa per un cinquantennio, e infine all'ultimo quarto del Settecento. Zone naturalmente non omogenee, ma in grado d'esprimere ciascuna un tono dominante in riferimento a figure di spicco del panorama scenico internazionale, una tensione innovativa in grado d'esercitare un'influenza significativa sulla storia del teatro europeo.

## 1. Arcadia barocca

### 1.1 Fin de siècle

Celebrazione dell'origine mitica della città di Napoli, *La Partenope* che va in scena nel 1699 con la musica dell'oscuro Luigi Mancina, altro non è se non lo spettacolo culminante del vivacissimo lustro conclusivo del secolo, che aveva

visto, grazie anche alla protezione attiva (né disinteressata<sup>2</sup>) del vicerè spagnolo, Luigi de la Cerda duca di Medina Coeli, in carica tra il 1696 e il 1702, convergere in città diversi tra i protagonisti, già affermati o in via d'affermazione, di quella stagione del melodramma. Alessandro Scarlatti è dal 1684 maestro della Real Cappella, titolo che conserverà per diciott'anni, fino alla partenza per Firenze nel 1702; Ferdinando Galli Bibiena è attivo a Napoli come scenografo nel 1699/1700; Silvio Stampiglia, uno dei quattordici soci fondatori dell'Accademia dell'Arcadia, dove milita col nome di Palemone Licurio, inaugura i propri trionfi napoletani il 26 dicembre 1696<sup>3</sup> col *Trionfo di Camilla regina de' Volsci*, musica di Giovanni Bononcini, seguita a ruota l'anno dopo dalla *Caduta de' decemviri*, con musica di Scarlatti. Nello stesso 1699 della *Partenope* l'attore e drammaturgo Andrea Perrucci dà alle stampe il trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, una delle rare pubblicazioni teoriche di quella stagione a tesaurizzare la straordinaria esperienza della commedia dell'arte: un testo organico e complesso, che disegna ambiziosamente un'"articolata ipotesi di drammaturgia urbana"<sup>4</sup>. Né andrà sottovalutata la circostanza per cui Perrucci, poeta e concertatore del Teatro di San Bartolomeo, impegnato in prima persona anche nella librettistica sin dalla *Stellidaura vendicata* del 1674 con musica di Provenzale<sup>5</sup>, accompagni la prassi poliedrica della scena con una riflessione teorica, che prende contemporaneamente in considerazione, con acuta coscienza dell'unitarietà dello spettacolo, gli elementi, visivi e uditivi, di quest'ultimo, prescrivendo anche per i cantanti del teatro lirico (i "musicisti") le medesime regole degli attori della prosa ("recitanti"), regole "comuni nella memoria, gestire e azioni [...] così nel muovere gli affetti, gli abiti e le scene"<sup>6</sup>.

415

<sup>2</sup> Era all'epoca sulla bocca di tutti la relazione del nobile con la cantante Angela Voglia, detta la Giorgina.

<sup>3</sup> Anno di un primo ampliamento del Teatro di San Bartolomeo; un secondo avverrà nel 1724.

<sup>4</sup> FRANCO CARMELO GRECO, *Libretto e messa in scena*, in *Il teatro di San Carlo*, 2 voll, Napoli, Guida, 1987, vol. I, pp. 319-363: 332. Il trattato perrucciano è pubblicato in edizione moderna bilingue: ANDREA PERRUCCI, *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), edizione bilingue a cura di FRANCESCO COTTICELLI, THOMAS F. HECK, ANNE GOODRICH HECK, Lanham, Md. & London, Scarecrow Press Inc., 2008.

<sup>5</sup> Perrucci nomina nel suo trattato non meno di una decina di melodrammi «de' quali molti ne ho avuto l'onore di far io, ed in Napoli, e nella mia Patria» (p. 176 dell'edizione originaria, ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi. Parti due [...]*, Napoli, M. L. Mutio, 1699).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 60.

## 1.2 Nel laboratorio stampigliano: una drammaturgia di transizione

416

Nell'ultimo scorcio del dominio spagnolo Napoli si rivela insomma un *humus* fertilissimo in cui la spinta innovativa impressa alla riflessione sul teatro si traduce immediatamente in congegni drammaturgici efficaci anche nel campo dell'opera in musica. Figura centrale di questa *fin de siècle* secentesca è il romano Silvio Stampiglia (1664-1725). Chiamato come poeta di corte dal Medina Coeli nel 1696 si tratterrà a Napoli fino all'inizio del nuovo secolo, per ritornarvi in età matura (in tempo per realizzare, nel 1723, un *Idomeneo* con la musica di Porpora) e morirvi. Al centro della parabola professionale di Stampiglia s'accampa la nomina alla corte di Vienna in qualità di poeta cesareo (1706-1718): Apostolo Zeno, che gli succederà nella carica prestigiosa, di Stampiglia elogerà spirito e ingegno, non senza denunciarne i limiti sul fronte della dottrina e dello studio. Se la produzione stampigliana rappresenta una tappa fondamentale nel processo di trasformazione del melodramma barocco nelle forme riformate del Settecento – né la circostanza sfuggiva certo al collega arcade Vincenzo Gravina, che additava in Stampiglia uno dei riformatori del melodramma – fu a Napoli che si espressero le significative primizie di tale drammaturgia nell'arco di appena un lustro salutato da franco successo e gravido di futuro, grazie anche alle figure, prima fra tutti Alessandro Scarlatti, con cui il poeta ebbe modo di collaborare. Né Stampiglia nasconde la circostanza nella dedica con cui presenta alla viceregina Donna Maria de Giron y Sandoval, duchessa di Medina Coeli, *La Partenope*, cioè il dramma che celebra programmaticamente la città a chiusura di secolo, su un soggetto derivato dalle pagine d'uno dei più importanti storici del Regno, Giovanni Antonio Summonte<sup>7</sup>:

Ecc, Excell. Signora, ch'espongo agl'occhi di questa Nobil Città l'ombra della sua Real Fondatrice. Mi rese ben dovuta gratitudine animoso dell'impresa; molto son io debitore alla generosità degl'incliti Figli di Partenope, per il compatimento ch'han ricevuto da loro in questo teatro le mie tenui rime.

A partire dal *Trionfo di Camilla regina de' Volsci*<sup>8</sup>, Stampiglia propone la formula d'una impaginazione coerente e drammaturgicamente efficace, fondata sull'ossimoro estetico di un' "Arcadia barocca" in cui convivono in apparente armonia, e con esito indubbiamente felice, retaggi cospicui del dramma secentesco e dispositivi in grado di realizzare uno spettacolo coeso e razionale. Già

<sup>7</sup> Si cita dall'edizione della *Partenope* pubblicata a Napoli da Parrino e Muzio nel 1699.

<sup>8</sup> Il dramma raggiunse nel corso di trent'anni, con la musica di Bononcini, una ventina di piazze teatrali italiane; nella sola Londra si assistette a cento repliche tra il 1706 e il 1728. Il dramma venne intonato per 38 volte anche da autori di prima sfera della scuola napoletana: Vinci (1725), Leo (1726), e Porpora (1740, 1755 e ancora 1760).

dalla primogenita *Camilla* emerge con evidenza come Stampiglia, lungo il rosario di ben 57 numeri musicali, accosti fini trovate sceniche a una serie d'espediti drammaturgici collaudatissimi (travestimenti, tipi e *topoi* sentimentali). Notevole poi l'invenzione d'un personaggio originale quale la protagonista, capace di vestire i panni dell'eroe virile, proponendosi a un tempo come amante, principessa, guerriera, e, al termine del dramma, anche sovrana illuminata, in grado di legiferare saggiamente, assicurando pace al proprio popolo.

Osservando più da vicino il laboratorio del dramma stampigliano – sia quello originariamente partenopeo, sia i titoli scritti in seguito per Firenze o per Vienna – è agevole apprezzarne gli elementi, sospesi in funambolico equilibrio tra spettacolarità barocca e istanze riformate. La scelta dei soggetti si orienta prevalentemente verso la storia romana, tanto cara ai riformatori; spesso quella più antica, sconfinante nella leggenda, in uno spettro che abbraccia *La caduta dei decemviri*, *Caio Gracco*, *Eraclea*, *Lucio Manlio l'imperioso*, *Mario fuggitivo*, *Muzio Scevola*, *Tito Sempronio Gracco*, *Il trionfo di Camilla*, *Tullio Ostilio*, *Turno Aricino*. Canone, questo, coerente con i soggetti, più sovente spinti verso la romanità imperiale, in scena in quegli stessi anni al San Bartolomeo: il *Tiberio imperatore d'Oriente* (1702) di Giovanni Domenico Pallavicino con musica di Alessandro Scarlatti; il titolo del debutto di Domenico Scarlatti, *L'Ottavia restituita al trono* (1703) di Giulio Convò; *l'Agrippina* (1708) di Nicolò Giuvo per Porpora; il *Traiano* (1723) di Matteo Noris per Mancini. Nonostante il registro aulico delle vicende eroiche inscenati, presso Stampiglia «una volta citati, i luoghi del tragico vengono sterilizzati [...] col ricorso a tecniche “romanzesche”» e a una sapiente gestione del groviglio di imbrogli e sotterfugi sentimentali per cui «è come se su questo versante la drammaturgia di Stampiglia aggirasse quella di Zeno, anticipando l'impiego di un vero e proprio registro “da commedia” – più che di secenteschi guizzi “tragicomici” – che pervaderà le trame di Metastasio, o del metastasiano Goldoni»<sup>9</sup>.

Interpretate dunque in chiave antitragica, tali vicende vengono agite da un numero compatto di personaggi: otto nei drammi “gemelli” napoletani, *La caduta de' decemviri* e *Il trionfo di Camilla*, nati a un anno di distanza, nove più un “fanciullino” nel *Caio Gracco* viennese (1710). Disponendo d'un cast siffatto, sicuramente non sovradimensionato eppure sufficientemente poliedrico, Stampiglia imbandisce una varietà d'intrecci, a moltiplicare i riflessi dell'intrigo principale. Nel *Trionfo di Camilla*, accanto all'intreccio base incentrato sulla protagonista (già doppio: dalla valenza politica ed erotica) ne troviamo due secondari, uno serio, l'altro buffo: il primo, imperniato manco a dirlo su un

<sup>9</sup> ALBERTO BENISCELLI, *Tra storia e amori: una Virginia di fine Seicento*, relazione letta al convegno “Intorno a Silvio Stampiglia”, Reggio Calabria, Conservatorio “F. Cilea”, 5-6 ottobre 2007. Ringrazio l'autore per avermi permesso di consultare il dattiloscritto inedito.

amore ostacolato dalla ragion di stato, ha come protagonisti Lavinia, figlia di re Latino, e il nemico mortale di quest'ultimo, Turno re dei Rutuli, che «sotto nome d'Armidoro, in abito da Schiavo Moro» è riuscito a introdursi nella reggia dei Volsci, noto solo all'amata e alla nutrice Tullia (*more* secentesco, un tenore *en travesti*). L'altro intreccio coinvolge quest'ultima e Linco, il servo di Camilla giunto con quest'ultima alla reggia.

L'efficacia d'una simile moltiplicazione dei piani dell'azione è avvalorata dalla credibilità dei personaggi inventati da Stampiglia pur all'interno di tipologie colladuate. La fisionomia del personaggio sdegnoso è ben tratteggiata ad apertura del *Turno Aricino* (I, 1-2; Vienna, 1707), quando l'eroe eponimo si aggiudica una lunga tirata in recitativo asseverata da una gestualità coerentemente recisa e culminante in un'aria sprezzante, chiusa da un distico (rivolto audacemente al Superbo nella sala stessa del trono) che non ammette repliche: «D'alto sdegno il petto accendo, l' Turno io son se tu sei re». Nel medesimo dramma la figlia di Turno, Egeria, esibisce tempra degna di un'amazzone, proponendosi «con spada nuda in mano e seguito di soldati» e confermando la propria natura androgina nell'aria «Nacqui donna, ma d'alma virile» (III, 5). Non diversamente Partenope compare sul trono ad apertura di sipario dell'opera cui dà il titolo, mentre presiede un sacrificio propiziatorio ad Apollo tra sacerdoti, ninfe, «popolo numeroso e corteggio», inaugurando così con la solennità confacente al suo *status* una vicenda eroica d'onore e passione in cui si confrontano due donne volitive, in grado di coniugare, non senza qualche affanno, le ragioni del prestigio regale e quelle dell'*eros*: un modello drammaturgico che avrebbe fatto scuola e garantì da subito il successo della *Partenope*<sup>10</sup>.

Fondato sulla duplice risorsa assicurata da personaggi di tale consistenza drammatica e da accattivanti procedimenti romanzeschi (si pensi alla Scena Ultima della *Partenope*, caratterizzata dall'agnizione di Rosmira, cui l'ostinata eroina è indotta dall'ingiunzione perentoria dell'amato Arsace, alla cui intima-zione «Vieni a pugnar, ma scopri il petto» la ragazza è costretta a rivelarsi), il percorso di Stampiglia resta perennemente sospeso tra fascino dell'eredità barocca e tensioni eroiche riformatrici. Fondamentale permane il ruolo dell'intrattenimento visivo, giocato tra dinamici movimenti scenici, ambientazioni evocative sapientemente accordate all'azione, generosa varietà di mutazioni e una grandiosità scenografica concepita secondo le movenze d'una coreografia accuratamente cadenzata. Se già notevole è il numero complessivo delle mutazioni – non meno di quattordici (quattro, cinque e ancora cinque per ciascun atto) nel magnifico libretto del *Trionfo di Camilla* – è la qualità dell'azione che le

<sup>10</sup> Anche sotto mentito nome: l'opera circolò spesso come *Rosmira* o *Rosmira fedele*, ad esempio nell'intonazione veneziana del 1725 di Vinci e nel pasticcio confezionato da Vivaldi nel 1738.

anima, strettamente correlata all'apparato scenografico, a conferir loro dignità ed efficacia estetica. L'*Eraclea* (Napoli, 1700, musica di A. Scarlatti; 24 anni più tardi riproporrà il dramma, «rinovato» dallo stesso Stampiglia e sempre al San Bartolomeo, la promessa della nuova generazione, Leonardo Vinci<sup>11</sup>) verrà avviata da un esordio movimentato, con «Eraclea, Irene e Flavia che vengono nel tempio fuggendo da molte genti armate», mentre l'atto secondo si apre nel segno d'un complesso *divertissement* che intreccia danza e azione drammatica: in una «Sala apparata per solenne festino», i personaggi si presentano in maschera, «si comincia a suonare un ballo», cui essi a turno partecipano, alternando la prestazione coreutica, che impegna anche «diverse maschere che partecipano al festino», a un fitto e drammatico scambio di battute, puntualmente regolamentato dalla musica di scena attraverso precise didascalie («Decio si leva in piedi colla maschera in volto, e si pone dietro a Marcello ed Eraclea, ed intanto suona la prima parte del ballo, nel fine della quale Marcello dice [...]»). Una simile sincronia tra azione scenica e intervento della musica strumentale raggiunge vertici di raffinatezza, funzionalità psicologica e prescrittività gestuale in luoghi come *Caio Gracco* (I, 8), in cui «Vien Caio tutto dolente, e suonasi breve e grave ritornello, come s'egli avesse a cantare un'aria». Ma l'aria non attacca e in sua vece segue un breve scambio in recitativo tra due osservatori (i personaggi comici), finché l'orchestra non ripropone il «Ritornello come sopra, nel fine del quale Caio Gracco, dopo avere attentamente guardata la statua del padre, mandando fuori un gran sospiro si parte».

A una spettacolarità mozzafiato si rifanno invece le ultime tre mutazioni del *Trionfo di Camilla*: dapprima lo spettatore è confrontato con l'azione incalzante ambientata nel «Carcere» in cui avvengono, a ritmo serrato, l'irruzione popolare, la liberazione di Camilla, il disvelamento dell'identità di quest'ultima e l'arresto di Prenesto. Dalle tenebre della prigionia la scena si trasforma allora nel fulgore della sala da ballo allestita per il banchetto, e attacca subito il festino di dame e cavalieri, interrotto tuttavia dall'ulteriore irruzione del popolo che esce vittorioso dalla zuffa. Infine, la strada su cui prospetta il palazzo testimonia il definitivo trionfo di Camilla, l'evento cui il dramma deve il titolo, non senza l'ultimo colpo di scena dell'eroina che

*Finge di andare ad uccidere Prenesto, e nell'atto di ferirlo si lascia cader la spada e l'abbraccia.*

Camilla

Mori, barbaro.

Prenesto

Oh Dio.

Camilla

Ma in queste braccia.

<sup>11</sup> Si cita dal libretto (Napoli, Ricciardo) di quest'ultimo allestimento.

L'atto secondo della *Partenope* si apre invece con una scena militare di battaglia in piena regola, con vista su un «Campo con padiglioni dove sta schierato l'esercito d'Emilio». Partenope stessa giunge «con cassa battente [...] e si ferma col suo esercito in faccia a quello d'Emilio». Al grido di «A battaglia, a battaglia», «segue la pugna, e poi si vede Partenope uscir da una parte incalzata da guerrieri cumani» e dopo alterne vicende prevalere sui nemici, per rientrare infine dietro le quinte accompagnata dai suoi, dopo aver fatto molti schiavi, «a suono di trombe e tamburi». Due scene più tardi, appena dopo un intermezzo comico offerto da Anfrisa e Beltramme (quest'ultimo «armato da guerriero»: il personaggio dichiara paradossalmente, a puntuale commento della battaglia appena avvenuta: «Dica pur chi vuol dire: l meglio è un brutto fuggir che un bel morire», II, 2), Partenope ricomparirà su un carro trionfale «con numeroso corteggio, parte di cui porta molti trofei».

Stampiglia non si nega neppure, e la circostanza è gravida di futuro, il ricorso al registro bucolico, spesso dissimulazione naturale d'un eroismo in incognito. In tale *milieu* si materializza la protagonista del *Trionfo di Camilla*, dichiarando esplicitamente quell'identità ossimorica tra sovrano e pastore presaga di tanta fortuna settecentesca: «Nacqui al regno e nacqui al trono, l e pur sono l sventurata pastorella». Anche Egeria nel *Turno Aricino* compare sullo sfondo di una scena appena trasformatasi in generiche, bucoliche *Colline* mentre sfoga le proprie pene d'amore nella solitudine campestre («Io ti guido, amante core, l aure fresche in fin del giorno l qui dintorno a respirar»). L'ultimo atto del medesimo dramma ospita poi una mutazione dal sapore non meno che preromantico: «Campagna con rupe dove sorge il capo dell'acqua ferentina, che poi cade in profondissima valle. Cielo oscuro, lampi e tuoni. Guardie con timpani scordati e trombe sordine». Situazione ambientale cui concorrono suggestioni visive e sonore che l'eroe eponimo potrà agevolmente e immediatamente associare alla propria condizione esistenziale: «In mirar la mia fiera sventura l tuona il cielo, lampeggia saetta; l l'aria sibila, il sole si oscura, l tutto grida vendetta, vendetta» (aria di Turno, III, 7). Singolare poi la mutazione che apre l'atto secondo del *Trionfo di Camilla* nel segno d'una eccezionale integrazione con l'azione drammatica: «Stanza grande di ricchissimo tesoro; in un lato di questa si vede scolpita in marmo una regina in atto di morire sostenuta da due donne, una delle quali tiene una bambina in braccio; nell'altro un re in atto di fuggire parimenti con una bambina in braccio». Il bassorilievo allude scopertamente alle vicende di Camilla, antefatto del dramma, e innesca l'efficace scena di finta pazzia: un impiego notevole della statuaria in funzione drammatica che ritornerà in una celebrata mutazione dell'*Achille in Sciro* metastasiano (II, 1-2).

Esibendo pacifica continuità rispetto a *topoi* melodrammatici secenteschi, i meccanismi dell'azione contemplano ancora situazioni come l'addormentarsi

d'un personaggio (in *Partenope* - III, 7 - il sonno affannoso di Arsace è conciliato dall'«armonia di varii stromenti» e poi da una vera e propria aria del sonno dell'amata Rosmira), né mancano residui di altrettanto venerande scene infere, come nel *Mario Fuggitivo* (III, 8; Vienna, 1708), quando Giulia, attrezzata con l'armamentario regolamentare di libro verga e cerchio magico, si cimenta in un sortilegio culminante nell'aria «Spirti dell'Erebo, ombre sentitemi». Analogamente una pantomima incantatoria è agita dalla Custode del Bosco delle Furie in *Caio Gracco* (II, 12), col risultato, perfetto per una spettacolare chiusa d'atto, che «cangiandosi parte del bosco in una infernale, compariscono gli spiriti e ballano, e, dopo spariti, torna la scena a ricangiarsi nel bosco di prima, e nuovamente danza la custode di quello».

Non di rado l'organizzazione dello spettacolo prevede poi il ricorso al metateatro. Ad esempio quando l'atto terzo del *Lucio Manlio l'imperioso* (Pratolino, 1705) s'apre su una «Strada che corrisponde al Circo nel quale si vedono palco e scene che rappresentano una deliziosa, e sopra di questo ninfe e pastori». Lucio irromperà ben presto a turbare la concentrazione degli spettatori in maschera (un gioco di maschere sfruttato in termini drammatici come nella più tarda *Eraclea*), intenti a godersi l'esibizione d'una compagnia di comici etruschi, mettendoli in guardia dall'esondazione del Tevere finché, con meraviglia scenotecnica barocca, non *comincia ad inondarsi il circo*, scatenando la disordinata fuga popolare. Con analoga spettacolarità l'atto secondo del *Trionfo di Camilla* è chiuso da una *solennissima festa* marina, ovvero un *divertissement* danzante in cui i personaggi comici e Linco guidano la compagnia in un ballo sfrenato, nella curiosa e del tutto improbabile ambientazione di «Paludi, che confinano col mare con palchetti a destra e a sinistra per cavalieri e dame; si vedono molte barchette con marinari e genti varie con diversi strumenti da suono, notatori che fanno vari giochi vengono a terra». Analoga chiusa d'atto festiva propone il *Caio Gracco*, con una scena notturna che trascorre tra gioco, vino e ballo (I, 14). Altrove, con metateatralità più misurata, un personaggio potrà sedersi a una spinetta fingendo di cantare, come Icilio, il cui interprete in *Mario fuggitivo* (III, 1) propone un'aria incentrata sul canto dell'usignolo.

### 1.3 *Comico e lingua in Stampiglia*

Componente fondamentale nella scrittura di Stampiglia è poi il comico, rappresentato da una serie memorabile di coppie di personaggi: Blesa e Floro (*Mario fuggitivo*), Lesbina e Millo (*Muzio Scevola*), Anfrisa e Beltramme (*Partenope*), Tullia e Linco (*Il trionfo di Camilla*), Pomponia e Filocrate (*Caio Gracco*)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> In quest'ultimo caso la coppia s'allarga a terzetto, cooptando la damigella Regilla che sposa il servo Filocrate con l'approvazione della madre di questi, Pomponia, e con lui condivi-

422

Coppie protagoniste di un'azione autonoma, dal carattere ben delineato, i cui nomi sembrano prefigurare i titoli degli intermezzi che di lì a poco affolleranno le scene dei teatri di Napoli e d'Europa, anticipandone *verve* e gioco drammatico. Personaggi simili sono evidentemente debitori verso i tipi dell'opera secentesca, come ben dimostrano la nutrice Anfrisa («vecchia orrenda») e il servo Beltramme, che contrappuntano il gioco sentimentale di Rosmira e dei suoi interlocutori nella *Partenope*. A differenza dei futuri protagonisti degli intermezzi, questi partecipano pienamente del gioco drammatico, appartenendo di diritto, come nell'opera secentesca, al *cast* del dramma. Il protagonista del *Caio Gracco* chiede proprio a Filocrate d'ucciderlo (II, 12), innescando un dialogo tragicomico servo-padrone che esprime per paradossi le contrastanti concezioni dell'esistenza. Nel *Trionfo di Camilla* è evidente come il corteggiamento cinico dei personaggi bassi rappresenti una parodia degli amori altolocati. A Stampiglia riesce persino di mettere astutamente in relazione alcune *enclaves* comiche col corpo stesso del dramma. Esempio un luogo del *Trionfo di Camilla*, in cui le scene comiche di Tullia e Linco s'innestano naturalmente nell'azione che le precede: quando la protagonista avrà cantato l'aria d'entrata «Non son paga d'esser vaga», Tullia si rivolgerà a Linco, sedicente zio di Camilla, commentando «Questa tua nepotina | è spiritosa assai». Nella *Partenope* i commenti irriverenti di Beltramme e Anfrisa (rispettivamente con le arie «Se volesse il mio destino | trasformarmi in cagnolino» e «Quante volte il matrimonio | contra stomaco si fa», II, 6 e 8)<sup>13</sup> contrappuntano sapidamente una delle più delicate e inquiete espressioni sentimentali del dramma, l'aria del primo uomo Arsace «Dir l'affanno il cor non vuole»<sup>14</sup>. Il peso di queste zone buffe è notevolissimo. In *Caio Gracco* (I, 6) un'intera sezione di scene è chiusa dal finto duello con tanto di comparse armate di tutto punto, culminante nel terzetto «Se imparo a giocare» tra il servo Filocrate, la madre Pomponia e la damigella Regilla. In *Mario fuggitivo* (II, 6) un'altra sezione è coronata dal diverbio polaresco tra la principessa Dalinda e la cameriera Blesa, e il tono comico sconfinava nell'apertura della sezione successiva, appaltata alla coppia comica Blesa e Floro cui spettano, *more* intermezzo, due arie e un brillante duetto di registro plebeo, che volge in parodia un immaginario di sapore macabro:

de il duetto che corona l'estrema zona comica del dramma (III, 7), giusto prima della Scena Ultima.

<sup>13</sup> Se ne legga la seconda, a titolo d'esempio di scrittura comica stampigliana: «Quante volte il matrimonio | contra stomaco si fa! | Che talora unir si vede | una furia e un ganimede, | vanno al talamo nuziale | una venere e un cignale, | e pretendon di far razza | un bisnonno e una ragazza, | spesso accanto ad un demonio | sta una bella deità».

<sup>14</sup> «Dir l'affanno il cor non vuole, | e se vuole il cor non può. | Io lo sento che si duole, | perché poi vada languendo | non l'intendo e non lo so» (II, 7).

Floro - Blesa

Per acqua, neve e vento  
a seguitarti ancor  
concorre il cor contento  
con concordato amor.

Floro

Se un giorno ti manco,  
con l'unghie, coi morsi  
lo stomaco, il fianco  
mi sbranino gli orsi;  
la terra m'inghiotta,  
sia fritta, sia cotta  
la carne di Floro;  
ognun di coloro  
che sta nell'inferno  
tormenti in eterno  
l'infido mio cor.

Blesa

Se un giorno t'inganno,  
le gambe, le mani  
uniti a mio danno  
mi mangino i cani;  
mi pigli Plutone  
e giochi al pallone  
col corpo di Blesa;  
in alto sospesa  
m'uccida quel male  
che far non fa spesa  
né con lo speciale  
né con il dottor.

423

Né manca in altri casi un'apertura a derive dal sapore *larmoyant*: con questi versi, sempre nel *Mario fuggitivo*, Blesa lamenta il tradimento perpetrato ai suoi danni dall'innamorato Floro e dalla schiava Elisa (in realtà Icilio *en travesti*):

Povera Blesa,  
tu fosti esclusa,  
tu sei delusa,  
tu resti offesa,  
povera Blesa.

Sul crinale tragicomico si colloca invece il ricorso al travestimento, attiguo alla commedia dell'arte e ingrediente indispensabile dei futuri intermezzi. In *Mario fuggitivo* (I, 2) Giulia compare in abito di zingara sotto nome di Argene, e nella scena VII dello stesso atto Icilio si propone vestito da schiava sotto nome

di Elisa. Il travestimento può interessare il cuore dell'intreccio, come nella *Partenope*, in cui Rosmira, secondo quanto ella stessa confessa al pubblico, si «finge di Partenope amante | per deviar da la sua mente Arsace» (I, 15). Viene così sfruttata la risorsa formidabile della dissimulazione dell'identità sessuale (in quel momento l'interlocutore di Rosmira la crede un uomo), frequentata tanto volentieri dal dramma per musica barocco.

La qualità della produzione stampigliana risiede non da ultimo nella cura del dettato linguistico. Il recitativo si dimostra capace di singolare naturalezza nell'esposizione della situazione drammatica (valga come esempio il dialogo tra Camilla e Linco, Prenesto e Mezio nelle prime due scene del *Trionfo di Camilla*). Il dialogo viene non di rado organizzato secondo strutture cadenzate che ritmano il recitativo grazie all'impiego di versi ritornello in grado di scandire scene intere o fungere da naturale passaggio dalla recitazione intonata al canto spiegato. In *Mario fuggitivo* (I, 6) la scena comica tra la principessa Dalinda e la plebea Blesa è intercalata dall'esclamazione «Pazienza» con cui la popolana inaugura puntualmente le sue battute, fino a sbottare nel verso finale «Non stanno bene insiem pazienza e rabbia». Nel medesimo dramma Giulia/Argene punteggia il proprio recitativo col verso «Tortora che si lagna è l'alma mia», proposto simmetricamente ad apertura e chiusura del suo monologo in I, 2; tre scene più tardi il personaggio rientrerà tra le quinte cantando un'aria che avrà adottato per *incipit* proprio il verso ritornello del recitativo.

L'aria conserva una varietà di funzioni e collocazioni sceniche. Accanto a quelle d'uscita e d'entrata, non mancano casi meno frequenti proposti dal personaggio di turno dopo aver già declamato del recitativo e senza lasciar la scena al termine dell'aria, come ad esempio la prima aria di Camilla nell'omonimo *Trionfo*, la fondamentale «Nacqui al regno e nacqui al trono». Il lavoro nella confezione delle arie, spesso monostrofiche, giunge in Stampiglia a esiti di raffinatezza sonora di cui non si dimenticherà Metastasio. Memorabile ad esempio questo testo del *Turno Aricino* (Turno, I, 15)<sup>15</sup>:

Se agli urti dell'onda  
si frange la sponda  
alzando le spume  
il fiume che fa?  
Sui campi si vede  
che grande si spande,  
e carico di prede  
al mare sen va.

<sup>15</sup> Lo si confronti con una celebre aria di Iarba nella *Didone* metastasiana, «Son quel fiume che gonfio d'umori» (I, 13), qui trascritta al paragrafo 2.3.

424

1.4 *Domenico Lalli da Napoli a Venezia*

Col nuovo secolo, mentre Stampiglia prosegue la sua ricerca Oltralpe, la scena napoletana non manca di nuove leve, tra cui spicca Sebastiano Biancardi (1679-1741), più noto con lo pseudonimo di Domenico Lalli, che inaugura la sua attività di librettista, raffazzonatore di drammi altrui e impresario<sup>16</sup> sulla prestigiosa ribalta veneziana con l'*Amor tirannico* proposto al Teatro di S. Cassiano nell'autunno 1710 con musica di Francesco Gasparini, l'opera di maggior successo di Lalli (seguita, in una teoria di drammi che circoleranno fino a tutti gli anni Quaranta, dai *Veri amici* – adattamento da Francesco Silvani, a sua volta dipendente da Corneille – e dal *Tigrane*, intonato anche da Alessandro Scarlatti) ed emblematica della provenienza e della fortuna della librettistica di quella stagione. Derivato, già scopertamente dal titolo, dalla fortunata tragicommedia *L'Amour tyrannique* (1638) di Georges de Scudéry, nonché da modelli italiani come il *Radamisto* (1695) di Pietro Francesco Manfredo Trecchi e *La Costanza in cimento o sia Radamisto* (1698) di Antonio Marchi, il dramma venne ripreso a Firenze già nel gennaio 1712 e a Napoli un anno più tardi, e divenne a sua volta la fonte del libretto del *Radamisto*, prima opera composta da Händel per la Royal Academy of Music nel 1720<sup>17</sup>. Organizzato in appena nove mutazioni (tre per atto) e interpretato da sette personaggi, l'*Amor tirannico* colloca, progressivamente, tutte le arie in apertura e soprattutto a chiusura di scena, rispettivamente d'uscita e d'entrata, con un'unica, notevole eccezione della prima aria di Zenobia nell'atto secondo («Venticelli, non mormorate» – II, 1 – cantata per colmare l'intervallo d'una breve assenza di Radamisto, che ricompare al termine dell'aria). Tranne la cavatina di Polissena che apre l'opera, le arie sono poi tutte rigorosamente bistrofiche. L'atto secondo è chiuso dall'unico duetto, affidato alle prime parti, che predominano nettamente nel sistema dei personaggi. La qualità tecnica della scrittura dei pezzi chiusi non fa rimpiangere le invenzioni del miglior Stampiglia. Questa la prima stanza dell'aria di Radamisto in II, 2:

Ombra cara di mia sposa,  
deh riposa,  
e lieta aspetta  
la vendetta ch'io farò.

<sup>16</sup> «Uomo di estrazione molto civile», lo dirà Goldoni, che ebbe modo di frequentarlo negli anni in cui Lalli era al servizio dei teatri Grimani. Abbandonata repentinamente Napoli per uno scandalo finanziario, e mutate prudenzialmente anche le generalità, Lalli aveva conquistato un ruolo di primo piano nella vita teatrale veneziana, dove fu in contatto con Vivaldi e Goldoni, promosse lo sbarco dell'opera napoletana in Laguna e scrisse nel 1711 il libretto dell'*Elisa*, la prima commedia musicale proposta a Venezia.

<sup>17</sup> Il dramma di Lalli e l'anonimo adattamento händeliano si possono leggere in LORENZO BIANCONI - GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (a cura di), *Libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, I\*, pp. 185-211; e I\*\*, pp. 135-179.

Attingendo a una vicenda storica ferrigna e dalla tensione etica inquietante, derivata dagli *Annales* tacitiani attraverso un capolavoro francese del *grand siècle*, del quale lo stesso Voltaire avrebbe scritto un gran bene,<sup>18</sup> Lalli importava così sulle scene melodrammatiche un'idea ambiziosa di teatro, radicato nella tradizione tragica moderna, pronto a spiccare il volo dal laboratorio napoletano verso le mille scene dell'Europa dei Lumi, grazie anche al genio drammatico dei compositori d'Oltralpe.

## 2. L'era Metastasio

### 2.1 Lo snodo degli anni Venti

426 L'allestimento della *Didone abbandonata* il 1° febbraio 1724 al Teatro di San Bartolomeo, a un quarto di secolo dalla *Partenope* stampigliana, rappresenta un evento epocale per la storia del teatro musicale<sup>19</sup>, col quale prende avvio la marcia trionfale dell'opera metastasiana sulle scene del continente. Non si trattò d'un episodio isolato, dovuto all'inopinato risveglio d'un genio solitario: l'evento fu reso possibile, così com'era avvenuto per la *Partenope*, dal verificarsi di condizioni particolarmente propizie all'interazione tra talenti diversi. Incardinata ormai nel sistema del potere asburgico, la Napoli della dominazione austriaca ormai approdata al terzo decennio del secolo conosce sotto il governo del vicerè cardinale Michael Friedrich conte d'Althann (1722-1728) un rinnovato impulso nell'attività e nella sperimentazione drammatico-musicale. Gli anni in cui vengono editi i capolavori di Pietro Giannone, Giambattista Vico e Celestino Galiani sono i medesimi in cui va affermandosi la generazione formidabile di quella cosiddetta scuola napoletana additata da Rousseau, nel *Dictionnaire de Musique*, a cartina di tornasole d'ogni genialità. Spentosi nel 1725 Alessandro Scarlatti nella città dov'era tornato a insediarsi, le nuove leve che emergeranno via via tra secondo e quarto decennio del secolo portano i nomi di Sarro, Porpora, Vinci, Leo, Hasse, Pergolesi, Jommelli. Al fervore di tanta produzione musicale s'accompagna un vivace dibattito ancipite, alimentato da un lato da una folta schiera di teorici ed eruditi, e sostenuto dall'altro da esperienze intimamente legate alla prassi, alla sperimentazione sul campo di soluzioni sceniche progressive, capaci d'indovinare perfettamente il gusto del pubblico: una spe-

<sup>18</sup> Al soggetto si sarebbe interessato anche Metastasio, che ne avrebbe tratto la *Zenobia*.

<sup>19</sup> «Probabilmente l'unico caso, nel Settecento, in cui un teatro napoletano abbia saputo assicurarsi la prima rappresentazione assoluta di un libretto di gran rilievo nel genere eroico o tragico» (MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 64).

rimentazione che affonda le radici ancora nel secolo precedente, nel percorso di Perrucci, e prosegue con le prove di Domenico Luigi barone di Liveri, complessa figura di capocomico, drammaturgo e impresario. Esordiente nel 1715, responsabile dal 1735 al 1757 degli spettacoli al Teatro di Corte di Palazzo Reale e impresario del San Carlo nel 1741-47, il Liveri elabora un pensiero drammaturgico che attiva relazioni strettissime tra parola e scenografia, e coniuga spettacolarità grandiosa e fine caratterizzazione psicologica<sup>20</sup>.

In un contesto tanto vivace, i primi anni Venti si dimostrano per molte ragioni uno snodo cruciale. L'esordio e l'affermazione di Metastasio avvengono in concomitanza e in stretta connessione con altri due fenomeni: in primo luogo la progressiva e definitiva estinzione delle scene buffe all'interno del dramma a vantaggio dello sviluppo d'intermezzi autonomi. Un'eredità barocca cui si rinuncia malvolentieri né senza resistenze: com'era già avvenuto nel 1707 col *Lucio Vero* di Zeno al Teatro dei Fiorentini<sup>21</sup>, anche il riformato *Teseo in Creta* di Pietro Pariati (Vienna 1715), affatto privo d'ogni apporto comico, nel 1721-22 calca le scene del San Bartolomeo profondamente rimaneggiato, col nuovo titolo di *Arianna e Teseo* e integrato da scene comiche di nuova invenzione<sup>22</sup>. Ancora l'esordiente Hasse dovrà confrontarsi con le scene buffe all'interno del proprio *Sesostrate*, libretto di Zeno e Pariati, nella primavera 1726. Ma proprio attorno a questa data andrà collocata la svolta irrevocabile: già a partire dall'*Astarto* di quello stesso autunno, le scene buffe non compariranno più nelle opere hassiane, sostituite ormai stabilmente da intermezzi autonomi.

427

## 2.2 *Serenate sperimentali*

In secondo luogo il decennio 1720-30 vede l'infittirsi di sperimentazioni nel genere più contenuto e di norma soltanto semiscenico dell'azione teatrale o serenata<sup>23</sup>: spettacoli a carattere encomiastico, dal formato molto vario, da un'ampia cantata a un'opera in miniatura, interpretati da un *cast* di cantanti professionisti, con la presenza o meno del coro, da eseguirsi in un teatro in muratura o in uno effimero, ma anche in una sala predisposta per l'occasione.

<sup>20</sup> Cfr. F. C. GRECO, *Libretto e messa in scena* cit., pp. 345-355.

<sup>21</sup> Nel libretto si parla di «molte aggiunte, specialmente le parti giullaresche del Curullo e della Fiammetta» (cit. in BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di GIUSEPPE GALASSO, Milano, Adelphi, 1992, p. 171).

<sup>22</sup> Cfr. GIOVANNA GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 296-300.

<sup>23</sup> A voler distinguere, l'apparato scenografico non sarà indispensabile nelle serenate, mentre svolgerà una funzione preminente nelle feste teatrali, con o senza l'intervento di macchine.

Nel terzo decennio del Settecento il genere impegna i migliori talenti attivi a Napoli, e proprio agli albori di quel decennio, con un quartetto di serenate – *Angelica, Endimione, Gli orti esperidi e Galatea*, 1720-22 – prende avvio la carriera drammatica del giovane Metastasio, che ha così modo di collaborare con le forze più fresche e geniali del panorama musicale napoletano (di certo col compositore Porpora e, tra i cantanti, col giovanissimo Farinelli, la Romanina, il Giziello, la Merighi, Gioacchino Corrado). Una collaborazione che inaugura legami duraturi:

L'affettuoso nome di gemello, usato fra il predetto cavaliere [Farinelli] e l'autore, è allusivo all'essere entrambi, per dir così, nati insieme alla luce del pubblico; poiché l'uno fu udito con ammirazione la prima volta in Napoli, cantando nell'*Angelica e Medoro*, primo componimento uscito dalla penna dell'altro<sup>24</sup>.

428 È questa la prima, indispensabile stazione d'un percorso che condurrà il drammaturgo in erba alla vera e propria carriera di poeta di teatro, prima col *Siface* del 1723, poi col capolavoro originale della *Didone abbandonata* nel 1724. Le quattro serenate del giovane Metastasio, fantasie mitologico-letterarie incentrate su soggetti fortunatissimi in ogni arte tra Sei e Settecento, esibiscono da un lato, anticipando futuri sviluppi metastasiani, l'invenzione di personaggi femminili volitivi a fronte di due diverse tipologie maschili, il fragile amante corrisposto e il rivale virile respinto. Nel lavoro inaugurale della serie, l'*Angelica* dell'agosto 1720<sup>25</sup>, soggetto ariostesco calato in un'ambientazione pastorale più propriamente tassesca, tale costellazione è rappresentata dal terzetto Angelica-Medoro-Orlando. Dall'altro lato è ancora forte l'ipoteca dell'immaginario e delle forme linguistiche e retoriche del barocco, evidente sin dalla primissima aria della serie (rivestita da Porpora con musica d'irresistibile fascino) in cui Angelica confessa a Medoro la propria dipendenza dal «garzon gentile» da lei soccorso:

Mentre rendo a te la vita,  
passa, oh Dio, la tua ferita  
da quel fianco a questo cor.

<sup>24</sup> Introduzione al *Sonetto XXI*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di BRUNO BRUNELLI, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954, vol. II, p. 949.

<sup>25</sup> Sulle datazioni delle serenate cfr., sempre di ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, p. 49 sgg.; EAD., *Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720.1722*, in ELENA SALA DI FELICE - ROSSANA CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2001, pp. 173-192; EAD., *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in MARIA GIOVANNA MIGGIANI (a cura di), *Il canto di Metastasio*, Bologna, Forni, 2004, pp. 671-699.

In quel labbro pallidetto,  
in quel guardo languidetto  
i suoi dardi e la sua face  
per ferirmi ascose Amor.

Immaginario e modi linguistici che saranno ben presto tramontati sull'orizzonte del futuro poeta cesareo, senza tuttavia che quest'ultimo ne rinnegasse mai la paternità, né che l'ambiente partenopeo li giudicasse antiquati: *Gli orti esperidi*, esempio d'«autentica e precocissima vocazione alla fede della comunicazione scenica e alla persuasione nelle risonanze del verso declamato e musicato»<sup>26</sup>, furono giudicati degni di riproposta, benché in versione rivista, a Napoli nel 1751, a trent'anni dal loro battesimo remoto.

Tra gli autori che alimentano la fortuna di questo repertorio figura Francesco Ricciardi, consumato uomo di palcoscenico, impresario del Teatro dei Fiorentini e poi amministratore del San Bartolomeo, che nel 1725-26 offre a Johann Adolf Hasse i testi di due serenate, *Marc'Antonio e Cleopatra* e *La Semele o sia La richiesta fatale*. Libretti in cui Ricciardi ritaglia, attingendo a storia antica e mitologia classica, un nucleo narrativo essenziale – rispettivamente la condizione della coppia illustre all'indomani della disfatta di Azio, e la gelosia di Giunone per Semele – le cui implicazioni vengono indagate indagando sulla caratterizzazione del profilo psicologico dell'esiguo *cast* (due/tre personaggi in tutto), in ordinata alternanza di arie coronate dal concertato che chiude ciascuna anta di queste serenate bipartite. Lo spazio non manca a Ricciardi per conferire rilievo e credibilità drammatica, in un gioco con le convenzioni del ruolo sessuale (messo in discussione già dall'assegnazione delle parti vocali: Cleopatra è il giovanissimo Farinelli, Marc'Antonio Vittoria Tesi), per cui, in linea peraltro con le citate esperienze metastasiane, i personaggi femminili esibiscono determinazione inflessibile e ferma rivendicazione della propria dignità, mentre quelli maschili tradiscono una tenerezza effusiva, un'imbarazzante dipendenza dal *côté* erotico che li svuota dell'autorevolezza tradizionalmente associata a quei personaggi. Se la dignità regale è il riferimento stabile di Cleopatra e Giunone, pronte a pagare con la vita, Marc'Antonio e Giove s'abbandonano a un *eros* ora più nobile e sentimentale, nella prospettiva del suicidio degli amanti, ora capriccioso e dalle tangenze comiche.

429

<sup>26</sup> FRANCESCO COTTICELLI, *Metastasio a Napoli. Vicende di "Orti Esperidi"*, in ANDREA SOMMER-MATHIS - ELISABETH THERESIA HILSCHER (a cura di), *Pietro Metastasio - uomo universale (1698-1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Verlag, VÖAW, 2000, pp. 171-184: 183.

Là tra' mirti degl'Elisi  
indivisi ancor vivremo,  
e colà discenderemo  
senza macchia di viltà.

Tra le ombre dove giace  
lieta pace e vera gioia  
ci amerem poi senza noia  
con ardore e fedeltà.

Troppo, o sposa, sei sdegnosa,  
lascia pur di sospirare,  
voglio amare in libertà.

Il mio cor non è ristretto  
o da legge o da rispetto;  
vuol godere il suo piacere,  
tutto ardisce e tutto fa<sup>27</sup>.

### 2.3 Gli esordi d'un "poeta di teatro"

430 Matura nel frattempo l'esordio di Metastasio poeta di teatro. Passaggio fondamentale sulla strada della *Didone* è il *Siface*, rifacimento della *Forza della virtù* di Domenico David (Venezia, 1693), messo in scena con la musica di Francesco Feo al San Bartolomeo il 13 maggio 1723<sup>28</sup>: dramma all'epoca fortunato, come fortunato fu il raffazzonamento metastasiano, che spesso circolò col titolo di *Viriato*, rivestito dalla musica di Porpora (forse col coinvolgimento del poeta stesso), di Leo e Hasse<sup>29</sup>. Un'operazione che Metastasio descriveva in questi termini: «Fui costretto ad accomodar un perfido libro antichissimo, incominciai a verseggiarlo di nuovo e a cambiar l'ordine, e cambiando cambiando non vi rimase più un verso degli antichi, e pochissimo dell'economia scenica»<sup>30</sup>. Di prodotto dunque squisitamente metastasiano si tratta, protometastasiano se si vuole, benché il

<sup>27</sup> Rispettivamente, *Marc'Antonio e Cleopatra*, I, aria di Marc'Antonio, e *La Semele*, I, aria di Giove.

<sup>28</sup> L'impiego della versione originaria del libretto davidiano – considerato già nel Settecento, a giudizio dello stesso Zeno, in odore di riforma – è mediato da una serie d'intermediari e fonti secondarie, quali il travestimento napoletano del libretto intitolato *Creonte tiranno di Tebe* (1699: cfr. R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro* cit., pp. 91-147 e LUCIO TUFANO, *Itinerari librettistici tra Sei e Settecento da "La forza della virtù" di Domenico David a "Siface" di Pietro Metastasio*, in E. SALA DI FELICE - R. CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio* cit., pp. 193-231.

<sup>29</sup> La *Viriato* di quest'ultimo, Venezia 1739, venne rivista da Domenico Lalli (cfr. RAFFAELE MELLACE, "Viriato", ossia "Siface": una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio), in M. G. MIGGIANI (a cura di), *Il canto di Metastasio* cit., pp. 247-276: 247-266).

<sup>30</sup> Lettera del 27 gennaio 1748 a Giovanni Claudio Pasquini, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. III, p. 335.

poeta non abbia mai voluto legittimarlo con l'inclusione nell'edizione a stampa delle proprie opere adducendone come ragione che

per esser mio avrebbe dovuto esser da me da bel principio immaginato, ed io di questo non mi son proposto mai altro che la rettificazione di qualche parte; e benché non ne abbia lasciata alcuna intatta, non le ho mai considerate come membri d'un tutto da me preventivamente immaginato<sup>31</sup>.

E tuttavia, benché «dramma fatto senza volerlo fare»<sup>32</sup>, spurio rispetto all'*inventio* né concepito organicamente, il *Siface* costituisce un'esperienza capitale nell'apprendimento della gestione della complessa struttura del dramma per musica, e rappresenta al tempo stesso una stazione cruciale nell'evoluzione del ruolo sociale del poeta, al quale offre «l'occasione per il passaggio all'attività professionistica, presso il teatro più prestigioso della città, dalla pratica poetica dilettantistica, già legata alle ricorrenze celebrative della casa reale, ma mimetizzata nell'anonimato e limitata nella ricezione elitaria al pubblico delle case private»<sup>33</sup>. Dell'opera tardosecentesca il poeta conserva alcuni moduli drammaturgici; in compenso però riduce le mutazioni, ripensa la collocazione delle arie, razionalizza l'equilibrio tra le parti rivedendo peso e significato di ciascuna, approfondisce i profili psicologici, si sbarazza delle statiche zone spettacolari, del personaggio basso (ma non irrilevante nell'intreccio) del servo Pindoro e delle scene buffe, che vengono sostituite da intermezzi collocati a fine degli atti primo e secondo, e dichiarati dal libretto «d'altro autore». L'asprezza immorale del soggetto di David – in cui la principessa Viriate, promessa a Siface, sovrano volubile e tirannico, deve attraversare un percorso irto d'insidie romanzesche onde raggiungere il trono e convertire lo sposo a un agire più umano – è mitigata dalla figura della protagonista, virtuosa e determinata nel difendere la propria dignità e insieme un ideale universale di giustizia. Pervaso dalla tensione di vibranti inquietudini, secondo la formula già ultrametastasiaiana per cui l'incertezza sentimentale è compensata dal gioco delle simmetrie formali, il personaggio si presenta compiutamente mentre rientra dietro le quinte in I, 2 apostrofando lo sposo con la fermezza conferitale da un'acutissima percezione della realtà, nella prima aria in assoluto d'un dramma metastasiano:

Affetti mi prometti,  
mi giuri fedeltà;  
basta, così sarà,  
ma non me 'l dice il cor.

<sup>31</sup> Lettera del 29 giugno 1772 a Vincenzo Camillo Alberti., *ivi*, vol. V, p. 171.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro* cit., p. 99.

Forse fedel tu sei,  
sperarlo anch'io vorrei,  
ma poi, non so che sia,  
questa speranza mia  
comincia col timor.

Nel cuore del dramma *Viriate* avrà modo d'esibire in ben altri termini – con un'aria sdegnosa dai forti connotati dialogici in cui, coinvolgendo quasi l'intero *cast*, rivendica la propria innocenza a fronte delle accuse di Siface – quella tempra che evidentemente, come dimostrerà la *Didone*, s'attagliava alla perfezione alle virtù, attoriali ancor prima che canore, della Romanina, destinataria dei ruoli principali di entrambe le opere:

Rendimi i lacci miei,                    *a Siface*  
dammi la morte in dono.  
So che innocente io sono,  
voi lo sapete, o dèi,  
quel traditor lo sa.

Soffri la tua sventura,                    *a Libanio*  
godì di mie ritorte,                    *a Orcano*  
non m'accusar d'impura,                *a Siface*  
e faccia pur la sorte  
quel che di me vorrà.

432

Nata all'indomani di tale apprendistato, la *Didone abbandonata* del 1724 pone finalmente al cimento sin dalla scelta del soggetto il poeta ventiseienne, lasciandogli carta bianca sul piano dell'*inventio*. La vicenda virgiliana, come già in parte l'*Angelica*, si nutre scopertamente di memorie tassiane (segnatamente l'addio tra Rinaldo e Armida nella *Gerusalemme*, modello ombra della dolorosa separazione di Enea e Didone)<sup>34</sup>. In un'"aura amorosa" tassiana, e dunque napoletana, va così in scena il duplice dissidio che agita Didone «regina» e «amante», com'ella stessa si presenta nella celebre aria d'entrata (I, 5), e l'Enea autobiograficamente irresoluto presentato in quell'aria meravigliosamente teatrale (senza interlocutori in scena, ma affollata di voci che assillano l'eroe) posta a chiusura dello stesso atto primo – quasi un autoritrattino in vesti antiche dell'Autore, autoproclamatosi «l'arciconsolo de' cacadubbi»<sup>35</sup>:

<sup>34</sup> Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000, pp. 28-36.

<sup>35</sup> Lettera a Stelio Mastraca, 17 gennaio 1739, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. III, p. 179.

Se resto sul lido,  
se sciolgo le vele,  
infido, crudele  
mi sento chiamar.

E intanto confuso  
nel dubbio funesto,  
non parto, non resto,  
ma provo il martire  
che avrei nel partire,  
che avrei nel restar.

Pur aderendo all'istanza moralizzatrice propria d'ogni teatro riformato, Metastasio si guarda bene, discostandosi in questo da Zeno, dall'inibire la rappresentazione della complessità del gioco sentimentale, al quale dedica anzi un approfondimento prezioso. Lo studio delle *nuances* delle passioni s'avvale della sofisticata concezione delle arie, che, anziché darsi come pezzi statici, si rivelano strutture intimamente dinamiche, sospinte e animate da una scoperta vocazione drammatica che da un lato ne esalta la componente dialogica, dall'altro le lega in termini stringenti al recitativo precedente e dunque al decorso dell'azione scenica. Secondo il modello zeniano la parola del poeta avoca a sé il ruolo di dittatore dell'evento scenico, riservando meticolosa attenzione a ciascuna componente dello spettacolo (quelle arti «subalterne», musica inclusa, chiamate a «secondare» la «poesia drammatica»)<sup>36</sup>, così che l'intera rappresentazione possa dirsi a buon diritto quasi interamente generata dal testo verbale<sup>37</sup>. La gestualità sofisticata e orchestrata su più livelli prevista dall'azione scenica viene prescritta dettagliatamente dal logocentrismo del poeta, nelle minuziose didascalie così come nel dialogo.

D'altro canto l'organizzazione «riformata» del teatro metastasiano implica una radicale razionalizzazione dell'impianto drammaturgico, esemplato con millimetrica precisione sulle strategie dei grandi tragici francesi<sup>38</sup>, tutto proteso alla realizzazione scenica e adattato al teatro lirico grazie a un'accortissima distribuzione delle arie, collocate rigorosamente in coda alla scena, salvo ecce-

<sup>36</sup> Così il poeta nella Lettera del 3 settembre 1778 a Mattia Verazi, *ivi*, vol. V, p. 526.

<sup>37</sup> Non essendo qui la sede per esporre la complessa drammaturgia metastasiana, si rimanda all'ormai ricca letteratura critica (cfr. l'aggiornatissima rassegna bibliografica di ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio ritrovato*, in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 447-560).

<sup>38</sup> Metastasio partecipa al Farinelli (Lettera del 4 febbraio 1754, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. III, p. 394), in occasione d'un allestimento madrilenò dell'*Alessandro nell'Indie*, il piano di «tutte le uscite, l'entrate, le passate e le situazioni dei personaggi secondo io le ho stabilite sul mio tavolino quando ho composto l'opera», commentando che «questa fatica è utilissima per l'esecuzione delle azioni, particolarmente coll'*Alessandro*, che n'è ripieno».

zioni consistenti prevalentemente in cavatine monostrofiche. Arie d'entrata, dunque, con le quali il personaggio rientra dietro le quinte dopo aver coronato il decorso logico del recitativo con l'icona sintetico-musicale dell'aria. Valga come esempio questa scena dall'atto primo della *Didone*, in cui l'incalzante diverbio Araspe-Iarba, culminante nella citata, tronfia aria di paragone di quest'ultimo, vera incarnazione di fasto barbarico, vale a chiudere l'intera sezione centrale dell'atto (scene 9-13), prima della mutazione di scena:

Araspe	Dove corri o signore?
Iarba	Il rivale a svenar.
Araspe	Come lo sperì?
	Ancora i tuoi guerrieri il tuo voler non sanno.
Iarba	Dove forza non val giunga l'inganno.
Araspe	E vuoi la tua vendetta con la taccia comprar di traditore!
Iarba	Araspe, il mio favore troppo ardito ti fe'; più franco all'opre e men pronto ai consigli io ti vorrei. Chi son io ti rammenta e chi tu sei.

434

Son quel fiume che gonfio d'umori,  
quando il gielo si scioglie in torrenti,  
selve, armenti, capanne e pastori  
porta seco e ritegno non ha.

Se si vede fra gli argini stretto  
sdegna il letto, confonde le sponde  
e superbo fremendo sen va. (*Parte*)

Nell'elaborazione d'una drammaturgia siffatta, protesa a tradurre il gioco delle passioni in palpitante vita scenica e profondamente radicata nella realtà da cui e per cui nasce, un ruolo determinante spetta all'apporto degli interpreti, su tutti Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina. La prima donna, amica intima del poeta, rappresenta il vero centro dinamico di questa stagione giovanile di Metastasio che per lei scrisse le parti principali di tutte e quattro le feste teatrali, del *Siface*, della *Didone* nonché quella, audace, di Emira nel *Siroe*, in scena dapprima a Venezia nel Carnevale 1726 con la musica del "napoletano" Vinci<sup>39</sup>, in un allestimento probabilmente curato di persona dal poeta, e approdato a Napoli nel successivo Carnevale del 1727 nell'intonazione

<sup>39</sup> Sue le "prime" di sei sui sette drammi metastasiani dal *Siroe* all'*Artaserse*; il settimo, l'*Ezio*, fu intonato invece da Porpora, che mise in musica anche la *Semiramide riconosciuta* a Venezia nello stesso Carnevale 1729 in cui Vinci presentava l'opera a Roma.

di Sarro (il compositore, di spirito non proprio metastasiano, che aveva già tenuto a battesimo la primogenita *Didone*).<sup>40</sup> La versione rimaneggiata dal poeta per la ripresa napoletana sarà poi quella definitiva licenziata nell'edizione in volume delle opere<sup>41</sup>. Se è generalmente assodata l'influenza dei cantanti nelle fasi più delicate della messa a punto d'un testo teatrale – persino sul piano dell'*inventio* e sicuramente su quello della *dispositio* del dramma –, ineludibile è l'impronta lasciata sul primo Metastasio dalla personalità della Romanina. Lo sapeva già Saverio Mattei<sup>42</sup>:

La Romanina era grande attrice, e lo stesso Metastasio apprendeva da lei le più belle situazioni di scena, com'è quella della gelosia nella scena XIV e XV del secondo atto [della *Didone*], che fu tutta invenzione della cantante, come mi ha più volte assicurato la principessa di Belmonte.

Inoltre, grazie alla Romanina il poeta «si trova inserito ben presto in un sodalizio di operatori teatrali che ruotano attorno alla intelligente capacità organizzativa» della cantante<sup>43</sup>, artista dal talento magnetico, come si diceva attoriale più che canoro: non competitiva nel canto con le virtuose della nuova generazione, ma assolutamente eccellente nella tenuta scenica. L'ultimo approdo napoletano di Metastasio prima del volo verso le altre piazze della Penisola e la Corte imperiale, il *Siroe* del 1727, porta evidenti i segni del talento dell'interprete, cui il poeta affida un testo incantevole nell'eloquio naturalissimo e di toccante, malcelata malinconia: «Ch'io mai vi possa | lasciar d'amare | non lo credete, pupille care, | ne men per gioco | v'ingannerò»<sup>44</sup>.

Pur senza che sia possibile approfondire l'argomento in questa sede, non si potrà negare l'influenza esercitata dai compositori “napoletani” nell'orientare alcuni tratti “genetici” del teatro metastasiano. Il sodalizio strettissimo con Porpora e la vera e propria idolatria di Metastasio per Vinci individuarono indubbiamente un ideale musicale cui il poeta resterà legato fino ai più tardi anni viennesi. Non si tratta, si badi, soltanto dell'idealizzazione senile d'una gioventù dalle felici avventure esistenziali e intellettuali; la musica di Porpora e Vinci, e non quella di Sarro o del Caldara incontrato a Vienna, incarnò nell'immaginario metastasiano il paradigma della più autentica musicalità melodrammatica. In un circolo virtuoso quei medesimi compositori colsero im-

<sup>40</sup> Cfr. R. CANDIANI, *La cantante e il librettista* cit., pp. 671-699.

<sup>41</sup> Cfr. EAD., *Pietro Metastasio da poeta di teatro* cit.

<sup>42</sup> SAVERIO MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di N. Jommelli* (1785), Sala Bolognese, Forni, 1987, p. 69.

<sup>43</sup> R. CANDIANI, *La cantante e il librettista* cit., p. 672.

<sup>44</sup> Aria di Emira, III, 12 (presente solo nella versione napoletana del dramma).

mediatamente nei versi del poeta una musicabilità eccezionale. Per dirla con Mattei<sup>45</sup>:

Deesi a Metastasio quella fluidità e quella melodia delle nostre arie: i suoi metri destavano ne' maestri di musica i motivi e le idee; e la chiarezza del sentimento e dell'espressioni unita all'esterior dolcezza incantò tutti e rapì in maniera che in pochi anni la musica teatrale giunse al sommo.

Infine, la conoscenza e la frequentazione del registro comico, al di là della discussa paternità degli intermezzi di *Dorina e Nibbio* ovvero *L'impresario delle Canarie*, finisce con l'infiltrarsi anche nelle vicende più drammatico-eroiche (la stessa *Didone* è in questo senso esemplare), divenendo una componente essenziale della scrittura metastasiana, rispetto alla quale ben pochi titoli si dimostrano impermeabili: segno d'una disponibilità ad accogliere i sapidi apporti della *commedeja pe mmuseca* di autori come Bernardo Saddingone, in cui «si avverte, sotto la patina del dialetto e del color locale, una sentimentalità e una grazia di marca squisitamente arcadica»<sup>46</sup>. Oltre a questa spiccata sensibilità verso il comico, contribuisce a temperare le asprezze morali del progetto riformatore anche la rappresentazione dell'irrimediabile labilità del confine tra verità e finzione, che impedisce ai personaggi dei drammi di raggiungere autonomamente un giudizio incontrovertibile (è il tema fondamentale dell'*Achille in Sciro*, composto sì a Vienna, ma scelto immediatamente a Napoli per inaugurare il Teatro di San Carlo), evidente eredità della drammaturgia barocca e della sua ambiguità ideologica.

#### 2.4 Ritorno a Partenope

All'altro capo della carriera metastasiana, a soli quattro anni dall'abbandono delle scene, il progetto delle nozze tra l'arciduchessa d'Austria Maria Josepha e il giovanissimo re delle Due Sicilie Ferdinando IV (mai celebrate per la morte di vaiolo della sposa) offrirà all'anziano poeta cesareo l'occasione di tornare con l'immaginazione nella Napoli della gioventù, esaltata con un'ampia azione teatrale, dal taglio prossimo a un melodramma (un'«opera nuziale in due parti»<sup>47</sup>

<sup>45</sup> S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio* cit., p. 64 sgg.

<sup>46</sup> FRANCESCO DEGRADA, *La musica a Napoli durante il Viceregno austriaco*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli, Electa, 123-129: 127. Sul rapporto tra Metastasio e la *commedeja pe mmuseca* cfr. anche PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 121-124.

<sup>47</sup> Lettera del 6 luglio 1767 a Tommaso Filipponi, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. IV, p. 549. Il pubblico napoletano vedrà la *Partenope*, drasticamente potata, solo negli anni '80 del secolo, con musica di Martín y Soler. Cfr. RAFFAELE MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 111-121, 211-227.

con tre mutazioni per ciascuna): la *Partenope* (1767). Il titolo stampigliano cela un intrigo tipico di Metastasio: sullo sfondo della fondazione di Napoli, omaggio alle nozze borboniche occasione della festa, si snodano due azioni che vedono protagoniste altrettante coppie di giovani, con oracolo minaccioso e agnizione conclusiva che manifesta lo scambio di due fanciulle ancora bambine, provvidenziale nel ricomporre una situazione altrimenti compromessa. Particolare cura è riservata alla Scena Ultima della festa, culmine del progetto encomiastico, in cui l'apparizione della divinità *ex machina* palesa il senso ideologico dello spettacolo. Nella *Partenope*, ultima fatica di Metastasio nel genere, la grandiosità della celebrazione raggiunge esiti mai sperimentati prima dal poeta, come si può facilmente evincere dall'articolazione del tutto straordinaria della scena:

[II, 9]

coro "Scendi, o dea, dal terzo giro"  
 recitativo semplice  
 coro "Scendi, o dea, dal terzo giro" (replicato)

SCENA ULTIMA

recitativo semplice (agnizione)  
 coro  
 "Voi che a popoli sì fidi"  
 coro *fra le nuvole* "Sì, tutto il Cielo"  
 recitativo semplice (tre versi)  
 coro "Ah compite, eterne menti"  
 coro *fra le nuvole* "Sì, tutto il Cielo" (variato)  
*Apparizione di Venere* "seduta nella marina sua conca"  
 recitativo accompagnato di Venere (23 versi)  
 coro (*l'alto ed il basso coro insieme*) "Sì, voi siete e ognor sarete"

437

Sciolto grazie all'agnizione l'intricato nodo sentimentale, la celebrazione conclusiva è dunque scandita da ben sei numeri musicali oltre al coro «Scendi, o dea, dal terzo giro», cantato due volte nella penultima scena (l'intonazione è di Hasse). Mentre va preparandosi il «sacro rito», dall'«alto della scena», che «si va ingombrando di nuvole», scaturisce l'«armonia di voci celesti», ovvero il cosiddetto «Coro fra le nuvole» cui risponde il «basso coro». Compare infine Venere, «seduta nella marina sua conca», che pronuncia un'ampia orazione di ventitre versi. «L'alto ed il basso coro insieme» coronano la festa con la formulazione dei voti di felicità per gli sposi e Napoli. La città che aveva visto nascere le prime serenate e i primi drammi metastasiani diventa così destinataria dell'estrema festa teatrale del poeta cesareo. E paradossalmente la

Scena Ultima di questa avventura offre l'immagine antimetastasiana della sopravvivenza – nel 1767! – di quella spettacolarità barocca che il poeta proprio a Napoli aveva frequentato, mai del tutto tramontata dal suo immaginario, e anzi riemersa con rinnovato vigore a fecondare proprio le estreme scintille dell'ultima stagione creativa. Non priva del timbro di quella velata malinconia che promana dall'incanto paesaggistico di alcune didascalie:

Logge terrene alle sponde del mare, cinte ed ornate di balaustre e di statue, coperte da spaziosa volta che s'appoggia sopra marmorei architravi e pilastri. Da entrambi i lati di dette logge si veggono ancorate presso alle sponde le ricche navi, quinci di Cuma e quindi di Posidonia; e nell'ultimo orizzonte scopresi il curvo recinto di spiagge, di selve, di montagne e di scogli, onde si forma il seno del limpido mare in cui mette foce il Sebeto (II, 9).

## 2.5 *Fortuna metastasiana*

438 A Napoli la *Didone* del 1724 non inaugura soltanto la carriera d'un genio drammatico, bensì stabilisce il tono dell'intero cartellone operistico, al San Bartolomeo prima e ancor più al San Carlo poi, per un intero cinquantennio: mezzo secolo che occorrerà valutare alla stregua d'una vera e propria era Metastasio, indipendentemente dal succedersi degli impresari (Carasale, Liveri, Tufarelli, Grossatesta). Si badi: cinquant'anni non di dominio incontrastato, bensì di permanenza tenace dei titoli metastasiani, sottoposta a dinamiche diverse e contrastanti. Infatti «a Napoli l'opera del Metastasio sembra trovarsi al centro di una storia dal duplice volto, un'affermazione discontinua ma costante e il generale sentimento di un'inadeguatezza nell'offerta spettacolare»<sup>48</sup>. La *Didone* ebbe l'onore di chiudere, nel gennaio 1737, l'attività del glorioso San Bartolomeo, così come, altrettanto emblematicamente, al recente *Achille in Sciro* (1736) del poeta cesareo – l'autore «più concettoso e che il carattere dei finti sovrani e delle parti eroiche meglio vesta e fornisca [...] che, sebbene sotto altro rimoto cielo soggiorni, nulladimeno in questa capitale, dove principalmente le scienze apprese, può dirsi sia ancor tra noi, per rapporto alle sue opere che da tempo in tempo si son qui sparse e provengono»<sup>49</sup> – venne affidata, dieci mesi più tardi, l'inaugurazione del San Carlo, così come metastasiani saranno tutti e tre i libretti della prima stagione del nuovo teatro. Già nel 1742 la Giunta di vigilanza registra come i drammi del poeta «erano tutti

<sup>48</sup> FRANCESCO COTTICELLI, *Metastasio a Napoli dopo Metastasio. Le riprese della "Didone" del 1730 e del 1737*, in M. G. MIGGIANI (a cura di), *Il canto di Metastasio* cit., pp. 451-467: 465.

<sup>49</sup> Così l'uditore dell'esercito Erasmo Ulloa Severino nel 1737 (cit. in B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 185).

qui comparsi sulle scene, e taluni di essi due volte, e perciò non cagionavano novità alcuna ed erano per lo più sprovveduti d'avvenimenti ossia decorazioni fastose», deliberando il paradossale ritorno a «drammi più antichi e da accomodarsi al buon gusto presente»<sup>50</sup>.

Il teatro metastasiano non approda tuttavia al Teatro di San Carlo, come peraltro ovunque in Europa, nella sua forma originaria. I fantasmi scenici del poeta cesareo sono soggetti a un processo continuo che li adatta alle circostanze pratiche contingenti e al «buon gusto presente». Del solo *Artaserse* tra il 1760 e l'83 si vedono cinque versioni differenti, con la musica di quattro diversi compositori, con evidente dicotomia tra le intonazioni degli anni Sessanta (Hasse e Piccinni), più vicine all'assetto originario del dramma, e quelle dei decenni successivi (Mysliveček e Alessandri), soggette a numerosi interpolazioni e sostituzioni testuali, all'introduzione di concertati, a pesanti interventi nell'organizzazione drammaturgica. Analogamente la *Didone* ricompare dieci volte dal 1724 al '94, sei solo tra il 1764 e il '94, in cinque versioni diverse. Nel corso d'un trentennio si alternano in particolare due tradizioni del finale, che risente della versione approntata da Algarotti per Hasse nel 1742<sup>51</sup>. Ma è l'insidero assetto dei drammi a essere spesso oggetto di ripensamenti radicali: nell'*Alessandro nell'Indie* del 1774, anno chiave nei destini del gusto melodrammatico partenopeo, secondo un calcolo offerto insolitamente dallo stesso libretto a stampa, delle ventotto arie e tre cavatine originarie («onde se interamente rappresentar si volesse, unito a' prolissi balli, nulla men di sett'ore richiederebbe») sopravvivono solo diciassette arie e un duetto<sup>52</sup>. L'onere di adattare a nuove circostanze i drammi del poeta cesareo passa di mano in mano; per oltre un lustro (1770-76), sul calare del regno del poeta, che in quegli anni depone la penna, il compito spetta a un fervente metastasiano come Saverio Mattei, che ricorre allo stesso Autore - l'«uomo del secolo» per Mattei, che di Metastasio stenderà una celebre biografia e collaborerà a un'edizione napoletana delle opere<sup>53</sup> - per ottenerne l'approvazione (consiglio che il poeta somministra volentieri, paventando l'integrazione nel corpo delle sue opere di «qualche membro mo-

<sup>50</sup> Cit. *ivi*, p. 231.

<sup>51</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE - FRANCESCA SELLER, *Mutamenti della drammaturgia metastasiana a Napoli nella seconda metà del Settecento: il caso "Artaserse"*. *Problemi formali e strutturali, «Musica/Realtà»*, XIX/1 (1998), pp. 57-89. Sulla *Didone* cfr. anche PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Un impero centenario: "Didone" sul trono di Partenope*, in A. SOMMER-MATHIS - E. T. HILSCHER (a cura di), *Pietro Metastasio - uomo universale* cit., pp. 185-219.

<sup>52</sup> Cit. in ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998<sup>2</sup>, p. 30 sgg.

<sup>53</sup> Rispettivamente *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Angiolo M. Martini, 1785 e *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, 16 voll., Napoli, Fratelli De Bonis, 1780-85: il III volume delle *Opere*, del 1781, contiene di Mattei, la dissertazione *La filosofia della musica o sia La riforma del teatro*, il XIII, del 1784, anticipa le citate *Memorie*.

struoso»<sup>54</sup>). Più avanti toccherà a Luigi Serio il raffazzonamento della *Didone* (non più, almeno nel titolo, *abbandonata*) per la musica di Paisiello nel 1794: il primissimo dramma metastasiano viene aggiornato, tra l'altro, con un'aria tratta dall'ultimo titolo del poeta, *Il Ruggiero*<sup>55</sup>.

All'occasione i titoli metastasiani diventano il pretesto per la più grandiosa spettacolarità, come avviene per l'*Ezio* del 1741 e per quello del 1745, o per l'*Ipermestra* dell'anno dopo, che porta in scena le forze degli orchestrali della Pietà dei Turchini. Per *La clemenza di Tito* del 1758 «L'impresario, obtorto collo, fu costretto a richiedere 16 alunni al Conservatorio della Pietà dei Turchini, il cui canto dette "maggior vaghezza e risalto" a tutta l'opera»<sup>56</sup>. Il provvedimento venne preso nuovamente al termine di quello stesso anno per l'*Achille in Sciro*, del cui allestimento Vanvitelli riferisce con entusiasmo alla vigilia della "prima": «incomincia con una bellissima introduzione la quale termina con l'andante all'allegro; s'inalza il sipario ed è la sonata del coro di 40 persone, intrecciato con 12 ballerini che formano la festa e balli di Bacco. Questa sola comparsa dovrà essere assai bella»<sup>57</sup>. Andrà aggiunto che sul palco era schierata una seconda orchestra («di sopra»), che avrebbe dialogato con quella in buca («da basso»). Due orchestre, in scena e «da basso», suonarono anche per la *Clemenza di Tito*, sempre di Hasse, del gennaio di quell'anno, mentre il libretto del *Trionfo di Clelia* del 1763 e del 1773 riportano i nomi dei maestri di scherma che curarono la coreografia dei combattimenti<sup>58</sup>; per l'*Alessandro nell'Indie* del 1774 intervenne un intero squadrone di cavalleria «concesso dal re per rendere più interessante l'azione teatrale»<sup>59</sup>, mentre sembrerebbe che la scena di un precedente *Alessandro*, quello del 1742, venisse calcata da un elefante in carne e ossa, introdotto in funzione della «novità» e della «maraviglia» dell'espedito<sup>60</sup>. Bande militari intervennero nell'*Antigono* del 1785 e nel

<sup>54</sup> Lettera del 18 settembre 1774 in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, vol. V, p. 308. Mattei introdusse diversi concertati: un terzetto nel *Catone in Utica* del 1770, un quartetto nell'*Artaserse* e nell'*Ezio* del 1774.

<sup>55</sup> «So che un sogno è la speranza», assegnata ad Araspe in II, 4. Sull'intonazione di Paisello cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Napoli 1794: la crisi di fine secolo nella Didone di Paisiello*, in E. SALA DI FELICE - R. CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio* cit., pp. 537-568.

<sup>56</sup> ULISSE PROTA-GIURLEO, *Notizie biografiche intorno ad alcuni musicisti d'Oltralpe a Napoli nel Settecento*, «Analecta musicologica», II (1965), pp. 112-143: 129 sgg.

<sup>57</sup> Cfr. RENATO BOSSA, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI (1976), pp. 48-70.

<sup>58</sup> Cfr. ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, «Il trionfo di Clelia» di Johann Adolf Hasse: versione varsaviana, in SZIMON PACZKOWSKI - ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (a cura di), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, Warszawa, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002, pp. 83-98: 87.

<sup>59</sup> ULISSE PROTA-GIURLEO, *Napoletani alla Corte di Portogallo nel Settecento*, Napoli, Elzevira, 1924, p. 13.

<sup>60</sup> Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 235 *passim*.

*Catone in Utica* del 1789; particolarmente suggestiva nell'evocare un ambiente esotico fu la comparsa di una banda turca nella *Didone* del 1794, mentre la *Nitteti* del 1783 vantava un folto organico di strumenti turcheschi e napoletani (tamburi, tamburi con sonagli e campanelli, castagnette, triccavallacchi), suonati con ogni probabilità da una banda in scena<sup>61</sup>.

Metastasio non era del tutto ignaro dei destini partenopei dei suoi drammi, rispetto ai quali l'epistolario fa trapelare occasionalmente una malcelata trepidazione. Così quando l'*Attilio Regolo* di Jommelli è in cartellone al San Carlo nel 1761<sup>62</sup>:

Benché il mio *Regolo* sia un'opera della quale io meno mi vergogno: benché il mio caro signor Raff sia un musico che difficilmente troverà l'eguale, io credo che l'uno non sia fatto per l'altro, e che uniti insieme sieno entrambi sacrificati. [...] Di più quell'enorme massa di aria nel teatro di S. Carlo assorbirà tutte le grazie inimitabili e la portentosa agilità che rendono questo musico adorabile in camera: egli ha urtato in questo inconveniente in teatri che non hanno il terzo della vastità di cotesto, onde non si può sperare ch'egli abbia costì miglior sorte...

Un paio d'anni prima il poeta aveva seguito con apprensione le notizie dell'allestimento del *Demofonte* in scena al San Carlo il 4 novembre 1758<sup>63</sup>:

La viva e graziosa descrizione che le piace di farmi nella sua lettera dell'opera di cotesto teatro mi ha divertito a tal segno che mi sono dimenticato che una povera opera mia è la vittima principale di così tragico sacrificio. Che farà il Sassone [Hasse], con questi ferri? Compatisco un uomo di quel merito e di quel credito, condannato ad esporsi al pubblico con sicurezza di naufragio.

In qualunque forma, insomma, Metastasio permane con visibilità cospicua sulle scene napoletane perlomeno fino al 1775. Hasse, che torna nella Napoli del suo apprendistato nel biennio 1758-60, vi mette in scena quattro titoli, senza eccezioni metastasiani: una sorta di omaggio alla tradizione del San Carlo. Basti dire che l'*Achille in Sciro* del 1759 si apre con tre scene estranee all'ori-

441

<sup>61</sup> Cfr. FRANCESCA SELLER - ANTONIO CAROCCIA, *Esotismi sonori nel diciottesimo secolo: strumenti e banda per la scena del San Carlo*, in FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, Napoli, Turchini Edizioni, 2006, pp. 449-462: 455. La vocazione sancarlina per la spettacolarità non si limita naturalmente al canone metastasiano: tra le opere che saranno citate nel prossimo capitolo rientrano in questo discorso almeno l'*Elvira* e la *Dehora e Sisara*.

<sup>62</sup> Lettera del 1° dicembre 1760 ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* cit., vol. IV, p. 172 sgg..

<sup>63</sup> Lettera del 28 agosto 1758 ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte (*ivi*, vol. IV, p. 61 sgg.).

ginale metastasiano, ma tratte appunto dalla versione del dramma con cui il San Carlo era stato inaugurato nel 1737<sup>64</sup>. Un beniamino locale come il boemo Mysliveček ha modo di mettere in scena al San Carlo, da solo, *Romolo ed Ersilia* (1773), *Artaserse* (1774), *Demofonte ed Ezio* (1775), *L'Olimpiade* (1778) e *Demetrio* (1779). Sullo stesso palcoscenico approdano prestissimo anche i titoli tardivi, e di rara circolazione, del ferace autunno metastasiano: *Il trionfo di Clelia* (Vienna 27 aprile 1762; Napoli 20 gennaio 1763, ripresa nel 1773), *Romolo ed Ersilia* (Innsbruck 1765, Napoli 1773) e *Il Ruggiero* (Milano 16 ottobre 1771, Napoli 20 gennaio 1772). Nel solo lustro 1770-75 su ventisei produzioni proposte al San Carlo i titoli metastasiani sono venti; una quota che scenderà a sette (su venti produzioni) nel lustro successivo<sup>65</sup>.

### 3. Riforme e sperimentazioni

#### 3.1 Gluck e Napoli

442 Nel corso degli anni Settanta, in concomitanza col progressivo, inarrestabile declino del teatro metastasiano sulle assi del San Carlo, si moltiplicano i segnali di rinnovamento di quel dibattito critico sulle sorti dello melodramma che caratterizza da un capo all'altro il Settecento napoletano. A cinquant'anni esatti dal debutto della *Didone* approda a Napoli l'*Orfeo ed Euridice* di Calzabigi e Gluck, dapprima con una serie di sei rappresentazioni a Palazzo Reale, nel gennaio 1774, quindi nel novembre successivo al San Carlo<sup>66</sup>. Se la versione data al Real Palazzo propone il *cast* originario di tre personaggi (con Pacchierotti e la De Amicis nei ruoli principali), la veste che la primizia della riforma gluckiana assume nella sede pubblica parrebbe emblematica della sorte incerta cui la riforma stessa andò incontro nella Penisola. L'azione teatrale viennese, ribattezzata per l'occasione «dramma per musica», viene conformata appunto allo schema d'un melodramma tradizionale, con tre atti, sette mutazioni sceniche e otto ruoli vocali, attraverso l'integrazione di sana pianta di situazioni affatto estranee all'essenzialità dell'originale. Compagno Caronte,

<sup>64</sup> Cfr. RAFFAELE MELLACE, *Tre intonazioni dell'«Achille in Sciro» a confronto: Caldara, Leo, Hasse*, «Il Saggiatore musicale», III/1 (1996), pp. 33-70: 45.

<sup>65</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La lezione di Metastasio nel secondo Settecento napoletano: il caso della «Didone abbandonata»*, in M. G. MIGGIANI (a cura di), *Il canto di Metastasio* cit., pp. 485-426: 486.

<sup>66</sup> Gli allestimenti dell'*Orfeo* sono già stati discussi da Robinson (*L'opera napoletana* cit., p. 87 sgg.). *L'Orfeo* ritornerà a Napoli nel 1779 e nel 1785, rispettivamente presso l'Accademia dei Cavalieri e al Teatro del Fondo, non senza difficoltà esecutive, come riferisce seccato Calzabigi, testimone della ripresa del 1785 (cfr. A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, cit., p. 61).

Plutone e Proserpina, mentre la musica stessa non risale interamente a Gluck, ma presenta aggiunte di Johann Christian Bach (già intervenuto con «his own new composition, all such chorusses, arias and recitatives» nell'*Orfeo* al King's Theatre londinese nel 1770)<sup>67</sup>, mentre altre furono responsabilità di Josef Mysliveček, che concertava l'orchestra. Inoltre furono integrati tra gli atti dell'opera un ballo eterogeneo rispetto all'azione (*Adele de Pontieù*) e un intermezzo buffo. Inutile dire che la musica aggiunta nulla ha a che vedere con le istanze riformate, né nelle arie, belcantistiche, né nei recitativi, semplici. E tuttavia l'eco del duplice allestimento non fu irrisoria, come testimonia la parodia puntuale (nel testo e nella musica) della discesa di Orfeo agli Inferi proposta l'anno dopo da Ferdinando Galiani, Giambattista Lorenzi e Giovanni Paisiello nel *Socrate immaginario* al Teatro Nuovo.

A Napoli Gluck era peraltro persona nota e grata. Vi aveva soggiornato solo nel secondo semestre del 1752, scritturato dall'impresario Diego Tufarelli in quanto «nuovo qui ed oltremodo dotto nel suo mestiere, dal quale si sperava una musica di stile tutto vario e mai più inteso»<sup>68</sup>. Per l'occasione aveva messo in musica come prima opera della nuova stagione – per sua autonoma scelta, difesa «con sode ragioni e con pressante impegno» contro la proposta dell'*Arsace* di Antonio Salvi – la metastasiana *Clemenza di Tito*<sup>69</sup>, di cui offrì un'intonazione rimasta memorabile negli ambienti musicali cittadini. Lo scalpore fu tale che si attribuì all'anziano Francesco Durante, scomodato in veste di arbitro tra sostenitori e detrattori dell'opera, un giudizio di tale tenore: «Non decido se questa nota sia in regola o no, ma quel che posso dire è che se l'avessi scritta io, mi contarei grand'uomo!»<sup>70</sup>. Non nel sovvertimento – che non ha luogo – della drammaturgia metastasiana, rispettata alla lettera (solo due le arie soppresse), ma nell'intensità emotiva della resa di alcune situazioni (quali l'aria di Vitellia «Come potesti, oh dio», II, 6) andrà individuata l'originalità del lavoro gluckiano<sup>71</sup>. La memoria di quella *Clemenza* è legata in particolare all'aria di Sesto «Se mai sento spirarti sul volto» (II, 14), trådita da numerose copie manoscritte, riproposta com'è noto dallo stesso Gluck un quarto di se-

<sup>67</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, vol. IV, p. 323 sgg.

<sup>68</sup> Cit. in B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 232.

<sup>69</sup> Libretto destinato originariamente, come seconda opera della stagione, a Girolamo Abos (cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 232 e U. PROTA-GIURLEO, *Alcuni musicisti d'oltralpe* cit., p. 177 sgg.).

<sup>70</sup> Cfr. GERHARD CROLL, *Gluck, Wien und Neapel*, in BIANCA MARIA ANTOLINI - WOLFGANG WITZENMANN (a cura di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 37-43: 39.

<sup>71</sup> Cfr. GIANGIORGIO SATRAGNI, *La decadenza dell'opera secondo Metastasio e «La clemenza di Tito» con musica di Gluck (1752): rinnovamento prima della «Riforma»*, in FRANCO ONORATI (a cura di), *Metastasio da Roma all'Europa*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 99-136.

colo più tardi nell'*Iphigénie en Tauride*, probabilmente parodiata nel citato *Socrate immaginario* del 1775<sup>72</sup>, e considerata ancora dopo decenni, in una competizione fra intenditori sulle diverse intonazioni della medesima aria, la migliore intonazione di quel testo<sup>73</sup>.

La rappresentazione dell'*Orfeo* nel 1774 inaugura un vero e proprio *revival* gluckiano. Come accennato, il raffinato quanto esilarante doppio gioco intertestuale del *Socrate immaginario* di Giambattista Lorenzi, su soggetto di Ferdinando Galiani e musica di Paisiello, testimonia la ricezione dell'opera nel 1775. Tre anni più tardi – lo apprendiamo dalla corrispondenza del compositore – da Napoli si richiedono a Gluck tutte le partiture scritte per Parigi. Nel 1780 si tratta, con la mediazione di Calzabigi, l'allestimento di ben quattro opere al San Carlo (una sorta di piccolo "festival" monografico, com'era avvenuto vent'anni prima con Hasse, benché allora si trattasse di lavori nuovi): un'operazione importante, da realizzarsi nella stagione successiva, che tuttavia il lutto per la scomparsa di Maria Teresa d'Austria, mancata il 29 novembre 1780, s'incaricò di vanificare. Delle ambizioni nutrite da Calzabigi, il regista dell'operazione, e della portata che ci si era illusi di attribuirle – sebbene non senza una dose di disincanto – fa fede la lettera scritta dal poeta al principe Kaunitz il 9 settembre 1780<sup>74</sup>:

444  
L'on projette ici de donner l'annee prochaine au Théâtre de la Cour mes drames avec la musique de Gluck, et à cet effet de faire venir Gluck lui-même pour les mettre en scene. L'ont est si annujé des autre drames qui ont regné pendant 50 ans [esattamente l'era Metastasio!] qu'on ne les écoute plus et qu'ils sont dévenus des pur accessoires de la danse. Par toute l'Italie ils ont le même décrédit. On cherche à les éviter, mais on est forcé de les reprendre faute d'autres. On les mutile si cruellement que ce qui reste de l'original qu'on mêle encore d'une infinité de morceaux au caprice des chanteurs, n'est presque rien. L'on voudroit bien s'interessar aux Operas, mais les poèmes ne sont pas interessans par eux-mêmes, et s'il y avoit encore quelque Scene d'interêt, la musique à contresens qu'on y met les rendroit aussi ennuieux que le feroit des nos jours une Gazette du tems de la guerre de la Succession. Cette idée de changer la forme du Theatre chantant qui à peu de changemens pres, subsiste ici tel qu'il etoit il y a un demi siecle, cette idée est louable, mais réussira-t-on à la realiser? J'en doute.

<sup>72</sup> È plausibile che all'intonazione gluckiana si riferisca la parodia metastasiana dell'aria di Donna Rosa «Se mai vedi quegli occhi sul volto l diventarti due grossi palloni».

<sup>73</sup> La competizione, promossa da Saverio Mattei, è riferita da Giuseppe Sigismondo. Contestualmente la palma della migliore intonazione di «Se cerca, se dice» dall'*Olimpiade* fu attribuita a Pergolesi e quella di «Confusa smarrita» dal *Catone in Utica* a Vinci (cfr. GIUSEPPE SIGISMONDO, dell'*Apoteosi della musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli*, s. in 4 voll. custodito presso la Staatsbibliothek di Berlino, vol. I, *Introduzione*).

<sup>74</sup> Cit. in G. CROLL, *Gluck, Wien* cit., p. 42.

### 3.2 Dibattito teorico e prove di riforma

La medesima lunghezza d'onda della riforma calzabigi-gluckiana è condivisa, sul piano della pubblicistica teorica, da Antonio Planelli, autore d'un fondamentale trattato *Dell'opera in musica* (Napoli, Donato Campo, 1772) che rappresenta lo sviluppo e l'approfondimento dell'algarottiano *Saggio sopra l'opera in musica*. Un lavoro importante e sistematico, quello di Planelli, giudicato da Arteaga «il migliore di quanti siano usciti sinora alla luce»<sup>75</sup>. Vi si discute ad ampio raggio e in vista d'un fine unitario, etico ed estetico al tempo stesso, di questioni di teatro musicale: dalla politica culturale (si auspica la creazione della figura di un direttore del teatro lirico che limiti e governi la libertà degli impresari)<sup>76</sup> alla versificazione più adatta alla musica. In questa visione profondamente organica dello spettacolo («Allora dunque il nostro spettacolo sarà perfetto, quando tutte le discipline che lo compongono concorreranno al fine del melodramma» e tutte devono «essere intimamente connesse all'azione drammatica»)<sup>77</sup> risiede il vero valore del trattato planelliano, più che non in elementi dalla portata rivoluzionaria. Ammiratore rapito dell'*Alceste* del «dotto Calsabigi» (ne trascrive per intero la prefazione), Planelli si dimostra sotto alcuni aspetti più gluckiano di Gluck, cui giunge a muovere l'appunto che se «fosse stato anche più parco nelle repliche delle parole e nell'uso degli strumenti, avrebbe fatta una musica teatrale totalmente secondo il mio cuore». D'altra parte, però, in questa riformulazione del teatro musicale segue una rotta sostanzialmente autonoma. Come già Metastasio, vede nella poesia la guida delle arti sorelle. Cura meticolosa andrà dunque riservata innanzitutto alla confezione del testo drammatico: occorrerà astenersi dalle arie sentenziose, moderare il ricorso alle massime morali anche nel recitativo, mentre dovrà essere strettissimo il legame tra recitativo e aria, al punto che «l'aria nasca dal recitativo come il germoglio dalla radice». Planelli appoggia quella sperimentazione in campo metrico che auspicavano i musicisti, i quali peraltro, a suo parere, dovranno guardarsi dall'aggiungere alcunché ai versi del poeta e intonare l'intera aria con un unico affetto coerente, senza concentrarsi sul valore semantico di singole parole. Il ricorso al recitativo accompagnato andrà limitato ai soliloqui e ai personaggi meditabondi, poiché è inadatto ai dialoghi. Fondamentale sarà poi l'apporto del ballo pantomimico, la cui relazione con l'azione scenica va assicurata affidando l'elaborazione dello scenario dei balli allo stesso librettista del dramma. Interessante anche la posizione sulla sinfonia d'apertura,

445

<sup>75</sup> Cit. nell'introduzione all'edizione critica di ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, a cura di FRANCESCO DEGRADA, Fiesole, Discanto, 1981, p. XI.

<sup>76</sup> Carica che plausibilmente Planelli rivendicava per sé ma che verrà invece attribuita, sebbene ridimensionata, a Serio e poi a Lorenzi (cfr. F. DEGRADA, *ivi*, p. XXIII).

<sup>77</sup> A. PLANELLI, *Dell'opera in musica* cit., pp. 15 e 113.

che non andrà intesa secondo il concetto algarottiano di «compendio del dramma» (opportuno casomai «nel fine dell'opera, perché richiamerebbe alla memoria la già terminata azione»), poiché forte è il rischio di contraddire l'avvio dell'azione<sup>78</sup>:

L'*Antigono* [di Metastasio] è un dramma di lieto fine. L'apertura dunque, che compendiar dovrebbe quel dramma, lietamente anch'essa terminerebbe. E questo allegro come connetterebbe mai colla prima scena che gli succede, e che principia co' pianti e co' lamenti di Berenice? Dee però il compositore aver sempre l'occhio all'esito del dramma; e qualora il principio sia lugubre e l'esito lieto, come appunto avvien nell'*Antigono*, l'apertura non vuol essere malinconica a segno che dia sospetto di tristo fine nella favola.

Piuttosto la sinfonia andrà modulata a seconda dell'azione che apre il dramma, e sarà dunque di volta in volta da interpretarsi come un unico tempo veloce (nell'*Alessandro nell'Indie* metastasiano, aperto con la rotta d'un esercito) o da sostituire con un ballo (nel sempre metastasiano *Achille in Sciro*, che esordisce con un baccanale)<sup>79</sup>.

446 Il fronte del dibattito è in realtà, in quegli stessi anni, assai frastagliato. Giuseppe Orlandini pubblica un'edizione metastasiana (Napoli, De Bonis, 1784) in funzione chiaramente controriformistica. L'*Alessandro nell'Indie* con musica di Piccinni fa talmente furore, nel 1774, che Ferdinando Galiani s'affretta a definirlo «un opéra qui a surpassé tout ce qu'on avait entendu de bonne musique jusqu'ici. L'*Orphée* de Gluck, qu'on a donné en même temps à la cour, en a été furieusement éclipsé»<sup>80</sup>. Mattei esprime nella dissertazione *La filosofia della musica* (1781) la sua contrarietà rispetto alla riforma gluckiana, la cui validità potrà essere ammessa per un numero ridotto di componimenti, non certo per la produzione corrente. Il taglio delle parti secondarie, il recitativo costantemente accompagnato, la gamma ristretta di tipologie testuali la rendono infatti improponibile nella prassi ordinaria<sup>81</sup>. In effetti Luigi Serio farà notare al re, nel 1788, come «i cori troppo frequenti e i cori intrecciati coi balli non sono del gusto della nazione, e se ne son fatte infelici esperienze», individuandone le cause nella mancata preparazione dei coristi, nell'eccessiva vastità del San Carlo e nella «distrazione nazionale».

Tra il 1770 e il '90 approda intanto al San Carlo una serie di drammi dalle caratteristiche progressive, frutto della dialettica tra la vitalità residua del la-

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>79</sup> Cfr. *ivi*, p. 73.

<sup>80</sup> Lettera del 15 febbraio 1774 a Madame d'Epainay (cit. A. CHEGAL, *L'esilio di Metastasio* cit., p. 49).

<sup>81</sup> Cfr. S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio* cit., p. 106-108.

scito metastasiano, sollecitazioni provenienti dall'esterno e un certo «filone antimetastasiano della cultura meridionale – in alcuni esponenti ancora caratterizzato da residui di barocco e spagnolismo»<sup>82</sup>. Si pensi a un personaggio come Francesco Saverio de' Rogati, che nel 1770 offre all'ultimo Jommelli il libretto (non storico, ma di soggetto letterario e magico) dell'*Armida abbandonata*, che il maestro del librettista, Saverio Mattei, valutò lavoro egregio soprattutto nella realizzazione delle prime parti (Armida e Rinaldo)<sup>83</sup>. Libretto dal carattere ancipite: sul versante progressivo un'aria può essere interrotta e inframmezzata dal recitativo, i cori di ninfe e mostri rivestono un ruolo non secondario, il dramma è concluso con l'effetto scenografico spettacolare della sparizione della selva incantata; d'altra parte però il taglio dei pezzi chiusi si rivela ultrametastasiano. Si leggano il duetto che chiude l'atto primo o l'aria di Erminia in II, 2:

Rinaldo	Ah, tornate, oh Dio, serene care luci del mio bene; più resistervi non so.
Armida	Ah, placata, oh Dio, già sono; care luci, io vi perdono, e più palpiti non ho.
Rinaldo	Dunque sei...
Armida	di te sicura.
Rinaldo	Dunque io son...
Armida	l'oggetto amato.
Rinaldo - Armida	E a dispetto ancor del fato fido sempre il cor sarà. Ma non so qual core audace, qual pensier funesto intanto va turbando in me la pace fra le mie felicità.
Erminia	Cercar fra i perigli l'amato suo bene; trovarlo ristretto fra lacci e catene, è affanno che opprime, che lacera un cor. Ma poi di sua mano discioglier chi s'ama è gioia, è contento

<sup>82</sup> F. C. GRECO, *Libretto e messa in scena* cit., p. 356.

<sup>83</sup> Cfr. S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio* cit., p. 69.

che vince ogni brama,  
che tutta compensa  
la pena e il dolor.

Nel 1779 andrà in scena al San Carlo l'*Ifigenia in Tauride* di Marco Coltellini, intonata sedici anni prima da Traetta per Vienna. Il primo gennaio 1788, toccherà alla *Fedra* di Luigi Salvioni per la musica di Paisiello: libretto che, nonostante la parsimonia nei concertati (un unico duetto come in Metastasio), offre una serie d'interventi coreutici e corali d'ascendenza francese, complice la mediazione della fonte librettistica, ovvero la tragedia omonima di Carlo Innocenzo Frugoni. Nel rinnovamento delle architetture formali cresce di norma l'importanza del concertato, ad esempio nei libretti di Luigi Serio, poeta di Corte dal 1778, che si cimenta in un *Oreste* per Cimarosa nel 1783: un testo cui sono estranei intenti riformistici radicali, e che pure qualcosa innova nella riduzione del recitativo e nella partecipazione dei cori all'azione drammatica<sup>84</sup>. Ma si pensi anche ai sempre cimarosiani *Oriazi e Curiazi*, del 1796, composti tuttavia su libretto di Simeone Antonio Sografi per Venezia e mai rappresentati a Napoli.

448 Gli anni Ottanta vedono la comparsa all'orizzonte di un ulteriore fenomeno: l'inaugurazione, ad opera del giureconsulto Carlo Sernicola, del genere dell'opera biblica, destinato a non passeggera fortuna napoletana e culminante nel capolavoro del *Mosè in Egitto* di Rossini, su libretto di Andrea Leone Tottola<sup>85</sup>. Nella Quaresima 1787 Sernicola propone al San Carlo l'azione sacra per musica *La distruzione di Gerusalemme*, nell'intonazione di Giuseppe Giordani. La coscienza della novità dell'opera (cui casualmente si trovò ad assistere anche Goethe che la cita nell'*Italienische Reise*), è ben chiara nella dedica a Ferdinando IV, rientrato in città appositamente per lo spettacolo, posta ad apertura del libretto a stampa, in cui si presenta «Il primo sacro Dramma che comparisce sulle scene del Vostro Real Teatro di S. Carlo». Anticipata di due anni dal Teatro del Fondo (dove si dà la *Figlia di Gefte*, probabilmente su libretto dello stesso impresario, Giuseppe Lucchesi Palli), *La distruzione di Gerusalemme* inaugura la vasta fortuna di un genere che lo stesso Sernicola cavalcò nuovamente l'anno dopo con *Debora e Sisara* – in circolazione con la musica di Pietro Alessandro Gugliemi in tutta la Penisola per quarant'anni – e ancora con *Gionata* (1792, musica di Piccinni) e *Sofronia e Olindo*, non biblico ma comunque cristiano (1793, musica di Andreozzi). Tra il 1785 e il 1820 si contano quarantadue diversi allestimenti di ventiquattro drammi sacri, dieci

<sup>84</sup> Cfr. A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio* cit., pp. 63-65.

<sup>85</sup> Su questa tradizione cfr. FRANCO PIPERNO, "Stellati sogli" e "immagini portentose": *Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del "Mosè"*, in B. M. ANTOLINI - W. WITZENMANN (a cura di), *Napoli e il teatro musicale* cit., pp. 267-298.

dei quali riproposti più volte, a dimostrare come un siffatto prodotto culturale, cui collaborerà nel 1807 anche Salvatore Cammarano col *Trionfo di Tamiri*, s'attagliasse perfettamente alla politica culturale borbonica. Il successo d'un simile repertorio aveva ottenuto peraltro l'avallo preventivo di Saverio Mattei nella citata *Filosofia della musica*, in cui l'influente intellettuale calabrese avanzava la proposta d'un «sacro tragico teatro», che «si potrebbero far eseguire dal Sovrano nel suo particolar teatro ristretto specialmente nella quaresima, acciocché si andasse a gustar la musica filosoficamente, adattata ad una poesia sana, istruttiva»<sup>86</sup>. Sul piano della drammaturgia, tali opere di soggetto biblico (o estensivamente cristiano) mostrano un adeguamento a convenzioni operistiche moderne nell'approfondimento dell'introspezione psicologica e nel peso dei concertati, ma presentano anche un apporto specifico nell'importanza della grandiosità scenografica (le ricorrenti distruzioni di Gerusalemme, l'esotismo delle ambientazioni) e in quel *topos* di preghiera corale che per il tramite del *Mosè* rossiniano raggiungerà il melodramma ottocentesco.

### 3.3 *De Gamerra e Calzabigi a Napoli*

Sempre negli anni Ottanta, esattamente nel 1786, approda a Napoli col sostegno di Calzabigi il drammaturgo livornese Giovanni de Gamerra, intenzionato a proporre un *Piano [...] per lo stabilimento del novo teatro nazionale*: un progetto pienamente in linea con l'ideologia assolutistica per cui l'arte scenica è finalizzata a «inculcare ai popoli soggetti le massime credute utili ed importanti»<sup>87</sup>. Se dovrà incassare la bocciatura del progetto, sottoposto al vaglio d'una commissione formata da Calzabigi, Vincenzo Montalto e il duca di Noia<sup>88</sup>, De Gamerra, allora reduce dall'incarico di poeta del Teatro imperiale a Vienna, metterà comunque in atto sulle assi del San Carlo, col *Pirro* (1787) per Paisiello, un «tentativo riformistico audace e stimolante»<sup>89</sup>, che persegue l'intento, già dichiarato nella prefazione dell'*Armida* del 1771, di

formare dei pezzi di poesia suscettibili e propri d'un'armonia espressiva, parlante, tenera e animatrice, e variando a un tempo stesso i colori, i trasporti, gli affetti e le passioni porger modo al maestro di far spiccare quel chiaro-scuro dal quale è prodotto il più dilettevole, il più vago e il più interessante della musica<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> Cit *ivi*, p. 276.

<sup>87</sup> Cit. in ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, p.

294.

<sup>88</sup> Al «disastroso viaggio di Napoli», reso vano dalla «mancanza della regia parola», De Gamerra farà risalire il proprio dissesto finanziario: cfr. *ivi*, p. 252.

<sup>89</sup> Cfr. A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio* cit., p. 240.

<sup>90</sup> Cit. *ivi*, p. 74 sgg.

Si tratta di un'evidente risposta al palese esaurimento delle potenzialità dei testi lirici metastasiani. Se ne apprezzino gli esiti in quest'aria bipartita del protagonista in cui sono contrapposti asimmetricamente undici settenari e cinque quinari, tra scarti continui giustificati dalle puntigliose didascalie, fortemente sbilanciate verso una gestualità parossistica (interessantissime le ultime due, che prescrivono un vero e proprio *tableau* cui partecipano tutti i personaggi, ciascuno con la propria passione dominante)<sup>91</sup>.

Cara, negli occhi tuoi  
Si pasce il mio desire;  
per te saprò morire.  
Saprò... ma chi s'avanza?

*(Facendo alcuni passi e osservando Ulisse che s'inoltra lentamente col seguito)*

Ulisse!... Ah non temere;

*(Ritornando frettoloso e con vivo trasporto da Polissena)*

fra noi trovi il piacere,  
e frema il traditor.  
Parti...

*(Avanzandosi verso Ulisse con impeto e disprezzo, allorché solo si è avvicinato a Pirro)*

Lo spero invano;

*(Ad Ulisse, dopo che questo gli ha ordinato di uccider Polissena sul sepolcro di Achille)*

vivrà per tuo dispetto;  
io t'offro in questo petto  
lo sposo, il difensor.  
Tant'osi?

*(Ritornando al fianco di Polissena più affettuoso)*

*(Ad Ulisse nell'atto che vuole impadronirsi di Polissena. In conseguenza dei sentimenti di Pirro, tutti gli attori animeranno il quadro coi colori della propria passione)*

Arrestati;  
tu solo, o perfido,  
sarai la vittima  
d'un implacabile  
giusto furor.

*(Prende Polissena per un braccio, e parte con essa infuriato. Tutti gli altri esprimono le sorprese, ed i varj affetti onde sono agitati; e specialmente Ulisse la rabbia e lo sdegno)*

Se De Gamerra ostenta tanta libertà nella morfologia dell'aria – e d'altra parte più generosità nella fornitura di versi nei testi lirici reclamava in quegli stessi anni anche il metastasiano Mattei –<sup>92</sup>, altrettanta ne auspica sul piano

<sup>91</sup> Per l'intonazione di Paisiello cfr. *ivi*, p. 75 sg.

<sup>92</sup> «Del resto giacché si vuole una musica più lunga nell'aria di quella che usavano i nostri antichi, è riparabile questo male piuttosto con l'allungar la poesia e far le arie di più strofe.

drammaturgico. Si chiede nella *Protesta dell'autore* pubblicata col libretto<sup>93</sup>.

Sarà dunque una regola indispensabile per ogni dramma il terminar gli atti, o con un'aria, o con un duetto, o con un terzetto, né si potranno chiudere con dei cori, con dei recitativi? Il chiuderli con dei finali pieni di moto, d'azione, d'interesse, sarà dunque un delitto da essere fulminato dal tribunale del pregiudizio?

De Gamerra mette effettivamente in atto nel *Pirro* una radicale drammatizzazione delle forme chiuse, che, anche quando permangono tradizionali, si mostrano tuttavia straordinariamente permeabili all'azione scenica, mentre mutuamente dall'opera buffa concertati di vario conio, dall'Introduzione (che anticipa all'inizio dell'intrigo un primo diverbio Pirro-Polissena e ingloba un quadro di stupore che fa cantare già da subito tutti e sei i personaggi insieme), al Finale primo (contrapposizione di sezioni statiche e dinamiche), all'articolato Finale secondo.

Calzabigi stesso, che a Napoli aveva vissuto negli anni Quaranta, quando aveva presentato a Corte la festa teatrale di concezione metastasiana *Il sogno d'Olimpia* (1747) per la nascita dell'erede al trono, fa ritorno in città, per trascorrervi un decennio, gli anni Ottanta, dedicandosi a un'attività di saggista culminante nella pubblicazione, a Venezia nel 1790, della polemica *Risposta di Don Santigliano* all'indirizzo di Stefano Arteaga. Nel 1793 fa uscire a Napoli, da Onofrio Zambraja, la silloge di *Poesie e prose diverse*, ma ritorna nel frattempo anche al teatro inscenato; nel 1792 propone al San Carlo l'*Elfrida*, con musica di Paisiello, e nel 1794, a un anno dalla morte, l'*Elvira*, sempre paisielliana<sup>94</sup>. Entrambe «tragedie per musica», sono opere storiche d'impianto tradizionale, calzabigiane ma con misura e individuate da tre caratteristiche: spazio limitato alle parti secondarie («pensai che [i personaggi subalterni] non essendo da passione agitati ma semplici interlocutori, non dovevano variar di metro ne' loro discorsi necessarî, e però non avevano occasione di cantare arie», scrive

451

Perciò nei teatrini [nell'opera buffa] la musica ordinariamente è più verisimile, perché l'arie son lunghe e ci sono tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti e quartetti di molte strofe, e non sono costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole» (S. MATTEI, *La filosofia della musica* cit. in PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 71). Sull'argomento cfr. anche PAOLO FABBRI, *Saverio Mattei e la «musica filosofica»*, «Analecta Musicologica», XV (1998), pp. 611-629.

<sup>93</sup> Cit. *ivi*, p. 240. Sul *Pirro* cfr. anche LUISA COSÌ, *Un contributo napoletano al «falso piano dell'opera francese»: il «Pirro» di De Gamerra - Paisiello*, in MARIA CARACI VELA - ROSA CAFIERO - ANGELA ROMAGNOLI (a cura di), *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 167-202.

<sup>94</sup> Sul primo titolo cfr. GIOVANNI CARLI BALLOLA, *L'ultimo Calzabigi, Paisiello e l'«Elfrida»*, «Chigiana», XXIX-XXX/9-10 (1975), pp. 357-368.

Calzabigi nella lettera a Pepoli citata più sotto), assenza di cori (per ragioni contingenti: «dovetti privarmi dell'aiuto non indifferente de' cori, perché i coristi che possono qui radunarsi mancano quasi tutti d'una buona italiana pronunzia, e le coriste non abbiamo assolutamente»<sup>95</sup>), numerosi concertati (ancora al Pepoli: «Privo del nobile soccorso de' cori pensai a supplirvi con sostituire ad essi, quanto più potevo, pezzi concertati»), sette in tutto dal duetto al sestetto. Punto di riferimento teorico permane il teatro antico<sup>96</sup>:

Non cantano troppo dunque i personaggi dell'Elfrida a creder loro; declamano accompagnati da una ricca armonia, alla declamazione tragica convenevole, imitando al possibile la greca tragedia nella quale i personaggi che dalla passione dominante non sono agitati non cambiano quasi mai di metro.

452 Il dramma in questione è accompagnato, nel 1793, dalla pubblicazione d'una *Lettera a S. E. il Sig. conte Alessandro Pepoli ecc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata «Elfrida»*. Il testo ripercorre con fermezza i classici argomenti calzabigiani della critica alla poesia metastasiana, arma ormai spuntata per la fantasia dei musicisti: «Il limitare l'arie tutte d'un dramma ad una misura di metro, ad una quantità di versi, come si pratica generalmente, senza eccedere se non di rado e come per negligenza, obbliga gli scrittori della musica ad una perpetua monotonia; e vien costretto ancora il poeta a far parlare i suoi personaggi con una restrizione viziosa e spesso inopportuna alle passioni dalle quali sono turbati»<sup>97</sup>. Sul soggetto già un quarto di secolo prima si era andato interrogando un operista di prima sfera (e dall'insospettabile osservanza metastasiana) come Jommelli. E tuttavia nemmeno tali estremi conati di rinnovamento incontreranno il successo sperato, e l'ultimo esperimento di Calzabigi, *l'Ekvira* del 1794, si scontrerà frontalmente con la Corte, scontando la censura del dramma, potato alla bisogna dal poeta teatrale del San Carlo, e il fiasco della rappresentazione.

### 3.4 *Retrospectiva sul secolo trascorso*

La rassegna d'un secolo di melodramma a Napoli potrà legittimamente chiudersi non tanto con l'anno della rivoluzione, il 1799, caratterizzato da non poca incertezza nella programmazione teatrale (tra la sospensione e poi l'allestimento al San Carlo del *Nicaboro in Jucatan* di Domenico Piccinni con musica di Giacomo Tritto, prima in lode del Borbone poi in funzione antitirannica, e la commissione da parte del Teatro del Fondo, ribattezzato in Patriottico, d'un

<sup>95</sup> RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di ANNA LAURA BELLINA, 2 voll., Roma, Salerno, 1994, vol. II, p. 583.

<sup>96</sup> ID., *Lettera a S. E. il Sig. conte Alessandro Pepoli*, in *ivi*, vol. II, p. 587.

<sup>97</sup> *Ivi*, vol. II, p. 604.

*Catone in Utica* metastasiano, titolo libertario per antonomasia, dopo la sospensione dell'antipatriottico *Aristodemo* di Vincenzo Monti<sup>98</sup>, ma piuttosto con l'opera - l'ultima di uno dei protagonisti assoluti del genere, Giovanni Paisiello - che celebrò l'evento politico eccezionale che aveva chiuso il Settecento a Napoli: *I Pittagorici*, composti su libretto di uno dei massimi poeti nazionali, Vincenzo Monti, per onorare, al Teatro San Carlo, l'onomastico di re Giuseppe Bonaparte, il 19 marzo 1808<sup>99</sup>. Scritta in previsione d'una visita, poi cancellata, di Napoleone a Napoli, l'opera celebra «la memoria dei grandi uomini immolati nell'infelice epoca del '99»,<sup>100</sup> adottando, secondo le parole del poeta,

un soggetto di venticinque secoli addietro, ma nazionale, perché accaduto in Calabria, vale a dire nella Magna Grecia; e, sotto l'immagine di antiche e gloriose disavventure, ho dipinte quele di otto ani addietro, e vi ho interessato l'onore della Nazione, senza mai nominare nessuno, lasciando all'uditore di farne l'applicazione<sup>101</sup>.

La persecuzione dei Pitagorici da parte del tiranno di Siracusa Dionisio adombra insomma quella dei giacobini napoletani alla restaurazione del Borbone (spalleggiato dagli Inglesi/Cartaginesi), persecuzione rispetto alla quale il finale dell'opera assicura il debito risarcimento grazie all'apoteosi del Napoleone cui è legata la promessa d'un futuro glorioso per l'Italia intera. Rifacendosi al *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* di Vincenzo Cuoco, Monti (che ebbe modo di frequentare personalmente l'esule patriota), non napoletano come d'altra parte Stampiglia Metastasio e Calzabigi, corona un secolo di librettistica "napoletana" con un tema ancor più solidamente locale, in quanto storico e tradito da uno storico napoletano, della stessa leggenda di Partenope. Gli eroi della rivoluzione ricevono tutti nell'opera la meritata glorificazione sotto mentite spoglie: Domenico Cirillo è, non troppo copertamente, Dorillo; l'ammiraglio Caracciolo, Agesarco; Marcello Scotti, Ecfanto; il giurista Francesco Mario Pagano, Gipzio; il tiranno siracusano rappresenta naturalmente Ferdinando IV; e il «grande, fortunato Archita», Bonaparte, «fatal guerriero», per cui l'Italia tutta spera di «ritornar beata». Il martirio, poiché in questi termini viene evocato, degli eroi del '99 assume nel dramma di Monti

<sup>98</sup> Sul teatro per musica durante la rivoluzione cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 297-302 e ANTHONY R. DELDONNA, *Eighteenth-Century Politics and Patronage: Music and the Republican Revolution of Naples*, «Eighteenth-century Music», IV/2 (2007), pp. 211-250.

<sup>99</sup> Su questo titolo cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e glorificare Napoleone: «I Pittagorici» di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in LORENZO BIANCONI - RENATO BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 281-302.

<sup>100</sup> Lettera del 7 aprile 1808 di Vincenzo Monti a Gregorio Cometti, cit. *ivi*, p. 285.

<sup>101</sup> Lettera del 24 febbraio 1808 di Vincenzo Monti a Gregorio Cometti, cit. *ivi*, p. 287.

un tono spiccatamente oratoriale. L'impiccagione di Caracciolo, culmine patetico della *pièce*, parto d'un librettista che ben ricorda la *Passione* metastasiana, avviene in un contesto apocalittico non esente da tangenze cristologiche, più proprio di un'azione sacra che non d'un melodramma.

Al fatal nodo  
porse il collo l'eroe con quella fronte  
con che i nemici fulminava avvolto  
nei maritimi assalti. alta da lungi  
vider le rive spaventate al vento  
ondeggiar la gran salma; e ne piangea  
mesto il cielo, e d'orror l'onda fremea.

La generosa vita  
tronca da laccio infame  
all'onda inorridita  
diè senso di pietà.  
E a te, re stolto e barbaro,  
fu quell'illustre vittima  
cagion di gioia e stimolo  
di nuova crudeltà.

454 La drammaturgia, anche per via della patente affinità col genere della festa teatrale encomiastica, tende a privilegiare i concertati, spesso col coro, rispetto ai numeri solistici, rarissimi (solo tre arie, due delle quali col coro!). All'altro capo del Settecento, dunque, il protagonismo del canto solistico viene così sublimato nell'interazione delle voci tra loro e col coro.

Non sembra perder quota invece la strenua difesa del recitativo, percepito ancora nel 1808 – e la circostanza potrà forse sorprendere – come l'autentica sostanza del dramma<sup>102</sup>. In questi termini, d'incontrovertibile chiarezza, il libretto dei *Pittagorici* orienta infatti l'orizzonte d'attesa del pubblico del San Carlo nel 1808, esibendo una dialettica viva e problematica tra musica e parola che nessun dibattito settecentesco era stato in grado di risolvere definitivamente<sup>103</sup>:

Si dovevano virgolare i non pochi versi di puro recitativo, che per solo rispetto ai fastidj del pubblico, da molto tempo mal avezzato, si è stimato bene di omettere nella musica. Ma se questo strazio della poesia giova a chi ascolta e segue col libretto alla mano il cantante, reca disgusto a chi leggendo fuor di teatro cerca il diletto del cuore che per lo più non può trarsi che dai recitativi, perché nei soli recitativi sta lo sviluppo delle passioni.

<sup>102</sup> Un recitativo nobilitato da Paisiello con straordinario, estesissimo impiego dell'accompagnato, persino a orchestra piena, e la completa rinuncia al recitativo semplice.

<sup>103</sup> Cit. in F. LIPPMANN, *Un'opera per onorare* cit., p. 298 sgg.