



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo**  
**Dottorato di Ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali**  
**XXX ciclo**

*I viaggi di Penelope*  
*Testi e contesti della Penelope di Domenico Cimarosa*

**Dissertazione dottorale di**  
**Eleonora Di Cintio**

**Volume I**

**Relatore**  
**Chiar. mo Prof. Andrea Chegai**

**Correlatore**  
**Chiar. mo Prof. Franco Piperno**

**a. a. 2016/2017**



*alla fantasia,  
a questa primogenita tra le attività spirituali  
e domestico sostegno delle altre*

BENEDETTO CROCE, *Estetica*, 1901

In copertina: CHARLES ADRIEN PROSPER D'ÉPINAY, *La Bonne Renommée*, statua marmorea raffigurante Penelope, Parigi, 1880 circa, particolare (foto Christie's).

# *I viaggi di Penelope. Testi e contesti della Penelope di Domenico Cimarosa*

## INDICE GENERALE

### VOLUME I

#### Dissertazione

#### Indice

Premessa	XI
Tavola delle abbreviazioni	XV
Tavola delle fonti dell'edizione	XVI
Domenico Cimarosa e il melodramma italiano serio tra Sette e Ottocento.	
Stato degli studi e riferimenti bibliografici	XIX
<i>Studiare l'opera del Settecento oggi</i>	XIX
<i>Testi e contesti</i>	XXX
<i>Domenico Cimarosa principe di due mondi</i>	XXXVIII

#### PARTE PRIMA

##### *Penelope*

I. Specchio delle reali brame. Il teatro del Fondo di Separazione di Napoli (1779-1794)	
<i>Riformismo spettacolare: il Fondo tra il 1779 e il 1784</i>	1
<i>La riforma della riforma</i>	7
<i>Venti di cambiamento (1789-1794)</i>	23
II. Cimarosa, Diodati e la <i>Penelope</i>	
II.1 Intorno all'opera	
<i>Celebrare la famiglia come modello di gestione del potere: Penelope</i>	35
<i>Un tragico antecedente</i>	40
<i>All'ombra di Metastasio</i>	45

II.2 Dentro l'opera	
<i>Cimarosa di ritorno dal Grand Tour</i>	51
<i>Drammaturgia fluida e altre bellezze</i>	55
<i>Un cantante di cose politiche passionatissimo</i>	64
<i>Tra politica e scena</i>	68
<i>Babini, Cimarosa e la Penelope</i>	74
Tavole	
GIUSEPPE MARIA DIODATI, DOMENICO CIMAROSA, <i>Penelope</i>	85
<b>PARTE SECONDA</b>	
I viaggi di <i>Penelope</i>	
<i>Fortunatissima in verità</i>	89
III. Il testimone <b>X</b> e la <i>traditio γ</i> di <i>Penelope</i>	
<i>Un finto autografo</i>	93
<b>X</b> e la <i>traditio γ</i> di <i>Penelope</i>	107
<i>Penelope a Genova</i>	120
<i>Nasolini, Mayr (?) e la Grassini</i>	128
<i>Ragione del sentimento</i>	134
<i>Della voce, del gesto</i>	137
Tavole	
1- <i>Penelope X</i> , Livorno, Teatro degli Avvalorati, 1795-1799	142
2- <i>Penelope</i> , Parma, Teatro Ducale, 1800	145
3- <i>Penelope</i> , Genova, Teatro di Sant'Agostino, 1803	147
IV. <i>Penelope</i> e Napoleone	
<i>Penelope a Firenze</i>	151
<i>Orizzonti napoleonici</i>	156
<i>Napoleone a teatro</i>	162
<i>Tema con variazioni</i>	165
<i>Il nuovo Palladio</i>	170
<i>Un attore per Napoleone</i>	175
Tavole	
1- <i>Penelope</i> , Firenze, Teatro della Pergola, 1805	179
2- Teatro della Pergola, Firenze. Cronologia degli spettacoli 1799-1805	183

V. Le due <i>Penelopi</i> di Ferdinando Paer	
<i>Incontri di gioventù</i>	189
<i>Scelte di maturità</i>	193
<i>Accoppiamenti giudiziosi</i>	205
Tavole	
1- <i>Penelope</i> , Padova, Teatro Nuovo, 1795	214
2- <i>Penelope</i> , Parigi, Théâtre de l'Impératrice, 1815	216

### PARTE TERZA

#### Filologia

VI. Filologia (d'autore?) del melodramma tardo settecentesco	
<i>Diffrazioni</i>	219
<i>Opera romantica v/s opera aperta</i>	220
<i>Opera aperta</i>	223
<i>Filologia musicale dell'opera aperta</i>	224
<i>Un prototipo di edizione digitale per Penelope</i>	227
<i>Prospettive di utilizzo</i>	229
Bibliografia	233

## VOLUME II

DOMENICO CIMAROSA, *Penelope*

Studio preparatorio all'edizione critica

Premessa	VII
Edizioni critiche di opere cimarosiane: stato dell'arte	IX
Tavola delle abbreviazioni	XV
Tavola delle fonti dell'edizione	XVI
I. La tradizione testuale di <i>Penelope</i> : caratteristiche e problemi generali	XIX
<i>Stemma codicum</i>	XXXI
II. Autoimprestiti	XXXIII
III. Testimoni	
Testimone autografo	XXXVII
Testimoni secondari	XLII
Altri testimoni	XLVIII
Libretto	LXXIII
IV. Criteri dell'edizione	
A) Impostazione generale	
Partitura	LXXV
Libretto	LXXV
B) Interventi della curatrice	
Criteri generali	LXXVI
Correzione di errori	LXXVI
C) Problemi particolari	
Autorità dei recitativi semplici	LXXVI
Ordinamento della partitura	LXXVI
Parti derivate da altre parti	LXXVII
Strumenti traspositori	LXXVIII



Corni	LXXVIII
Trombe	LXXVIII
Clarineti	LXXIX
Timpani	LXXIX
Parti vocali	LXXIX
Rigo musicale	LXXIX
Strumenti divisi	LXXX
Segni di abbreviazione	LXXX
Dinamiche e indicazioni espressive	LXXX
Segni di articolazione	
Accenti e forcelle	LXXXII
Punti, chiodi, trattini	LXXXII
Legature	LXXXIV
Abbellimenti	LXXXV
Continuo	LXXXV
Titolazione e numerazione dei brani e dei recitativi semplici	LXXXV
Testo poetico	LXXXVI
Numeri di chiamata	LXXXVI

#### V. Edizione del libretto

(Napoli, Teatro del Fondo di Separazione, 26 dicembre 1794) LXXVII

VI. Personaggi e organico CXI

#### **DOMENICO CIMAROSA, *La Penelope***

[N. 1]	Overtura	3
<b>ATTO I</b>		
N. 2	[Introduzione]	31
	[Recitativo dopo l'Introduzione]	54
[N. 3]	[Seguito dell'Introduzione]	57
	[Recitativo dopo il Seguito dell'Introduzione]	79
N. 4	Recitativo accompagnato e duetto	82
N. 5	Marcia	108
[N. 6]	[Arioso di Ulisse]	110
	[Recitativo dopo l'arioso di Ulisse]	118
[N. 7]	Aria di Ulisse	120

	[Recitativo dopo l'aria di Ulisse]	151
[N. 8]	Aria di Evenore	153
	[Recitativo dopo l'aria di Evenore]	174
[N. 9]	Recitativo accompagnato e aria di Telemaco	176
	[Recitativo dopo l'aria di Telemaco]	205
[N. 10]	Recitativo accompagnato e [Finale I]	208

## **ATTO II**

	[Recitativo dopo il Finale I]	249
[N. 11]	[Recitativo accompagnato e duetto]	251
	[Recitativo dopo il duetto]	266
[N. 12]	Cavatina di Telemaco	269
	[Recitativo dopo la cavatina di Telemaco]	276
[N. 13]	[Recitativo accompagnato di Penelope]	278
	[Recitativo dopo l'accompagnato di Penelope]	286
[N. 14]	Recitativo accompagnato e aria di Penelope	287
	[Recitativo dopo l'aria di Penelope]	307
[N. 15]	[Scena di Ulisse]	308
	[Recitativo dopo la scena di Ulisse]	351
	[Recitativo dopo la prima parte della Marcia]	353
	[Recitativo dopo la seconda parte della Marcia]	355
[N. 16]	Recitativo accompagnato e rondò di Telemaco	356
[N. 17]	[Recitativo accompagnato dopo il rondò di Telemaco]	378
[N. 18]	[Finale ultimo]	384

## **Commento critico**

	Overture e Atto primo	399
	Atto secondo	420

**VOLUME III**  
***Penelope 1795-1815***  
**Brani aggiunti, modificati, interpolati**

**INDICE**

Premessa	V
Tavola delle abbreviazioni	VII
Tavola delle fonti dell'edizione	IX
Testimoni	XI
<b>FERDINANDO PAER «Ah se pietà nel seno»</b>	1
Padova, Teatro Nuovo, 1795	
<b>SEBASTIANO NASOLINI, «Che farò ne' mali miei»</b>	23
Livorno, Avvalorati, 1795-1799	
<b>SEBASTIANO NASOLINI, «Bella Dea de' Numi amore»</b>	51
Genova, Sant'Agostino, 1803	
<b>GAETANO ISOLA, «Figlio che fosti ogn'ora»</b>	61
Genova, Sant'Agostino, 1803	
<b>ANONIMO, «D'Itaca il suolo è questo»</b>	77
Firenze, Pergola, 1805	
Commento critico	119

**CD-rom**  
***Penelope 1794-1815***  
Edizione critica digitale



## Premessa

Quando ho presentato il progetto di ricerca sulla *Penelope* di Domenico Cimarosa (Napoli, Teatro del Fondo, Carnevale 1795) per la candidatura dottorale all'Università «La Sapienza» di Roma, era mia intenzione realizzare dell'opera un'edizione critica. Ero reduce da un'esperienza condotta presso un piccolo festival lirico abruzzese, per il quale avevo approntato un'edizione d'uso de *Le astuzie femminili* dello stesso autore (Napoli, Teatro dei Fiorentini, Estate 1794). Ammaliata dalla bellezza di quella musica e dalla ricchezza di quel teatro, volevo continuare ad esplorare il pianeta Cimarosa.

Il concorso è andato a buon fine e il progetto è stato accettato. Così ho cominciato a raccogliere tutti i testimoni afferenti a *Penelope*, una moltitudine di partiture provenienti da ogni dove. È bastato poco perché mi rendessi conto del fatto che molti di quei testi racchiudessero una quantità di divergenze rispetto all'opera firmata da Cimarosa: brani interpolati, modificati, tagliati e cuciti con altri scritti da autori vari o, in molti casi, da emeriti sconosciuti. Forse per incoscienza, forse per ignoranza, non ho mai pensato che tali differenze fossero le prove di innumerevoli delitti perpetrati da anonimi assassini sul testo del 'povero' Cimarosa. Piuttosto ho considerato quelle musiche espressioni della fantasia di chi le aveva realizzate, tracce superstiti di un continuo re-inventare l'opera da parte di coloro che concretamente se ne resero protagonisti. Segni di un'incontenibile *vitalità* dell'arte melodrammatica.

Il fascino esercitato da tale rigogliosa e imprevedibile tradizione testuale ha comportato un ampliamento dell'orizzonte di ricerca: la *Penelope* di Cimarosa, da meta si è trasformata nel porto da cui partire per ripercorrere le tappe del viaggio che essa affrontò nei vent'anni successivi al suo debutto.

I limiti temporali imposti alla ricerca non mi hanno consentito di restituire quell'itinerario nella sua completezza. Tuttavia, a partire dal luogo e dall'epoca in cui la *Penelope* venne al mondo (Vol. I, Cap. I: *Specchio delle reali brame. Il Teatro del Fondo di Separazione di Napoli, 1779-1795*), ho esplorato la sua fisionomia, cercando di capire come essa nacque e chi partecipò a quella genesi (Cap. II: *Cimarosa, Diodati e la Penelope*) per poi salpare verso lidi lontani dalla gentil Partenope: talvolta sulla scorta di testi scambiati per autografi (Cap. III: *Il testimone X e la traditio γ di Penelope*), talaltra navigando sulla cresta di suggestioni eroico-imperiali (Cap. IV: *Penelope e Napoleone*), e infine accogliendo a bordo della nave di *Penelope* un ospite di riguardo che, a più riprese, mostrò il proprio interesse per l'opera del *geniale* Cimarosa (V. *Le due Penelopi di Ferdinando Paer*).

Una ricerca così condotta ha generato una trattazione policentrica, variegata come

l'oggetto cui si riferisce. Pertanto, ho voluto riflettere sull'ontologia dell'opera d'arte musicale protagonista di questo studio, una particolare entità artistica che non si lascia imbrigliare in una forma sola, definitiva e permanente. Mi sono chiesta come la musicologia, sia sul piano teorico, sia su quello della concreta attività filologica di ricostruzione dei testi musicali, possa attagliarsi ad un simile oggetto (VI: *Filologia (d'autore?) del melodramma tardo settecentesco e Edizione digitale*).

Parallelamente, non ho voluto rinunciare a fornire almeno uno studio preparatorio all'edizione critica di *Penelope*: innanzi tutto della *Penelope* di Domenico Cimarosa (Vol. II) e poi almeno di parte della musica che l'opera accolse nelle sue varie peregrinazioni (Vol. III). Sono fermamente convinta che lo studio di un fenomeno musicale debba partire dalla musica: un principio banale, ma purtroppo poco applicato in relazione al melodramma italiano nato e circolato tra gli ultimi due decenni del Settecento e i primi quindici anni dell'Ottocento. Proprio perché misconosciuta e spesso liquidata sommariamente, la musica di questo periodo ha, a mio avviso, tanto più bisogno di essere studiata e affrontata con il rigore filologico che solitamente si usa in altri – più fortunati – casi.

Parte dei viaggi di *Penelope* è dunque raccolta nei tre volumi di questa dissertazione dottorale. Ma la lunghezza del lavoro non mi consola circa il fatto che la 'vecchia' *Penelope*, di cui, manco a farlo apposta, nel 2017 ricorre il bicentenario dall'ultima rappresentazione nota (Londra, 1817), abbia ancora molto da raccontare.

\*\*\*

Non avrei mai potuto affrontare questo viaggio al di fuori del dottorato di ricerca che ho avuto la fortuna di svolgere presso l'Università di Roma «La Sapienza». Ritengo che il dottorato sia stato un privilegio esclusivo, e sono grata a tutti coloro che mi hanno accompagnata nelle diverse fasi di questo affascinante percorso. Innanzi tutto a Luigi, Maria Gabriella, Lorenzo, Dora Dorinda, e pure il *magnus* Giggetto: la mia famiglia, sicuramente la più edotta d'Abruzzo in fatto di opera italiana a cavallo tra Sette e Ottocento (che – molto spontaneamente – si è resa disponibile ad ascoltare sotto forma di dischi, o di discorsi, o di fischiattii).

Ai miei professori cui sono legata da affetto e stima: ad Andrea Chegai per aver messo a disposizione la sua libera intelligenza nelle lunghe discussioni a tema *Penelope* e per aver ricondotto entro un solco di ragionevolezza le evoluzioni talvolta dispersive della ricerca. A Franco Piperno per il suo salomonico equilibrio e per la magnanimità nel dispensare, anche con poche parole, consigli illuminanti. Ad Emanuele Senici, instancabile coordinatore del Corso di dottorato in musica e spettacolo, per l'apertura che ha conferito ai seminari cui noi dottorandi abbiamo avuto la fortuna di partecipare, e grazie ai quali

abbiamo potuto collocare ogni volta più lontano la soglia delle nostre colonne d'Ercole. Un sincero ringraziamento va inoltre a Claudio Toscani, il quale ha evidenziato alcune criticità nell'edizione musicale e si è reso disponibile, con pazienza e rara generosità, a sanarle insieme alla sottoscritta, insegnandole molto.

I viaggi di *Penelope* sono stati anche i miei, sicché ci tengo a dimostrare tutta la riconoscenza di cui sono capace alle tante anime belle che ho conosciuto nelle infinite peregrinazioni per i teatri, le biblioteche, le università e gli istituti di cultura di mezzo mondo: Stefania Bonfadelli, Giulia Giovani, Barbara Babic, Paolo Robotti, Bella Brover Lubovsky, Rosa Cafiero, Daniele Carnini, Andrea Malnati, Paola Castrabete e i preziosissimi 'amici' dell'Istituto Storico Germanico di Roma, Roberto Versaci, Christina Ruggiero, Christine Streubuehr.

A Mir (*e company*), Ortensia, Giuseppe, Maria Giuliana e Ilaria, adorati compagni di avventure, va tutto il mio affetto per aver cercato con ogni mezzo, pur senza riuscirvi, di sradicare l'astemia che mi affligge; per aver iniettato nel dottorato che abbiamo condiviso una dose di vitale spensieratezza, e per avermi sostenuta, con ironia e calore, nelle fasi talvolta difficili del lavoro.

A M. e a D. che hanno partecipato solo in parte a questa ricerca, impreziosendola variamente, ognuno a suo modo, per poi accomiatarsi, non senza malinconia. *Vuolsi così, colà dove si puote ciò che si vuole.* E io più non dimando.

Per loro tutti, davvero, *ricolmo il cor mi sento d'amore e d'amistà.*

Collemorino, da qualche parte in Abruzzo,  
20 I 2018





## Tavola delle abbreviazioni<sup>1</sup>

### Abbreviazioni dell'edizione

Ars.	Arsinoe
B	Bassi
Bassi	Bassi del Coro
Cl (I e II)	Clarinetto (primo e secondo)
Cr (I e II)	Corno (primo e secondo)
Ev.	Evenore
Fg (I e II)	Fagotto (primo e secondo)
Fl	Flauto
Ob (I e II)	Oboe (primo e secondo)
Pen.	Penelope
Per.	Perimede
Tel.	Telemaco
Ten (I e II)	Tenori del Coro (I e II)
Timp.	Timpani
Tr (I e II)	Tromba (prima e seconda)
Ul.	Ulisse
Vc	Violoncello
Vla	Viola
Vni I	Violini I
Vni II	Violini II

### Altre abbreviazioni

DC	Domenico Cimarosa
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, prima edizione 1971, consultato on line all'indirizzo <a href="http://www.treccani.it/biografie">www.treccani.it/biografie</a>
GB	Giuseppe Benevento
NG	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , edited by Stanley Sadie, McMillian Publishers Limited, London, 2001

---

<sup>1</sup> Per le abbreviazioni relative alle fonti musicali e ai libretti cfr. *infra*, *Tavola delle fonti dell'edizione*.

## Tavola delle fonti dell'edizione

### Partitura autografa

- A** Partitura autografa, Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella»

### Copie della partitura

- I-Mc** Milano, Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi"  
**I-Nc** Napoli, Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella"  
**I-Rrai** *Torino*, Archivio storico dell'Orchestra RAI  
**F-Pn** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique  
**I-CRg** Cremona, Biblioteca Statale, Fondo Pia Istituzione musicale  
**X** Londra, British Library  
**I-PAc** Parma, Biblioteca Palatina  
**D-DI** Dresda, Sächsische Landesbibliothek  
**I-Vm** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana  
**I-GI** Genova, Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Paganini"  
**GB-Lbl** London, British Library  
**I-Fc<sup>1</sup>** Firenze, Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini"  
**D-GOI** Gotha, Forschungsbibliothek  
**I-Fc<sup>2</sup>** Firenze, Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini"  
**B-Bc** Bruxelles, Conservatoire Royal , Bibliothèque  
**B-Br** Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique  
**S-St** Stoccolma, Musik- och teaterbiblioteket  
**US-Bp** Boston Public Library, Music Department  
**D-SI** Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

### Aggiunte manoscritte

- eI-GI<sup>1</sup>** *SEBASTIANO NASOLINI*, «Bella Dea de' Numi amore», copia dell'aria  
Genova, Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Paganini"  
**eI-GI<sup>2</sup>** *GAETANO ISOLA*, «Figlio che fosti ognora», copia del duetto  
Genova, Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Paganini"  
**Paer<sup>1</sup>** *FERDINANDO PAER*, «Come, la morte ancor... Ah, se pietà nel seno», copia  
dell'aria, München, Bayerische Staatsbibliothek  
**Paer<sup>2</sup>** *FERDINANDO PAER*, «Fermate, oh Dio, fermate... Nel mio core appaga, o  
indegno», parti staccate (incomplete) dell'aria  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique

## Libretti

<b>NA<sup>1794</sup></b>	Napoli, Teatro del Fondo di Separazione, 26 dicembre 1794
<b>NA<sup>1795</sup></b>	Napoli, Teatro del Fondo di Separazione, 14 maggio 1795
<b>PA<sup>1795</sup></b>	Padova, Teatro Nuovo, giugno 1795
<b>LI<sup>1795</sup></b>	Livorno, Teatro degli Avvalorati, autunno 1795
<b>PR<sup>1800</sup></b>	Parma, Teatro Ducale, 26 dicembre 1800
<b>VE<sup>1801</sup></b>	Venezia, Teatro La Fenice, 1 giugno 1801
<b>GE<sup>1803</sup></b>	Genova, Teatro Sant'Agostino, 29 o 30 gennaio 1803
<b>LIS<sup>1804</sup></b>	Lisbona, Teatro San Carlo, 30 settembre 1804
<b>FI<sup>1805</sup></b>	Firenze, Teatro della Pergola, 26 dicembre 1805
<b>NA<sup>1808</sup></b>	Napoli, Teatro San Carlo, 3 febbraio 1808
<b>PAR<sup>1815</sup></b>	Parigi, Théâtre de l'Impératrice (Théâtre Italien), 8 maggio 1815
<b>LO<sup>1817</sup></b>	Londra, King's Theatre, 11 gennaio 1817



## Domenico Cimarosa e il melodramma italiano serio tra Sette e Ottocento.

### Stato degli studi e relativi riferimenti bibliografici

#### *Studiare l'opera del Settecento oggi*

Al netto dei riferimenti bibliografici che si faranno in corso di dissertazione, trovo opportuno dedicare qualche rapida osservazione allo stato degli studi riguardanti il melodramma italiano tra Sette e Ottocento. Non tanto per passare in rassegna i testi dedicati all'argomento, quanto più per osservare *come* questo oggetto sia stato studiato (e percepito) a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento e *come* esso venga letto oggi.

Nel 1979 veniva pubblicato per la prima volta il volume di Reinhardt Strohm *L'opera italiana nel Settecento*, poi tradotto in varie lingue, tra cui l'italiano, all'inizio degli anni Novanta<sup>1</sup>. Questo testo è stato paradigmatico di un certo modo di leggere l'opera del XVIII secolo, di cui l'*Introduzione* anticipa alcuni tratti:

La musica operistica del Settecento è un'arte ricca e vitale, ma la singola partitura veniva di solito redatta con pretese artistiche molto minori che nelle epoche successive: la composizione musicale non doveva valere di per se stessa [...] la musica aveva allora un ruolo simile a quello che negli spettacoli teatrali odierni ha la messinscena, ossia una prestazione che richiede sicuramente sensibilità artistica e magistero artigianale, e tuttavia non costituisce di per sé un'opera d'arte. [...] Nel Settecento l'*opus* vero e proprio era qualcos'altro: nel caso dell'opera seria, per esempio, era il dramma, ossia il testo drammatico che veniva continuamente *rivestito* di nuova musica da compositori diversi<sup>2</sup>.

Il teatro musicale settecentesco è dunque, nella concezione di Strohm, una forma spettacolare in cui è la componente verbale, ossia il libretto, inteso perlopiù nell'accezione di libretto metastasiano, l'elemento fondamentale:

Nel Settecento il genere operistico portò in prevalenza il nome di "dramma". L'opera seria si chiamava abitualmente "dramma per musica", dove il "dramma" è la definizione base e "per musica" una specificazione; si trattava dunque di un dramma rivestito, a differenza di altri drammi, di musica.<sup>3</sup>

Appena dieci anni dopo la pubblicazione de *L'opera italiana nel Settecento*, Carl

---

1 Cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991. Edizione originale: *Die italienische Oper in 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen's Verlag, 1979.

2 Cfr. *ivi*, p. 19, corsivo mio.

3 Cfr. *ivi*, p. 22.

Dahlhaus diede alle stampe uno scritto destinato a diventare un punto di riferimento imprescindibile per tutti i successivi studi in materia di drammaturgia musicale:

In un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma.<sup>4</sup>

Sebbene più avanti Dahlhaus precisi che i rapporti esistenti tra la musica e gli altri fattori costitutivi dell'*opus* melodrammatico siano variabili e che non sia dunque possibile fornire una definizione di drammaturgia musicale valida universalmente, egli sostiene l'indiscussa e inattacabile preponderanza della musica in qualunque forma melodrammatica, che si tratti di un'opera di Monteverdi, di una farsa rossiniana, o di un melodramma di Jommelli: nel teatro musicale, è la musica il principale fattore generatore di senso drammatico. Ed è proprio in questo assunto che risiede gran parte della problematicità dell'impostazione dahlhausiana: come fa la musica a determinare il senso all'interno di un dramma?

Nella prefazione alla riedizione, piuttosto recente, di alcuni suoi saggi, Fabrizio Della Seta fornisce una propria definizione di dramma (in senso generico, non strettamente musicale):

Soggiacente a ogni evento che si possa definire drammatico presuppongo una struttura logica le cui condizioni minime di esistenza sono: 1. la presenza della persona umana, intesa come condensazione simbolica di un campo di idee e valori, che si pone in relazione significativa con altre realtà umane (parlo di "persona", in quanto essa non ha ancora assunto, e non deve necessariamente assumere, le determinazioni esteriori, psicologiche e storiche, che ne fanno un "personaggio"); 2. che tale relazione sia concepita all'interno e attraverso la mediazione di uno spazio parimenti simbolico; 3. che essa si modifichi nel tempo per mezzo di interazioni vicendevoli tra le diverse entità in gioco.<sup>5</sup>

Definite le premesse, e precisato che anche per lui, in riferimento al teatro d'opera la musica sia il *medium* drammaticamente decisivo nella costituzione del senso, Della Seta riconosce la difficoltà di stabilire come questa possa «determinare relazioni [interpersonali], [...] come coordinate del movimento drammatico profondo»<sup>6</sup>. Pur nell'impossibilità di giungere a comprendere come e perché la musica determini tali relazioni (ché il fatto che le determini è dato pacifico), la definizione di "dramma" offerta da Della Seta risulta tanto più significativa se applicata non solo al melodramma nella sua

---

4 Cfr. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, pubblicato per la prima volta in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, vol. 6, rist. Torino, EDT, 2005.

5 Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Cosa "accade" nelle Nozze di Figaro, II, 7-8?*, in «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 65-96 : 66.

6 «Questo è un nodo concettuale che purtroppo non mi è mai riuscito di affrontare in maniera soddisfacente». Cfr. *ivi*, *Introduzione*, p. 14.

accezione generica, ma nel caso specifico a quello del Settecento, leggibile alla stregua di qualunque altro melodramma, come *struttura logica* che preveda il concorso di persone, le quali intrattengono delle relazioni suscettibili di cambiamento stabilite dalla musica all'interno di uno spazio simbolico. Va da sé che in una simile idea, la parola, intesa «[secondo la concezione classico-romantica del teatro drammatico] come strumento del "conflitto", cioè del contrapporsi di posizioni morali e concettuali»<sup>7</sup>, perda il primato che, soprattutto nel caso del teatro metastasiano, aveva detenuto, o meglio, che le era stato accordato forse più dagli studiosi del Novecento che dagli autori di quel teatro (Metastasio incluso): la rappresentazione drammatica intesa come rappresentazione dei rapporti interpersonali dispone della

forma sensibile di persone (alle quali appartiene *fra l'altro* la capacità di parlare), in quanto queste sono concepite come incarnazione di problematiche umane che esteriorizzano per mezzo della parola, ma anche del *gesto*<sup>8</sup>

che, in relazione al dramma per musica, è da intendersi prioritariamente nell'accezione di gesto musicale. E' sulla base di tali orientamenti interpretativi (a partire da quello, fondamentale, di Dahlhaus, fino ad arrivare al più recente pensiero di Della Seta), che l'approccio di Strohm al melodramma settecentesco, considerato come un dramma di parola rivestito di musica, risulti improponibile. Improponibile intendere la musica nei termini di una pittura sonora, votata unicamente a tradurre le immagini poetiche proposte nei versi, o ad accontentare i capricci di primedonne e castrati, senza che essa abbia incidenza alcuna a livello drammatico. Improponibile l'assunto secondo cui, nel melodramma settecentesco, la drammaturgia serpeggi silenziosamente nei recitativi, i quali, secchi o accompagnati che siano, vengono genericamente liquidati come i momenti in cui l'azione progredisce, laddove le arie, spogliate di qualsivoglia funzione drammatica, corrispondono ad una sospensione dell'azione e detengono perciò un interesse eminentemente musicale, che catalizza i principali sforzi analitici degli studiosi. Già Dahlhaus evidenziava i limiti di tale impostazione:

La chiave esplicativa più in voga nella teoria operistica fa leva sull'opposizione di recitativo e aria intesa come drammaturgica spartizione di compiti. Ma lo schema interpretativo che contrappone all'azione drammatica e al tempo scorrevole del recitativo la reazione contemplativa e il tempo rattenuto dell'aria, incontestabile nella sua pertinenza descrittiva, s'appoggia però a categorie distorte, giacché requisisce il concetto di "drammaticità" per attribuirlo in toto al recitativo sottraendolo invece del tutto all'aria, che pure

---

7 Cfr. *ivi*, p. 13.

8 Cfr. *ibidem*, corsivo mio.

è la vera sostanza dell'opera seria: quasi che nell'opera l'aria fosse, per dirla con una formula, una *enclave* "non drammatica".<sup>9</sup>

Lo stereotipo dell'aria a-drammatica sembra affondare le proprie radici nella morfologia stessa dell'aria metastasiana che, per sua natura, ha incoraggiato molti critici a formulare una simile lettura:

Le arie [...] in Metastasio, presentano la struttura obbligata, salvo rarissime eccezioni, della doppia quartina dal ritmo facile, con parole-rime ricorrenti, per rappresentare un'espressione di gioia, di dolore, di odio o di conflitto sentimentale attraverso un linguaggio tipicamente arcadico, senza punte espressive. E per questo le arie metastasiane sono avulse dall'azione e intercambiabili.<sup>10</sup>

Date simili premesse, e ricordando quanto espresso da Della Seta in fatto di dramma inteso come discorso logico, si veicola un'idea di drammaturgia in cui l'irrazionalità insiste a più livelli: nel libretto, poiché il poeta cesareo, scrivendo testi destinati a diventare arie, scelse di utilizzare toni universalistici e, in generale, di recidere ogni vincolo con il contesto in cui l'aria veniva inserita. E nella musica, che, considerata un fattore non determinante nella costituzione del senso, deteneva carattere di intercambiabilità da un titolo ad un altro, specie in corrispondenza di certe tipologie di arie (quelle di paragone, di sonno, di sentenza), senza per questo determinare fratture nel decorso drammatico. Così concepito, il teatro musicale serio del Settecento

si risolv[e] prevalentemente in una seduzione incantatoria, confinata alle arie, con poco costruito drammaturgico, idea che sottrae a priori al dramma per musica [...] l'eventualità ch'esso possa costituirsi come dramma *anche* musicale e al compositore del Settecento qualsiasi *chance* di porsi egli stesso come drammaturgo, impegnato com'era a rispettare le molteplici convenienze del teatro (fra cui l'imposizione di un titolo da musicare, senza perlopiù poter effettuare 'scelte poetiche' autonome).<sup>11</sup>

Nella disamina di una delle scene più famose dell'*Olimpiade* metastasiana musicata da Pergolesi, in cui si colloca l'aria *Mentre dormi amor fomenti* (*Olimpiade*, I.8) Andrea Chegai propone un approccio sostanzialmente diverso rispetto a quello di Strohm e seguaci. Lo studioso considera il testo letterario nella sua specificità, rilevando l'aderenza degli aspetti metrico stilistici alle necessità drammatiche del momento (nel caso specifico,

9 Cfr. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit. p. 77.

10 Cfr. DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in «Analecta musicologica», n. 11 (1982), pp. 129-191 : 131.

11 Cfr. ANDREA CHEGAI, *Affetti e azione nel melodramma metastasiano. A margine di «Mentre dormi amor fomenti»* (Pergolesi, *Olimpiade*, I.8), in «Studi Pergolesiani», 7, 2012, pp. 121-145 : 124-125.



il verso ottonario, il lessico e le rime risultano adatti a celebrare il piacere del sonno); inoltre, Chegai colloca l'aria oggetto di interesse nella relativa situazione drammatica, articolata a più livelli: la scena (dunque il recitativo che la precede), lo stadio di evoluzione affettiva del melodramma, i caratteri/personaggi in esso coinvolti, non soltanto sul piano ideale, ma concretamente presenti sulla scena (nel caso specifico Megacle e Licida) e dunque le relazioni esistenti tra di essi, date come espressioni cangianti, non come entità cristallizzate nella forma dell'aria, che dunque rivendica per sé la schietta capacità di influire nell'evolversi di un'azione che non si arresta, ma anzi, progredisce in corrispondenza di essa. Dunque, la rigida demarcazione tra recitativo ed aria, e tra le funzioni loro riconosciute di progresso e di sospensione dell'azione, si stempera, accogliendo la possibilità che, con modalità operative differenti, le due fondamentali articolazioni del melodramma settecentesco siano ugualmente significative e trovino nella loro successione, evidentemente non così imprevedibile e arbitraria come a lungo si è ritenuto, un elemento fondativo della logica del discorso drammatico:

La successione di recitativi ed arie nel loro complesso tratteggia un flusso drammatico in cui i recitativi [...] hanno non solo la tradizionale funzione loro riconosciuta di elemento propulsivo, ma anche quella di definizione affettiva. [...] La prospettiva prodotta dal testo drammatico finisce, quindi, per realizzarsi compiutamente nella dimensione musicale, comprensiva di affetti e azione.<sup>12</sup>

La vitalità dell'opera seria settecentesca, soprattutto nella declinazione metastasiana, traspare, nella riflessione di Chegai, attraverso la considerazione della musica come prima componente generatrice di senso: ancora in corrispondenza di *Mentre dormi amor fomenti*, Chegai sottolinea la stringente continuità drammatica con il testo:

Pergolesi segue le indicazioni del testo e concorre coi mezzi di cui dispone a compiere il progetto poetico drammatico preordinato dal Cesareo Poeta, improntandolo di carattere e senso propriamente drammatico-musicali<sup>13</sup>.

Nel caso particolare: le ripetizioni di versi o emistichi, il disegno ostinato dell'orchestra, le scelte armoniche che contribuiscono a definire una «situazione di studiata immobilità»<sup>14</sup>. La capacità espressiva dei testi metastasiani è indubbia ma è erroneo pensare che la musica non possa modificare, talvolta anche sostanzialmente il significato e dunque l'effetto veicolato dalle parole, generando in ultima istanza un senso proprio<sup>15</sup>. Tuttavia,

---

12 Cfr. *ivi*, p 137.

13 Cfr. *ivi*, p. 127.

14 Cfr. *ibidem*.

15 Cfr. *ivi*, pp. 127-128.

nella riflessione di molti, l'intervento dei compositori sul testo letterario è stato lungamente considerato un'operazione priva di conseguenze sul piano drammatico:

Le *chances* del musicista di elevarsi al rango di drammaturgo vengono limitate dalle contenute responsabilità riguardo alla progettazione complessiva del dramma e dello spettacolo ospitante, e dalla struttura binaria e intermittente (recitativo e aria) del dramma medesimo, che gli consente di incidere solo a tratti. La ripetitività dei drammi di antico regime nelle loro molteplici reintonazioni è intesa più come sintomo della loro caducità e fattore usurante, che non come indicatore delle potenzialità e della ricchezza della produzione coeva.<sup>16</sup>

Nel lungo capitolo dedicato al teatro musicale metastasiano di uno dei più recenti manuali sull'opera italiana<sup>17</sup>, Gloria Staffieri afferma un concetto fondamentale che informa la riflessione di quanti, ultimamente, si siano cimentati nell'osservazione di tale genere di teatro musicale:

Nelle mani dei compositori il tessuto verbale delle arie non è che il punto di partenza: seppure condizionati a livello metrico-ritmico dalle strofe metastasiane, i musicisti possono manipolare il testo per quanto riguarda la ripetizione delle frasi, delle parole, della sintassi (che può essere riordinata o inventata *ex novo*), accentuarne alcune parti rispetto ad altre e quindi *alterarne lo stesso significato originario*.<sup>18</sup>

Adducendo l'esempio significativo dell'aria di Megacle «Se cerca, se dice» tratta dall'*Olimpiade*, nelle diverse intonazioni di Vivaldi (Venezia, 1734) e Pergolesi (Roma, 1735), Staffieri dimostra come lo stesso testo porti i due autori a raggiungere effetti drammatici estremamente differenti. La diversità è stabilita a partire dal trattamento del testo dal punto di vista delle ripetizioni, delle strofe, dei versi e delle singole parole, e del materiale musicale impiegato. Cosicché in Vivaldi la componente conflittuale passa in second'ordine e «prevale piuttosto una sorta di serena, o meglio, stoica rassegnazione in linea con il più generale contesto idilliaco-pastorale dell'opera: Megacle finisce per accettare il suo amaro destino»<sup>19</sup>; uno stoicismo in contrasto con la lettura pergolesiana, il cui tono risulta invece «particolarmente teso e drammatico»<sup>20</sup>. Anche Staffieri evidenzia dal canto suo i limiti di un'impostazione che privilegi la componente verbale rispetto a

---

16 Cfr. ANDREA CHEGAI, *Muovere l'aria. Jommelli e l'azione interiore («Il Vologeso», Ludwigsburg, 1766)*, in *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2014, pp. 291-354 : 291-292.

17 Cfr. GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Bologna, Carocci, 2014,

18 Cfr. *ivi*, pp. 286-287, corsivo mio.

19 Cfr. *ivi*, p. 288.

20 Cfr. *ivi*, p. 290.

quella musicale, chiamando in causa la prassi inveterata da parte dei musicisti dell'epoca di appropriarsi di un testo, quello metastasiano, mai stato effettivamente inviolabile:

Se infatti ogni testo operistico del poeta romano è così duttile e quasi infinitamente plasmabile, viene di fatto a cadere il primato della poesia sulle altre arti, ossia la capacità del codice poetico di informare di sé gli altri codici. La "dittatura" della parola può rovesciarsi pertanto nel suo contrario.<sup>21</sup>

Intendere il melodramma settecentesco in una prospettiva prioritariamente musicale, ridimensionando l'impostazione logocentrica che ha taciuto fino a qualche tempo fa la riflessione di molti studiosi, è una e forse la più importante conquista della musicologia odierna ad esso dedicata. Nondimeno, l'approccio metodologico contemporaneo si è mosso anche su altri fronti e ha detronizzato altri stereotipi. Anche in questa dissertazione, sono state finora citate riflessioni aventi come oggetto perlopiù singole arie. Forse per sua stessa conformazione, tale genere di opera ha incoraggiato una ricezione parcellizzata, ridotta cioè ai pezzi chiusi e sommariamente incurante del testo melodrammatico nella sua interezza. Sebbene lo studio di caso, concentrato cioè su singole scene o parti di esse sia proficuo per isolare determinate strategie drammatico/musicali, trovo di particolare utilità quegli studi che comprendano *in toto* l'opera, sforzandosi di evidenziarne la coerenza interna. A tal proposito, credo sia utile riportare ancora uno stralcio del volume di Strohm riguardante l'*Olimpiade* di Pergolesi, considerata nel suo complesso:

La partitura non è equilibrata: talvolta la musica è estremamente concentrata, come la musica della *Serva padrona*, talvolta è tirata via con disinvoltura... talora si ascoltano semplicemente splendide melodie. Ciò che essa non concede all'ascoltatore è il gusto di godersi il *pathos* cerimonioso di una serata teatrale alla stregua di una *parata* [...]. A ogni buon conto, chi si cali nella lettura del dramma e nell'ascolto della musica, potrà ben maturare quella sensibilità per la lingua e la declamazione, senza le quali la musica di Pergolesi rimane lettera morta.<sup>22</sup>

Un'impostazione completamente differente è proposta da Piero Weiss, autore di un testo che, caso curioso, porta un titolo quasi identico a quello del musicologo tedesco (*L'opera italiana nel Settecento*, cambia solo il corsivo della parola '*italiana*')<sup>23</sup>, e che venne

---

21 Cfr. *ibidem*.

22 Cfr. STROHM, *L'opera italiana*, cit. p. 226, corsivo mio.

23 PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, Roma, Astrolabio, 2013. Il volume avrebbe dovuto essere il primo della *Storia dell'opera italiana* progettata da Giorgio Pestelli e Lorenzo Bianconi, ma non venne mai pubblicato in seno a quel progetto. Cfr. LORENZO BIANCONI, *Presentazione*, *ivi*, pp. 7-10 : 9-10.

compilato una decina di anni dopo l'illustre antecedente. Anche Weiss ripercorre l'*iter* affrontato dal melodramma italiano durante il XVIII secolo, ma anziché procedere per campioni significativi (i titoli famosi di cui, all'epoca di Strohm erano disponibili le partiture), egli imposta la lettura per ampie campate tematiche. La diversità dell'approccio (visibile anche da un rapido sguardo agli indici dei due volumi omonimi) si rende palpabile nel corso della trattazione. Per tornare a quello che si diceva in merito alla possibilità di considerare un'opera come un organismo unitario, trovo significativa la lettura che Weiss propone dell'opera *La morte di Cesare* di Sertor e Bianchi (Venezia, 1788). Nella sua prospettiva, tutte le convenzioni relative al dramma per musica tardo settecentesco acquisiscono una propria ragion d'essere non in quanto formule stereotipate e pigramente ripetute da un musicista privo di inventiva ma per essere strutture inserite nel più ampio quadro dell'opera: una simile lettura rende comprensibile ad esempio il ritardo dell'ingresso dell'eroe principale, scelta operata in virtù di una consuetudine mutuata dagli operisti italiani dal teatro francese<sup>24</sup>; la scrittura «in Do maggiore, diatonica, marcata da un certo carattere di naturalità e priva di abbellimenti»<sup>25</sup> della prima aria di Bruto, indice di quello stile «che col senno di poi identifichiamo col periodo rivoluzionario»<sup>26</sup>; e finanche le convenzioni più radicate, come l'aria di due caratteri di Cesare e l'aria del sonno di Calpurnia rientrano senza fratture, nella lettura di Weiss, in un ordito musicale e drammatico perfettamente coerente, in cui l'autore della musica afferma la propria originalità: la convenzione non è un limite, ma un'opportunità creativa e, in generale, indipendentemente dai giudizi di valore più o meno positivi che si possano emettere al riguardo, essa è una caratteristica fondante del modo di fare teatro nel Settecento:

Le scene cupe, i cori, le marce, le melodie di piglio eroico s'addenseranno, i vocalizzi diventeran meno esibizionistici, le voci più appassionate, l'orchestrazione più sostanziosa (mai però a spese dei cantanti). Intanto l'impalcatura tradizionale dell'opera seria reggerà tale e quale, discernibile ancora sempre sotto le novità che si troveran frammiste agli elementi di più vecchia data.<sup>27</sup>

Come Weiss, anche Andrea Chegai, nella disamina dell'opera *Il Vologeso* di Niccolò Jommelli<sup>28</sup>, propone una lettura organica dell'opera e orientata su più fronti, come si nota a partire dal quadro sinottico posto all'inizio della sua dissertazione: in questo, oltre alla

---

24 Cfr. *ivi*, p. 187 e n. 49.

25 Cfr. *ibidem*.

26 Cfr. *ibidem*.

27 Cfr. *ivi*, p. 192

28 Cfr. ANDREA CHEGAI, *Muovere l'aria. Jommelli e l'azione interiore («Il Vologeso», Ludwigsburg, 1766), in Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo', a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2014, pp. 291-354.*

consueta suddivisione in atti e scene, vengono indicate le mutazioni sceniche che intervengono in corso d'opera e che si configurano poi, in sede di analisi, come un elemento tutt'altro che accidentale. A proposito del peso determinante giocato dalla componente visuale nella costituzione del senso drammatico (lo spazio simbolico che nella riflessione di Della Seta è esso stesso generatore di senso), Gloria Staffieri, richiamandosi ad alcuni contributi di altri studiosi, sottolinea come una delle cifre caratteristiche del teatro metastasiano fosse la straordinaria cura nella definizione delle ambientazioni:

Le didascalie riportano inoltre indicazioni di arredi, costumi, movimenti e gesti tipici del cerimoniale e dell'etichetta di corte. [...] Le relazioni spaziali sono da [Metastasio] trasferite sull'asse dei rapporti spaziali e assumono un valore simbolico oltre che funzionale [...]<sup>29</sup>.

E' addirittura banale ricordare in questa sede la complessità della forma melodrammatica, derivante dalla convergenza delle sue componenti eterogenee (musica, scenografia, illuminazione, movimento scenico ecc.), ma non è altrettanto ovvio in sede di analisi applicate al melodramma settecentesco trovare un approccio che si sforzi di recuperare quella complessità. In realtà è proprio analizzando le interazioni tra i vari elementi costitutivi che si può pervenire ad un'idea il più possibile completa del senso drammatico, non riscontrabile unicamente nel testo musicale, e dunque nelle caratteristiche della scrittura (tonalità d'impianto delle arie associate ad un personaggio, strumentazione, assetto ritmico-melodico), ma derivante anche dalle condizioni concrete dello spettacolo. Ad esempio: in quale momento del dramma il personaggio x canta l'aria y? X è da solo in scena? In quale mutazione X canta l'aria y?):

[...] Senza nulla togliere all'universalità degli affetti di volta in volta espressi (orgoglio, timore, supplica, fiducia, eccitazione) spetta alla sequenza nel suo complesso, comprensiva dell'apporto visuale e della continuità drammatica garantita dal meccanismo delle uscite e delle entrate, determinare un flusso motivato di eventi musicali-drammatici, in cui le arie sono ovviamente l'elemento di spicco ma certo non l'unico.<sup>30</sup>

L'osservazione direi multiprospettica del melodramma conduce Chegai a due considerazioni fondamentali:

La prima. L'effetto patetico di [quella] scena [...] si realizza compiutamente solo all'ascolto o alla visione. [...] La seconda. [...] Nel dramma per musica la struttura complessiva delle sequenze di scene, da mutazione a

---

29 Cfr. STAFFIERI, *L'opera italiana 1590-1790*, cit. p. 266.

30 Cfr. CHEGAI, *Muovera l'aria*, cit. p. 319.

mutazione, non incide solo sul meccanismo delle uscite e delle entrate, ossia sul contatto tra i personaggi (da cui la dimensione dialogico-razionale, ossia i recitativi), ma anche sulle proprietà e le conseguenze della arie di volta in volta cantate (o non cantate). [...] i personaggi concepiscono le proprie arie come una comunicazione diretta o indiretta agli astanti, prima dell'entrata in quinta, in ogni caso consapevoli, nella finzione scenica, che quanto da loro cantato avrà i suoi effetti sull'animo di quanti in scena restano.<sup>31</sup>

Credo che questo approccio sia in ultima analisi quello che maggiormente condivido nei confronti del melodramma settecentesco. E' un *habitus* pacificamente applicato in relazione alle opere dell'Ottocento, ma ancora poco frequentato rispetto all'opera seria d'*ancien régime*. Gli auspici affinché esso diventi l'impostazione dominante anche nello studio di tale genere di opera sembrano essere nutriti da una schiera fortunatamente non esigua di studiosi. I benefici derivanti da un simile approccio sono vari e diversificati. Credo di poter individuare il primo di essi nel giusto peso finalmente riconosciuto al compositore nel processo creativo; il musicista non è più considerabile alla stregua di un confezionatore di vesti musicali per testi perfetti e autonomi, ma primo drammaturgo:

Non mancano al compositore opportunità per una lettura psichica dei personaggi, né le occasioni per *smarcarsi* dal testo; il suo *status* di drammaturgo musicale lo raggiunge alla fin fine realizzando un tempo scenico elastico e tuttavia fortemente divaricato da quello della parola, gravido di implicazioni per la dimensione interpersonale non meno che per la caratterizzazione individuale.<sup>32</sup>

Il compositore stabilisce l'ordito drammatico del proprio melodramma *smarcandosi* dal testo, dunque interagendo con la componente poetica in maniera originale, riuscendo a decretare un proprio ambito di autonomia rispetto ad essa, attraverso l'impiego dei propri strumenti. In merito a questi ultimi, trovo particolarmente illuminanti dei contributi recenti, alcuni dei quali firmati dal summenzionato Chegai e altri da Marco Beghelli<sup>33</sup>, circa

---

31 Cfr. *ivi*, p. 130.

32 Cfr. *ivi*, pp. 353-354, corsivo mio. A proposito della possibilità, sempre salvaguardata da parte del compositore settecentesco di esercitare un peso decisivo dal punto di vista drammatico nell'utilizzo e nel riutilizzo di testi arcinoti cfr. tra gli altri, ANDREA CHEGAI, *Quando ciò che è simile si fa diverso. Cimarosa e L'Olimpiade cinquant'anni dopo*, saggio incluso nel programma di sala relativo alla rappresentazione dell'opera di Domenico Cimarosa *L'Olimpiade*, Venezia, Teatro Malibran, 2001, pp. 53-61 e PIERO WEISS, *La morte di Cesare: the words, the music*, saggio introduttivo a GAETANO SERTOR, FRANCESCO BIANCHI, *La morte di Cesare. Partitura dell'opera in facsimile*, Milano, Ricordi, 1999, pp. VII-XXXVIII.

33 Cfr. MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in «*L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna, Atti del convegno di studi, Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630, *Id.*, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica, III: Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze,

le varie forme del pezzo chiuso settecentesco, indici di un interesse specifico nei confronti delle possibilità in mano agli operisti d'*ancien régime* di sfruttare le convenzioni loro coeve, di volta in volta arricchendole e rivisitandole non già per mero intento virtuosistico ma, nella maggioranza dei casi, per fini espressivi. In tal senso, ripercorrere le tappe evolutive di forme particolarmente fortunate durante il XVIII secolo, ad esempio il rondò, equivale a parlare di drammaturgia da una prospettiva eminentemente musicale: ne emerge un quadro quanto mai articolato, che rifiuta l'appiattimento a lungo perpetrato da molta musicologia sulle 'solite forme' e consegna in ultima analisi un'immagine del melodramma settecentesco come quella di un'organismo tutt'altro che monolitico, ma anzi venato da correnti varie e a volte antitetiche, in cui comunque, al compositore viene sempre riconosciuta una capacità decisionale «pure in assenza di una specifica volontà del librettista»<sup>34</sup>. La considerazione del melodramma settecentesco nei termini di una forma drammatica e non in quelli di una bella parata di arie giustifica peraltro la fortuna o la sfortuna di certe forme, come nel caso del rondò alla francese, poco sfruttato nel corso del secolo, probabilmente per via dello

scarso suo rendimento drammaturgico, che a livello degli esiti drammatici poco aggiunge alla tradizionale disposizione pentapartita col da capo. Al pari di quella, la forma "alla francese" è chiusa in se stessa e centripeta: indugi e patemi non hanno esito che nel *refrain*, certamente variato, ma pur sempre il solito; in secondo luogo, essa era stilisticamente fin troppo connotata: la stabilità ritmico metrica e i modelli melodici convenzionali che la caratterizzavano parvero indifferenziati ai fini espressivi.<sup>35</sup>

Inversamente, lo straordinario successo del rondò in due tempi, nel quale «si evita di far ricadere il pezzo su se stesso, grazie allo spostamento del baricentro emotivo verso la fase terminale»,<sup>36</sup> trae giustificazione dalla possibilità che la forma offriva di proporre un'evoluzione emotiva nel personaggio e dunque nel melodramma:

Frutto di ripetute imitazioni non divenne tanto la sua struttura minuta, quanto l'effetto generale di «aria grande e sublime», ch'era in grado di sortire quella stringata successione di un intenso recitativo con orchestra, di una sezione lenta fortemente patetica e di una rapida stretta virtuosistica [...], il tutto messo in bocca alla primadonna, di rado al tenore, ben spesso al musico, in posizione drammaticamente strategica, vale a dire ad un passo dallo scioglimento conclusivo<sup>37</sup>.

---

Olschki, 2000, pp. 185-217 e ANDREA CHEGAI, *Forma sonata e aria col da capo. Convergenze e finalità drammatiche*, in *L'aria col da capo*, a cura di L. Bianconi e M. Noiray, numero monografico di «Musica & Storia», XVI/3, 2008, pp. 681-710, Id., *La cabaletta dei castrati. Attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, in «Il Saggiatore musicale», X, 2013, pp. 221-268.

34 Cfr. CHEGAI, *La cabaletta dei castrati*, cit. p. 225.

35 Cfr. *ivi*, p. 226.

36 Cfr. *ivi*, p. 231.

E finanche nei casi in cui si cerchino di individuare i reciprociflussi tra forme vocali e forme strumentali, come le varie tipologie di arie solistiche settecentesche e la forma sonata, le scelte musicali si pongono sempre in relazione a quelle drammaturgiche, così che la contrapposizione tra la prima sezione di un'aria e la seguente nella relativa tonalità minore, o nella tonalità della dominante non è una semplice applicazione nell'ambito della musica vocale di una struttura sonatistica, ma una risorsa drammatica, da cui

Trae giovamento la dimensione conflittuale di quella ch'è ancora una poetica metastasiana, ove si miniaturizzano alla misura delle singole arie gli affetti tematizzati dal dramma. Il personaggio evolve in corso d'aria e svela la propria condizione sentimentale con sottigliezza persino maggiore di quanto non gli fosse possibile in arie incardinate su più stabili simmetrie nell'assegnazione di motivi a segmenti di testo di volta in volta intonati [...]. Da parte sua la strofa B incrementa, al sopraggiungere dello stile sonatistico, la consueta pateticissima intensità senza però perdere contatto con la restante parte del testo. La vocazione intrinsecamente drammatica dell'aria settecentesca ne esce potenziata. [...] Il politematismo e la presenza di sezioni di sviluppo inducono qui quella *plasticità affettiva*<sup>38</sup>.

Plasticità affettiva che dunque, pur entro determinate e inalienabili convenzioni strutturali, formali e di altro tipo, connota il melodramma settecentesco quale fenomeno vitale non solo in virtù della felicità dell'ingegno musicale in esso profuso da qualche compositore illuminato, ma per una molteplicità di fattori che insieme concorrono a determinarne una specifica drammaturgia.

### ***Testi e contesti***

Oltre ad una maggiore attenzione alla drammaturgia musicale, gli studi dedicati in tempi recenti all'opera settecentesca tendono a porre tale oggetto artistico entro un più ampio contesto storico, estetico, culturale. E' ormai dato per assodato che la strutturazione di un melodramma da parte di librettista e compositore non rispondesse solo ad una serie di convenzioni stilistiche valide in assoluto, ma anche a necessità di ordine concreto, afferenti in prima istanza il luogo in cui un'opera veniva scritta o ripresa: il teatro sede della rappresentazione, il fatto che esso fosse un teatro di corte o un teatro a gestione impresariale, che disponesse o meno di determinate scene, di una certa compagnia di cantanti, di un coro eccetera<sup>39</sup>. In riferimento alla *Penelope* di Diodati-Cimarosa, la

---

37 Cfr. BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici*, cit. p. 193.

38 Cfr. CHEGAI, *Forma sonata e aria col da capo*, cit. pp. 707-708, corsivo mio.

39 Sulle modalità di produzione spettacolare in Italia nel Settecento cfr. ad esempio il fondamentale studio di FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1996, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue*



necessità di inquadrare l'opera musicale nel contesto in cui essa nacque e si diffuse comporta chiaramente il riferirsi alla Napoli tardo settecentesca. Quello degli studi dedicati al melodramma partenopeo nel XVIII secolo è un ambito enorme e multifaccettato, che affonda le radici in una lunga tradizione bibliografica. La perdita di una mole inestimabile di dati documentari dovuta alla distruzione dell'archivio di Stato partenopeo durante la seconda guerra mondiale rende indispensabili ancora oggi studi molto datati quali quelli di Benedetto Croce<sup>40</sup> e di Francesco Florimo<sup>41</sup> tra gli altri, in virtù del fatto che i rispettivi autori ebbero accesso a documenti oggi perduti. E' una letteratura nei confronti della quale è doveroso esercitare un sano scetticismo, sia perché viziata da impostazioni teoretiche forti e, per quanto affascinanti, non sempre condivisibili (Croce), sia perché è proprio da Croce, Florimo, e prima ancora da Pietro Napoli Signorelli, dal marchese di Villarosa e anche da Giuseppe Sigismondo<sup>42</sup> che trassero origine i giganteschi stereotipi della 'scuola' e dell'opera napoletana' che per lungo tempo hanno viziato le analisi relative al melodramma partenopeo. La diffidenza nei confronti di tali etichette si rendeva palese già nel 1984, quando nel firmare l'introduzione all'edizione italiana de *L'opera napoletana* di Michael F. Robinson<sup>43</sup>, uno dei primi testi dedicati all'argomento con un approccio tutt'altro che stereotipato, Giovanni Morelli definiva l'oggetto di trattazione nei termini di un «non-so-che»,

[Un] soggetto che si dipana [...] come la storia di un «genere» che a tutta prima altro non è che la traduzione (o la importazione), politicizzata, dell'Opera Veneziana [...] in una Napoli che, per volontà di un Viceré che sa il fatto suo in campo di politica culturale, si serve consapevolmente delle «novità» dell'Opera sia per montare una specie di *remedium Masanielli*, sia per trasformare in piacere estetico moderno un'allegoria repressiva. Da questa solida partenza, [...] rispecchiante una situazione storica concreta, [...] l'Opera napoletana diviene ben presto un esperimento ambientale di dipinti borghesi-cortigiani misti. [...] Accade poi che una certa confluenza di fattori diversi generi delle fitte interazioni che [...] rinforzate dal sovraccarico di tipicità imperfette, finiscono per «individuare» notevolmente l'ambiente, le sedi, i protagonisti attivi e passivi degli

---

*competenze*, pp. 3-28, e JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985. Ampi riferimenti al sistema produttivo si riscontrano più recentemente anche in STAFFIERI, *L'opera italiana*, cit. *passim*.

40 Cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.

41 Cfr. FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, 4 voll. Napoli, 1880-1882, rist. anast., Sala Bolognese, Forni, 2002.

42 Su Giuseppe Sigismondo cfr. DENNIS LIBBY, *Giuseppe Sigismondo, an eighteen-century amateur musician, and historian*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238, ROSA CAFIERO, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 299-367 e soprattutto GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani, Raffaele Mellace, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016.

43 Cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984.

spettacoli napoletani. Una individuazione indefinita ma forte che rende Napoli una specie di capitale morale dell'Opera [...]»<sup>44</sup>

Qualche anno dopo Morelli, è Francesco Degrada a ripercorrere le origini di uno stereotipo che aveva scarsa attinenza con la realtà musicale<sup>45</sup> e che è fortunatamente caduto in disuso nelle riflessioni più recenti, soprattutto «perché non si rintraccia una specifica uniformità stilistica tra le opere dei compositori [a vario titolo definibili 'napoletani']»<sup>46</sup>. Degrada auspicava delle indagini all'epoca non ancora in atto, circa i contesti produttivi del melodramma settecentesco, in virtù del

nuovo modo di guardare alla fenomenologia dell'opera. Anzitutto come a una espressione profondamente radicata alle sue basi culturali e sociali, incomprensibile al di fuori dello specifico contesto nel quale nacque ed entro il quale si diffuse, cambiando forme e caratteri a seconda del tempo e dei luoghi: donde un'attenzione nuova alle strutture e ai meccanismi di produzione ed esportazione di una forma d'arte che sembra impossibile rinchiudere [...] nel concetto di opera, di una forma consegnata una volta per sempre a un'immagine cristallizzata e imm modificabile.<sup>47</sup>

L'attenzione ad aspetti di natura contestuale auspicata da Degrada è riscontrabile ad esempio nella spessa letteratura dedicata al teatro San Carlo, che trova i propri epigoni in due volumi, entrambi editi nel 1987, in cui convergono contributi di diversi studiosi italiani e stranieri<sup>48</sup>. In uno di essi, Franco Piperno, ripercorre la storia del San Carlo dall'epoca della sua fondazione fino a quella dell'impresariato di Domenico Barbaja, con un approccio che valorizza il luogo come qualcosa di più di un mero contenitore di spettacoli musicali:

E' evidente che la presenza dei sovrani, degli «augustissimi Padroni» del San Carlo, coll'incremento di spettacolarità, di 'mondanità' oggi diremmo, che essa comportava, conferiva al teatro un inequivocabile marchio regio ed in questi casi più che mai lo spettacolo era dato dal *luogo teatrale nella sua totalità*, dal pubblico e dalla famiglia reale non meno che dall'evento scenico-musicale: la percezione visiva eclissava quella acustica ed intellettuale.<sup>49</sup>

---

44 Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, introduzione a ROBINSON, *L'opera napoletana*, cit., pp. 7-16 : 13.

45 Cfr. FRANCESCO DEGRADA, «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: *nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico*, in *Il Teatro San Carlo, 1737-1987*, 3 voll., Napoli, Electa, 1987, vol. II, *L'opera e il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, pp. 9-20.

46 Cfr. STAFFIERI, *L'opera italiana*, cit. p. 246.

47 Cfr. DEGRADA, «*Scuola napoletana*», cit. p. 16.

48 Ci si riferisce al summenzionato *Il Teatro San Carlo 1737-1987*, su cui cfr. *supra*, e a *Il Teatro San Carlo*, Napoli, Guida, 1987.

49 Cfr. FRANCO PIPERNO, *Teatro di Stato e Teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja*, in *Il Teatro San Carlo*, cit., pp. 61-118 : 74, corsivo mio.

Tenere presenti, al contempo, il teatro per il quale un'opera veniva scritta e il valore simbolico che esso deteneva nel contesto di riferimento significa arricchire l'analisi del testo musicale di un imprescindibile mole di informazioni (dati storici, riflessioni di carattere estetico e antropologico) non corollario, ma sostanza stessa della ricerca:

Nell'affrontare un discorso sulla storia specificamente musicale del San Carlo occorre tener ben presente che la musica non fu il fine principale per il quale il teatro ebbe a funzionare: essa convenne assieme ad altro (drammaturgia, scenografia, coreografia, macchinistica, illuminotecnica) a costituire la complessa struttura dello spettacolo teatrale, esso stesso, nella sua globalità difficilmente interpretabile ove si prescindano dalle motivazioni, dagli impieghi e dalle finalità per cui esso è stato prodotto e dal luogo ove è stato allestito con le sue specifiche connotazioni sociali e governative.<sup>50</sup>

In tempi più recenti, gli studi relativi alla musica melodrammatica e al contesto napoletano si sono notevolmente arricchiti di contributi di varia natura. La *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, volume curato da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione<sup>51</sup> è un compendio di studi inerenti vari aspetti dell'ambiente musicale partenopeo, da quelli relativi alle fonti musicali e ai generi melodrammatici, a quelli performativi, teorici, coreutici e afferenti la sfera della musica strumentale. A questo e ad altre opere di taglio generalistico si affiancano poi studi dedicati alle istituzioni teatrali<sup>52</sup>, alle carriere degli impresari<sup>53</sup>, ai resoconti di spettacoli operistici scritti da visitatori stranieri di passaggio nella città vesuviana<sup>54</sup>, alla storia e al ruolo incarnato dalle istituzioni culturali, soprattutto accademiche, ivi presenti<sup>55</sup> alla promozione di attività

---

50 Cfr. PIPERNO, *Teatro di Stato*, cit., p. 83.

51 Cfr. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll. a cura di Francesco Cotticelli e Paolo Giovanni Maione, Napoli, Edizioni Turchini, 2009.

52 Cfr. ad esempio sul Teatro San Carlo PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Dal Teatro San Bartolomeo al Teatro San Carlo, Napoli*, Istituto Banco di Napoli 2009, ID., FRANCESCA SELLER, *Teatro San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli*, 2 voll., Cava de Tirreni, Avagliano, 1999. Sul Teatro del Fondo *Il Teatro Mercadante; la storia, il restauro*, a c. di Tobia R. Toscano, Napoli, Electa, 1989 e PAOLOGIOVANNI MAIONE, FRANCESCA SELLER, *Il palcoscenico dei mutamenti: il teatro del Fondo di Napoli 1809-1840*, in «Recercare», IX, 1997, pp. 97-119.

53 Cfr. al riguardo l'ormai classico libro di JOHN ROSSELLI, *Artisti e impresari* e gli studi di PAOLOGIOVANNI MAIONE e FRANCESCA SELLER, su Domenico Barbaja, raccolti in *I reali teatri di Napoli*.

54 GIULIANA GIALDRONI, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, in «Fonti musicali italiane», I, 1996, pp. 75-143.

55 Cfr. ad esempio LUCIO TUFANO, *Accademie musicali a Napoli nella seconda metà del Settecento: sedi, spazi, funzioni*, in «Quaderni dell'Archivio storico», 2005-2006, pp. 113-178, ID. *Pietro Napoli Signorelli e la musica a Napoli nella seconda metà del Settecento. Pagine inedite dal regno di Ferdinando IV*, in *Studi per Marcello Gigante*, a cura di Stefano Palmieri, Bologna, Il Mulino 2003, pp. 457-495.

musicali, agli editori<sup>56</sup> e ai collezionisti musicali<sup>57</sup> attivi a Napoli tra Sette e Ottocento.

Sebbene dunque la ricerca abbia fatto notevoli passi avanti nell'illuminare realtà legate al teatro d'opera, ciò che manca ancora è proprio la conoscenza delle opere in quanto tali, diretta conseguenza, a mio avviso, dell'indisponibilità di edizioni musicali affidabili. In definitiva è questo il gigantesco limite degli studi relativi al Settecento e al primo Ottocento. Claudio Toscani, che a più riprese si è dedicato allo studio di autori appartenenti alla generazione successiva rispetto a quella di Cimarosa<sup>58</sup>, ha più volte lamentato un *gap* conoscitivo della musica *tou court* prodotta negli anni compresi tra il tramonto di Metastasio e l'avvento di Rossini:

Il repertorio italiano dell'epoca è ancora relativamente poco conosciuto e di difficile accesso, essendo consegnato a partiture manoscritte, spesso tramandate da testimoni su cui gravano problemi testuali spinosi. E' vero che nei tempi più recenti alcuni studi hanno iniziato a dissodare il terreno, esaminando casi significativi della produzione melodrammatica di quegli anni; nel complesso, tuttavia, una soddisfacente visione d'insieme non è ancora alla nostra portata. [...] I contorni dell'«interregno tra Cimarosa e Rossini» [...] continuano ad essere poco definiti<sup>59</sup>.

Da una prospettiva rossiniana, anche Daniele Carnini ricorda come

Il progressivo ripescaggio di alcuni compositori dell'interregno e lo studio sulle forme [siano] [...] rimasti parziali; si è spesso detto (senza affrontare del tutto la fatica) che si sarebbe dovuto confrontare più musica, più musicisti, prima di ritessere i legami tra Rossini e gli altri<sup>60</sup>.

Aggiungendo più oltre che

Maggior fortuna delle biografie degli autori [abbia] avuto la storia dei

---

56 Cfr. ad esempio BIANCA MARIA ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, in «Studi musicali», XVIII, 1989, pp. 273-375, in larga parte dedicato alla figura del copista ed editore Luigi Marescalchi attivo a Napoli tra i due secoli. Sull'editoria musicale italiana cfr. anche il più aggiornato *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000.

57 Cfr. ad esempio sulla figura di Giuseppe Sigismondo DENNIS LIBBY, *Giuseppe Sigismondo, an eighteen-century amateur, musician, and historian*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238 e ROSA CAFIERO, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo*, in *Napoli e il teatro musicale*, cit., pp. 299-367.

58 Cfr. ad esempio *Soggetti romantici dell'opera italiana nel periodo napoleonico*, in *Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano*, I, 1993 (numero monografico sugli *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento*) a cura di Guido Salvetti, pp. 13-70, dedicato in larga parte alla *Ginevra di Scozia* di Mayr.

59 Cfr. CLAUDIO TOSCANI, *Modelli drammaturgici francesi nelle opere di Mayr e Paer*, in «*D'amore al dolce impero*». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca, LIM, 2012, pp. 23-39 : 23-24.

60 Cfr. DANIELE CARNINI, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, Dissertazione dottorale, non pubblicata, Dottorato di ricerca in Musicologia e scienze filologiche presso l'Università di Pavia, (XVIII ciclo), 2009, p. 9.

generi [...] dei luoghi, soprattutto dei soggetti. [...] Rimane però largamente ancora inesausta l'esigenza di guardare alle partiture, di dare appunto uno sguardo complessivo. Occorre vedere se in questo arco di tempo 1800-1815 ci sia – e quale sia – un linguaggio comune. Si rischiano, in caso contrario, semplificazioni sul periodo tardo-settecentesco e primo-ottocentesco [...]»<sup>61</sup>.

La scarsa conoscenza delle fonti musicali melodrammatiche a cavallo tra Sette e Ottocento rilevata da più parti determina una serie di danni collaterali. Tanto per cominciare, non si è riusciti finora a trovare un appellativo calzante per definire l'epoca in oggetto. Come nota Chegai:

E' sintomatico che per inquadrare quel periodo si ricorra così spesso alla formula 'fra Rivoluzione e Restaurazione', lasciando trapelare l'intrinseca natura intervallare di quegli anni, prossima a degradare in una sorta di giudizio estetico preventivo.<sup>62</sup>

Che si utilizzi la definizione di Stendhal di 'interregno' o che si chiamino in causa le categorie storiografiche ad esso precedente e successiva, il periodo compreso tra Sette e Ottocento si pone nella riflessione dei più come una sorta di limbo, una zona grigia di difficile decodificazione:

L'orientamento del teatro musicale italiano di fine Sette e primissimo Ottocento non si lascia imbrigliare in formule. Hanno un bel daffare gli storici, nell'individuare una tendenza complessiva in quegli anni tormentati, contraddistinti dal frammentismo politico e culturale, ultimo lascito del trascorso Settecento e scossi in alcune delle piazze più importanti quali Venezia, Roma, Napoli dagli eventi rivoluzionari giacobini di fine secolo<sup>63</sup>.

E' vero che «la scena operistica italiana della seconda metà del Settecento risenta – e non potrebbe non risentire anche per motivi politici – della nuova temperie culturale che agita l'Europa» e che «le nuove correnti d'oltralpe sembrano giungere in Italia, proprio per la sua divisione interna, in tempi differenti e in maniera non omogenea»<sup>64</sup>. Ciononostante è doveroso segnalare alcuni studi che, nella complessità del periodo, affrontano analisi di ampio respiro, nel tentativo di gettare luce su aspetti eminentemente drammaturgici del melodramma di questi anni. Di tale specie sono gli studi di Daniele Carnini e di Andrea

---

61 Cfr. *ivi*, p. 17.

62 Cfr. ANDREA CHEGAI, *Tendenze e controtendenze: alcuni spunti sull'opera italiana attorno alla Ginevra di Scozia di Giovanni Simone Mayr (1801)*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», XXXIV, 2013, pp. 25-50 : 25.

63 Cfr. *ibidem*.

64 Cfr. STAFFIERI, p. 342

Malnati che hanno dedicato le rispettive tesi di dottorato al finale centrale e alla Gran scena nel melodramma primo ottocentesco<sup>65</sup>. Affini a tali ricerche sono gli scritti di Lorenzo Mattei in merito all'introduzione, intesa come brano concertato con o senza coro. Mattei colloca la genesi di tale forma nel genere buffo ma ne evidenzia al contempo le potenzialità, soprattutto drammatiche nell'ambito del melodramma serio, la principale delle quali consiste nel «potenziamento della componente cinetico-dialogica a scapito di quella statico-decorativa» propria dell'opera d'*ancien régime*:

sotto molti aspetti l'*iter* è parallelo a quello delle forme d'aria, le quali, abbandonato il da capo, adottarono diversi schemi multisezionali (in stretta connessione con l'azione rappresentata), per poi abbracciare la griglia formale tripartita: Cantabile – Tempo di mezzo – Cabaletta. In entrambi i casi si coglie il passaggio da un assetto centripeto, improntato al decoro, gusto per le forme simmetriche, dilatazione del decorso temporale, a un assetto centrifugo, concentrato sulla resa sonora del dinamismo scenico<sup>66</sup>.

Aggiungendo più avanti come

Nell'ultimo lustro del secolo XVIII secolo l'infittirsi d'Introduzioni costituite da coro e pezzi d'assieme si [possa] ascrivere a un generale processo di drammatizzazione del pezzo chiuso, conseguente a una mutata fruizione dell'opera seria che mise in primo piano l'autoidentificazione dell'uditorio con i personaggi della finzione scenica. La partecipazione emotiva degli spettatori era direttamente proporzionale sia all'accentuazione degli stimoli fonico-visivi, sia alle rinnovate capacità istrioniche dei cantanti, sollecitate peraltro dalla contaminazione della drammaturgia seria con la drammaturgia dell'*opéra-comique*, della farsa e del neonato genere semiserio. La diffusa tendenza all'esasperazione drammatica impostasi nello spettacolo d'opera italiano tra Sette e Ottocento si manifesta proprio nei brani d'assieme delle scene iniziali che, deposta l'*allure* "riformata", offrono il destro per saggiare le risorse drammatiche della musica in situazioni rocambolesche.<sup>67</sup>

Come Mattei rileva giustamente, la drammatizzazione del pezzo chiuso comporta il progressivo abbandono di forme prestabilite tipiche della produzione melodrammatica seriore: la musica e i libretti, questi ultimi con l'inserimento sempre più frequente di versi lirici all'interno delle sezioni in recitativo, assumono conformazioni sempre più imprevedibili

---

65 Cfr. CARNINI, Il finale centrale, cit. e ANDREA MALNATI, *La gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Dissertazione dottorale, Università degli Studi di Pavia, 2014.

66 Cfr. LORENZO MATTEI, *Prime forme di una «proemiale cerimonia»*. *Sull'introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, in «Il Saggiatore musicale», XIV, 2007, pp. 259-304 : 286-287.

67 Cfr. *ivi* p. 287.

La sintassi scenica [è] complessa – resa da una ben calibrata alternanza dei meccanismi di entrata e di uscita dei personaggi: sostituzione a catena, rotazione su personaggio-perno, accumulo progressivo – e un ritmo mimetico articolato da un continuo gioco di accelerazioni e frenate [...].<sup>68</sup>

Tramite lo sfoltimento del numero delle arie, l'incremento dei pezzi d'assieme, la diffusa dinamizzazione del pezzo chiuso, l'inserimento del 'personaggio coro'<sup>69</sup> e il progressivo e complesso ingrandimento delle unità drammatiche (vedi la Gran scena), il melodramma a cavallo dei due secoli attua un consistente cambiamento morfologico. In molti hanno rilevato come in tale metamorfosi, l'abbandono dei rigidi schematismi sia direttamente proporzionale al ricorso al recitativo accompagnato, sfruttato, oltre che come raccordo all'interno di unità drammatiche sempre più estese, anche quale duttile strumento per rendere stati emozionali sempre più complessi:

Nei molteplici tentativi di tragicizzazione del dramma per musica a partire dagli anni Sessanta del Settecento i recitativi strumentati accrebbero il loro rilievo quantitativo e qualitativo [...]: non più solo mosse di avvicinamento all'aria che segue, ma entità tragiche autonome, anche in prolungate scene d'assieme, dotate di valore intrinseco<sup>70</sup>

Sebbene in molti mettano in guardia dai facili confronti tra la produzione melodrammatica italiana e quella destinata ad altre piazze, palcoscenici francesi *in primis*<sup>71</sup>, non posso fare a meno di notare l'affinità di quanto su esposto da Chegai con le parole spese da Claudio Toscani in merito alla *Vestale* di Gaspare Spontini (1807). A proposito del recitativo accompagnato, Toscani nota come questo

Non [sia] più il semplice supporto per il procedere dell'azione drammatica, bensì il luogo in cui le emozioni vengono allo scoperto e sono direttamente manifestate al pubblico, che ne è emotivamente coinvolto. [...] Le linee vocali si fanno [...] meno schematiche e il linguaggio del recitativo si apre a interventi orchestrali più cospicui e pregnanti. [...] Non sarà tanto il personaggio [...] a presentarsi nelle forme canoniche dell'espressione canora, quanto l'autore del dramma – il compositore – a operare con i

---

68 Cfr. LORENZO MATTEI, *Ifigenie a confronto. L'ultimo Cherubini italiano e il 'dramma per musica' negli anni '80 del Settecento*, in *Cherubini al «Cherubini» nel 250° della nascita*, Atti del convegno internazionale a cura di Sergio Miceli, Firenze, Olschki, 2011, pp. 105-149 : 113.

69 Cfr. *ivi* p. 118.

70 Cfr. *ivi*, p. 45.

71 Così Lorenzo Mattei in apertura del saggio *Ifigenie a confronto*, cit. supra: «Se resta pacifico che la transizione dall'ultima stagione dell'opera metastasiana all'operismo romantico fu permessa proprio dall'ibridazione fra le diverse tradizioni drammaturgiche [italiana e francese], è pur vero che il passaggio dalle consuetudini produttive e ricettive nostrane a quelle oltralpine si risolse sempre in un cambiamento di atteggiamenti compositivi tanto radicale da rendere insidioso un confronto tra lavori concepiti per contesti teatrali profondamente differenti». Cfr. *ivi*, p. 105.

mezzi che gli permettono di indagarne la soggettività.<sup>72</sup>

### ***Domenico Cimarosa principe di due mondi***

Nel quadro fin qui tracciato di un Settecento 'liberato' da retaggi musicologici inibitori della sua vitalità, e di un'epoca di transizione oscura, ma ultimamente protagonista di studi che ne hanno illuminato almeno alcuni aspetti, si colloca la figura di Domenico Cimarosa. L'interesse musicologico nei confronti di Cimarosa si attesta a partire dall'inizio del Novecento in corrispondenza del centenario della morte. Al 1901 all'incirca risalgono le *Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa*, di Pompeo Cambiasi<sup>73</sup>, il volume *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte* promosso dal Comitato italiano per le onoranze a Domenico Cimarosa<sup>74</sup> e l'articolo di Federico Polidoro, *La vita e le opere di Domenico Cimarosa*, apparso negli «Atti dell'Accademia Pontaniana»<sup>75</sup>. Molti anni più tardi, a Cimarosa hanno dedicato le loro attenzioni Andrea Della Corte<sup>76</sup>, e soprattutto Mary Tibaldi Chiesa, autrice della prima monografia che conosca sull'operista napoletano<sup>77</sup>. Com'è facile immaginare, tanto i contributi di inizio Novecento, quanto quelli degli anni Trenta, sebbene in alcuni casi condotti da intellettuali eminenti del panorama culturale italiano dell'epoca, risentono di impostazioni che ne viziano pesantemente le forme e, talvolta, anche i contenuti. Gli intenti celebrativi localistici da un lato, l'anelito, fascista, alla glorificazione del genio italico dall'altro, veicolano l'immagine di un musicista considerato a tutti gli effetti nei termini di 'genio', ma sulla base di una conoscenza estremamente frammentaria della musica e dei trascorsi dell'uomo Cimarosa, questi ultimi spesso ricostruiti più per aneddoti che su base documentaria.

Nel primo dopoguerra e nell'alveo della riscoperta della musica antica, Cimarosa catalizzò inoltre l'attenzione di alcuni studiosi e anche di alcuni musicisti che si dedicarono a pubblicare edizioni di *ouvertures* delle sue opere, soprattutto quelle serie<sup>78</sup>. Durante gli anni Venti, Ottorino Respighi rielaborò *Le astuzie femminili* per due relative rappresentazioni, programmate a Parigi e a Firenze, in questo secondo caso, in seno al

---

72 Cfr. CLAUDIO TOSCANI, *La Vestale, una cornice classica per un conflitto borghese*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, herausgeben von Detlef Altenburg, Arnold Jakobshagen, Arne Langer, Jürgen Maehder, Saskia Woyke, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 69-83 : 79-80.

73 Cfr. POMPEO CAMBIASI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa*, Milano, Ricordi, 1901.

74 *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte*, Aversa, Giannini e figli, 1901

75 Cfr. FEDERICO POLIDORO, *La vita e le opere di Domenico Cimarosa*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana» XXXII, 1902, pp. 1-54.

76 Cfr. ANDREA DELLA CORTE, *Cimarosa nel '99 e nella fortuna postuma*, in «Rassegna musicale», 1936, pp. 280-283.

77 Cfr. MARY TIBALDI CHIESA, *Cimarosa e il suo tempo*, Milano, Garzanti, 1939.

78 Cfr. ad esempio le edizioni delle ouvertures da *Gli Orazi e i Curiazi* di Temistocle Pace, Perugia, Belati, 1931, o quella da *Penelope* di Nino Negrotti, Milano, Carisch, 1944.



nascente Maggio Musicale Fiorentino, in collaborazione con Sergej Džagilev<sup>79</sup>. Molto tempo dopo quegli episodi, durante gli anni Sessanta e Settanta l'Orchestra Sinfonica della Rai si fece promotrice di una serie di produzioni di opere di Cimarosa e di altri suoi contemporanei date tra il Teatro alla Scala e il Teatro San Carlo. Di Cimarosa vennero rappresentati e incisi dal vivo ben quindici titoli, tutti comici, ad eccezione de *Gli Orazi e i Curiazi*. Com'è prevedibile, le opere realizzate subirono scoriature varie e di varia entità. Tuttavia, tali operazioni mantengono un certo valore culturale non solo perché svoltesi tra le mura di due delle più importanti istituzioni teatrali italiane, e dunque dirette e interpretate dalla *crème* dei musicisti di allora, ma anche perché, da un punto di vista strettamente testuale, le partiture e le parti destinate all'orchestra, il più delle volte inedite, vennero redatte sulla base degli autografi da Barbara Giuranna<sup>80</sup>.

Agli anni Settanta risale inoltre un primo moto di interesse da parte della comunità musicologica nei confronti di Cimarosa, tangibile in contributi di area europea piuttosto che italiana. Del 1976 è il primo studio sistematico e scientificamente solido dedicato al compositore: la poderosa tesi di dottorato firmata da Jennifer Johnson, che in tre tomi ripercorre la vita di Cimarosa, anche sulla base di documenti inediti, nonché tutta la sua produzione vocale e strumentale, finalmente organizzata e catalogata<sup>81</sup>. Di poco successivi rispetto al lavoro di Johnson sono inoltre i pionieristici saggi di Friedrich Lippmann, cui va il merito di aver rivolto il proprio sguardo critico specificamente sul teatro serio di Cimarosa e di aver finalmente affrontato questioni drammaturgiche, anche in relazione alla produzione teatrale di Haydn e Mozart<sup>82</sup>. Al 1985 risale inoltre la ristampa anastatica, per Suvini-Zerboni, della partitura Imbault de *Gli Orazi e i Curiazi* (1802), preceduta da un importante saggio introduttivo di Elvidio Surian e Giovanni Morelli<sup>83</sup>. Questo studio, orientato a ripercorrere le fasi di gestazione, la fortuna e il valore estetico di una delle più importanti opere italiane dell'ultimo Settecento getta luce anche sull'ultima fase della

---

79 ELIA ANDREA CORAZZA, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Džagilev*, in «Il Saggiatore musicale», XXI/1 (2014), pp. 45-67.

80 L'elenco dei titoli cimarosiani allestiti dalla RAI si trova in FRANCESCO DI LORENZO, *Domenico Cimarosa nella sua realtà storica. Bicentenario della morte, Venezia, 11 gennaio 1801*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, un affettuoso tributo alla figura di Domenico Cimarosa che, per dichiarazione dello stesso autore «non è una biografia, non ha esigenza musicologica, non è un manuale di storia della musica». Cfr. *ivi* p. 15.

81 JENNIFER E. JOHNSON, *Domenico Cimarosa*, tesi di dottorato, 3 voll. Cardiff, 1976. La stessa Johnson è autrice della voce relativa a Cimarosa in *NG*, vol. V, pp. 850-855.

82 FRIEDRICH LIPPMANN, *Mozart und Cimarosa* in «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 5, 1981, pp. 187-202; *Id.* *Haydn's La fedeltà premiata und Cimarosa's L'infedeltà fedele*, in «Haydn-Studien», 5, 1982, Heft I, pp. 1-15; *Id.*, *Über Cimarosa's opere serie* in «Analecta musicologica», n. 11, 1982, pp. 21-59; *Id.* *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – und Mozart*, in «Studi Musicali», 21, 1992, pp. 307-358.

83 GIOVANNI MORELLI, ELVIDIO SURIAN, *Gli Orazi e i Curiazi di Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault M<sup>d</sup> de Musique Rue Honoré N° 200 Etc<sup>a</sup> [1802], ossia La Rinascita della Tragedia*, pp. IX-XX.

carriera di Cimarosa e traccia le coordinate per una storia della ricezione di questo autore e della sua creazione più famosa nel corso dell'Ottocento. L'impresa di Morelli e Surian trovò un coronamento nell'allestimento de *Gli Orazi* realizzato presso il Teatro dell'Opera di Roma nel 1989, in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese: il programma di sala di quella produzione, contenente, tra gli altri, anche saggi dello stesso Morelli, si pone, ad oggi, come uno dei migliori e più importanti contributi allo studio in prima istanza della *musica* di questo autore<sup>84</sup>.

Dal 1989, Cimarosa avrebbe dovuto attendere il 2001 e il bicentenario della morte per godere di nuovo di attenzione in ambito musicologico. Un primo convegno, tenutosi ad Aversa (*Domenico Cimarosa, un 'napoletano' in Europa*), cui è seguita la pubblicazione dei relativi atti, è stato l'occasione per chiamare a raccolta una serie di studiosi che si sono cimentati in considerazioni inerenti il teatro serio di Cimarosa<sup>85</sup>, la sterminata produzione non drammatica<sup>86</sup>, la fortuna, durante il Settecento delle opere del Nostro<sup>87</sup>. A quel simposio ha fatto seguito, poco tempo dopo, quello promosso dalla Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia, in collaborazione con il Comitato nazionale per le celebrazioni del III anniversario della nascita di Pietro Metastasio, specificamente dedicato all'*Olimpiade* cimarosiana, eseguita presso il Teatro Malibran a pochi giorni di distanza dal convegno (*L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*)<sup>88</sup>. Dal 2001 ad oggi, si contano pochi altri contributi, francamente non eccelsi e di carattere manifestamente episodico sull'opera e sulla figura del compositore.

Aldilà del valore indubbio degli studi pubblicati nei primi anni Duemila, duole dunque constatare che la strada da percorrere per acquisire una conoscenza soddisfacente

---

84 Cfr. ID. «*E voi pupille tenere*». *Uno sguardo furtivo, errante, agli Orazi di Domenico Cimarosa e altri*, saggio incluso nel programma di sala relativo alla rappresentazione dell'opera di Domenico Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, Roma, Teatro dell'opera, 1989, pp. 18-39.

85 Cfr. oltre al succitato MEHELLI, MARIO ARMELLINI, *L'Olimpiade del Metastasio ristretta in due atti, Luigi Gatti, Domenico Cimarosa ed il dramma per musica a fine Settecento*, ivi, pp. 29-158; ROSSANA CAIRA LUMETTI, *Il Giunio Bruto di Giovanni Pindemonte*, pp. 159-176; GUIDO PADUANO, *Gli Orazi e i Curiazi: l'eredità di Corneille e la mancata elaborazione del lutto*, pp. 177-198; MARINA MAYRHOFER, *Misure del classicismo sentimentale. Cimarosa dopo la morte di Mozart, Gli Orazi e i Curiazi (Venezia, Fenice, 1796)*, pp. 199-210; ELENA SALA DI FELICE, «*La Vergine del Sole*», un episodio dell'esotismo melodrammatico tra Sette e Ottocento, ivi, pp. 271-291.

86 Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Un armonioso trionfo: le cantate di Cimarosa per il «puro sangue» del martire Gennaro*, ivi, pp. 403-467; LUCIO TUFANO, *La cantata di Cimarosa «in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV» (Napoli, 1799)*, pp. 469-499; MARINA MARINO, *A proposito di alcuni mottetti di Cimarosa*, ivi, pp. 501-516; PIERO VITI, *Le Sei canzonette italiane coll'accompagnamento di chitarra di Domenico Cimarosa: nuove acquisizioni*, ivi, pp. 517-532.

87 Cfr. FRANCESCO COTTICELLI, *I segreti del Matrimonio tra Vienna e Napoli*, ivi, pp. 293-304; ANTHONY R. DELDONNA, *La cultura musicale e la diffusione del Matrimonio segreto a Londra nel tardo Settecento*, ivi, pp. 305-328; JOHN A. RICE, *L'imperatrice Maria Teresa (1772-1807), collezionista ed esecutrice delle musiche di Cimarosa*, ivi, pp. 329-346; MARIATERESA DELLABORRA, *Cimarosa-Haydn: le opere per il teatro di Esterházy (1789-1790)*, pp. 347-380.

88 *L'inafferrabile felicità e il senso del tragico: l'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 19-20 dicembre 2001, a cura di Mario Valente, Roma, Artemide, 2003.

del pianeta Cimarosa sia ad oggi ancora lunga. La ricerca non ha compiuto passi significativi per quel che riguarda la biografia di un artista che, come spero di dimostrare nelle pagine che seguono, fu un personaggio fondamentale a cavallo di due mondi. E' vero che, dall'inizio del Novecento ad oggi, non siano stati rinvenuti documenti rilevanti ai fini di una ricostruzione più puntuale e attendibile delle vicende personali e professionali di Cimarosa. Tuttavia, proprio tale vuoto documentario avrebbe dovuto stimolare la comunità scientifica ad intensificare lo studio di quello che invece rimane di questo autore, ossia la musica, fortunatamente conservata, almeno per quel che concerne gli autografi, e facilmente accessibile, anche on line. Ma l'impresa non è stata affrontata e il campo lasciato libero della musicologia nei confronti di Cimarosa ha spianato la strada, specie negli ultimi anni, a soggetti che, se pure animati da nobilissimi intenti e da una sincera ammirazione nei confronti dell'artista, vanno pubblicando edizioni 'critiche' (?) di sue opere e scritti dedicati inconsistenti dal punto di vista scientifico.

La seconda parte di questo lavoro affronta nello specifico questioni filologiche e ripercorre le gesta – ingloriose – di costoro. Qui, mi limito a sottolineare che il gigantesco *gap* conoscitivo nei confronti dell'opera di questo compositore (un genio, sì) infici ogni tentativo credibile di tracciare una geografia sette-ottocentesca del suo teatro, di quantificarne la fortuna in Italia e in Europa durante l'Ottocento, di misurarne l'eredità artistica nei confronti di chi venne dopo di lui, Rossini *in primis*.

Sul fronte esecutivo la situazione non è migliore. E' noto che, fatti salvi i casi di festival a tema, i titoli del Settecento siano molto meno eseguiti rispetto a quelli del secolo successivo. Tuttavia, nelle poche circostanze in cui un teatro decida di allestire un titolo cimarosiano, la scelta ricade quasi sempre su *Il matrimonio segreto* in virtù del fatto che, sebbene nemmeno in questo caso si disponga di un'edizione critica, il *Matrimonio* è una delle poche opere di Cimarosa di cui siano reperibili con facilità partitura, parti, riduzioni per canto e pianoforte. Per quanto riguarda altri titoli comici allestiti in contesti lirici rilevanti, segnalo una produzione nel 1984 de *Le astuzie femminili* nell'ambito del Festival di Martinafranca, con direttore Massimo De Bernard e nel cast, tra gli altri, una giovanissima Daniela Dessì. L'opera venne incisa dal vivo su LP: al netto del riversamento su Youtube delle tracce sonore, il disco è una rarità collezionistica. Sul versante serio, il Festival di Ludwigsburg (Luswigsburger Schlossfestspiele) ha promosso l'allestimento, nel 2008, de *Gli Orazi e i Curiazi*, da cui è stato tratto un cd<sup>89</sup>. A fronte di una buona orchestra (Ludwigsburger Festspiele Orchester, dir. Michael Hofstetter) e di un'interprete raffinata come Anna Bonitatibus nell'impegnativo ruolo di Curiazio, l'ascoltatore pena non poco nel sentire le numerose storpiature della lingua italiana fatte da cantanti stranieri,

89 Cfr. DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi*, Ludwigburger Schlossfestspiele, dir. Michael Hofstetter, SWR OEHMS Classics, 2006.

scarsamente formati in fatto di corretta pronuncia, oltre che vocalmente e musicalmente imprecisi. Sicché, aldilà della buona resa generale, dal punto di vista della direzione e dell'equilibrio sonoro, si riscontra anche in questo caso un margine di approssimazione che contrassegna purtroppo non solo le esecuzioni delle musiche di Cimarosa, ma più in generale, quelle di molta parte dell'ultimo Settecento. Se autori più antichi come Händel, Vivaldi, Pergolesi, recentemente anche Jommelli hanno beneficiato di edizioni e di esecuzioni mirabili, con direttori e cantanti di prim'ordine, spesso inserite in contesti a loro volta molto prestigiosi, l'ultimo Settecento italiano risente di una trascuratezza non solo filologica, ma anche interpretativa. In questo quadro rientra ad esempio un cd di *Cleopatra* prodotto da Bongiovanni, di dubbia qualità esecutiva e la cui incisione dal vivo, talvolta disturbata, peggiora un ascolto di per sé non facilissimo. La stessa opera è stata oggetto di una produzione del Teatro Marinskij nel 2003 ma anche in quel caso, sebbene la qualità sia migliore rispetto al cd Bongiovanni, la pronuncia della lingua italiana da parte di interpreti russi sottrae molta parte alla comprensione dell'opera nella sua complessità<sup>90</sup>. Insomma, il teatro di Cimarosa è allestito e inciso poco e male.

Potrebbe sembrare che chi scrive nutra una sorta di accanimento puristico nei confronti di simili esecuzioni, ma sono fermamente convinta che il trattamento riservato a Cimarosa e a molti altri suoi contemporanei desterebbe l'indignazione dei più qualora fosse applicato ad un'opera di Verdi o a qualsiasi altro titolo di repertorio. Un certo valore artistico rivestono ancora le summenzionate produzioni Rai degli anni Sessanta e Settanta, ma la bassa qualità dell'audio e una prassi esecutiva datata non soddisfano. L'unica speranza di poter godere di buone esecuzioni di opere serie di Cimarosa è ristretta alle poche incisioni dal vivo, spesso disponibili solo on line, di produzioni di rilievo<sup>91</sup> e relative, nella maggior parte dei casi, a singoli brani che talvolta alcuni cantanti decidono di realizzare: così, relativamente alle opere serie di Cimarosa, il malcapitato ascoltatore trova pace almeno nelle interpretazioni di "Agitata in tante" pene da *La Vergine del Sole*, pezzo incluso nel cd di recente uscita *Saint Petersburg* di Cecilia Bartoli<sup>92</sup> o in quelle di Daniela Dessì e di Mariella Devia, interpreti rispettivamente del famoso rondò di Curiazio "Quelle pupille tenere"<sup>93</sup> e dell'aria tratta da *La Vergine del Sole* «Ah tornar la bella aurora»<sup>94</sup>, anche

---

90 La registrazione, sempre dal vivo, di questa produzione è disponibile solo in internet: <https://www.youtube.com/watch?v=BBg4HzXilvU> e [https://www.youtube.com/watch?v=l7ic6VuL\\_io](https://www.youtube.com/watch?v=l7ic6VuL_io)

91 Cfr. ad esempio l'incisione dal vivo de *L'Olimpiade* allestita nel 2001 al Teatro Malibran di Venezia (dir. Andrea Marcon). Il cast prevedeva tra le altre, Anna Bonitatibus nel ruolo di Megacle e Patrizia Ciofi in quello di Aristeia e reperibile per intero all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ez6EvNZLMbk>.

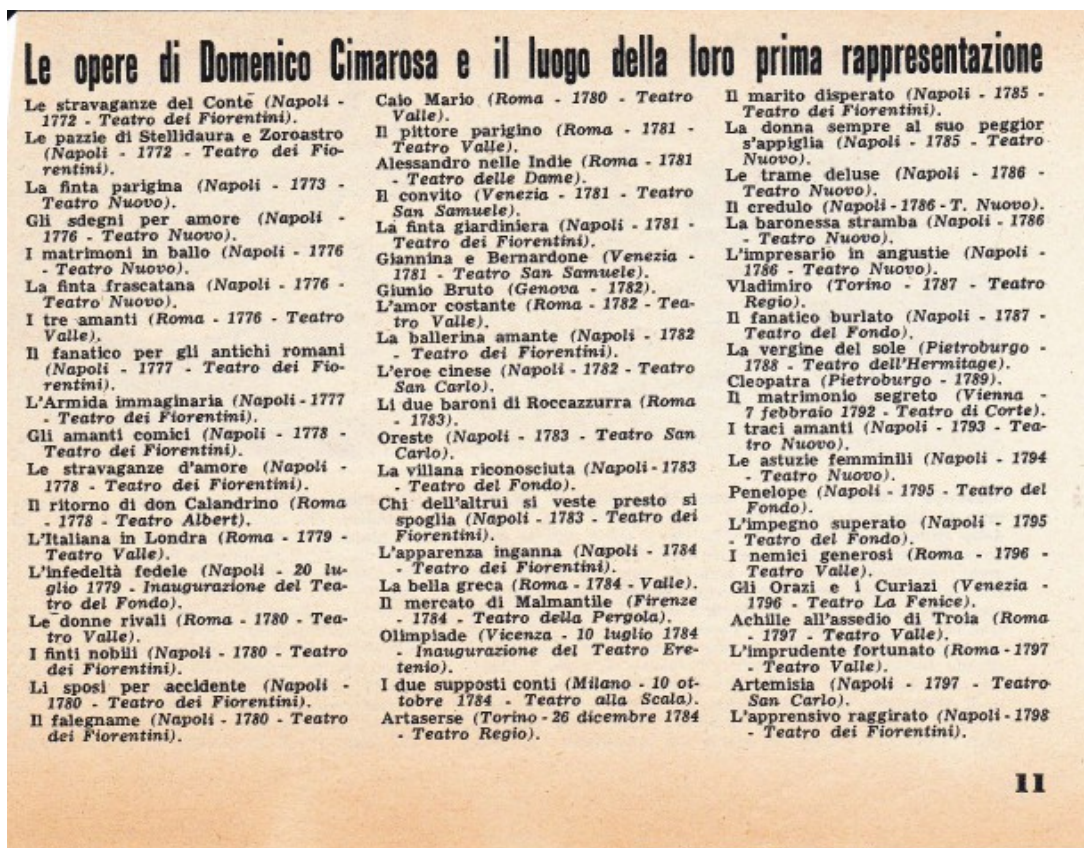
92 Cfr. *Cecilia Bartoli, Saint Petersburg*, DECCA, 2014, I Barocchisti, dir. Diego Fasolis.

93 <https://www.youtube.com/watch?v=0iB8NEtUUXE>

94 Questa registrata dal vivo durante un concerto che la Devia tene a New York nel 1987.

<https://www.youtube.com/watch?v=XyFYNJwB9ak>

queste disponibili solo *on line*. Si tratta insomma di una manciata davvero esigua di incisioni di qualità che, oltre a non rendere giustizia ad un compositore che in circa trent'anni di carriera scrisse una quantità incredibile di musica vocale, tanto sacra che profana, ne favorisce una ricezione estremamente parcellizzata, coerente con quel vecchio modo di intendere l'opera del Settecento per singoli brani anziché nel suo complesso.



Ritaglio da un giornale, forse dei primi anni '60, trovato per caso nella copia del libro di MARY TIBALDI CHIESA, *Cimarosa e il suo tempo*, da me acquistato presso una rivendita di libri usati.

