

## PRIMA PARTE: INTRODUZIONE

### I. ROSSINI SENZA ROSSINI. IL *TOPOS* DELLA TRANSIZIONE

#### Opinioni degli antichi e dei moderni

Se non che tra il comun dubitarsi delle antiche dottrine e della nuova riforma, e tra il vano garrire sulle più doviziose armonie, che al sentire di taluni riuscivano inopportune e fastidiose al buon effetto delle parole; e a giudizio di tali altri mirabilmente servivano a riparare la vecchia semplicità, già per troppo uso fattasi scurrile e vile, né più bastevole ad agitar cuori da lunghe guerre e fortune adusati a veementi commozioni; ecco spuntare<sup>1</sup>...

Nel declinare dell'anno 1812 [...] il grande riformatore Rossini, la di cui fama già ingigantiva, era stato preceduto da uomini sommi, quali erano un Paisiello, un Cimarosa, un [Pietro Alessandro] Guglielmi ec., ec., e quindi da un Mayer, da un Paër, da un Generali, da un Morlacchi, da uno Spontini, da un Cherubini, da Coccia, da Fioravanti, da Pavesi, da Melara, da Farinelli, da Niccolini, Painsi, Orlandi, Marinelli, Mosca, i quali tutti tenevano in quell'epoca lo scettro melodrammatico<sup>2</sup>...

Après Cimarosa, et lorsque Paisiello eut cessé de travailler, la musique languit en Italie jusqu'à ce qu'il parût un génie original. Je devrais dire le plaisir musical languit; il y avait bien toujours des transports et de l'admiration folle dans les salles de spectacle, mais c'est comme il y a des larmes dans de beaux yeux de dix-huit ans, même en lisant les romans de Ducray-Duminil, ou des mouchoirs agités et des *vivats* pour la joyeuse entrée même des plus mauvais souverains.

Rossini a écrit avant 1812; mais ce n'est qu'en cette année-là qu'il obtint la faveur de composer pour le grand théâtre de Milan<sup>3</sup>.

L'atteggiamento dell'uomo davanti al tempo e la necessità di introdurre degli iati nel *continuum* temporale per categorizzare e riflettere sulla storia sono al centro delle riflessioni di Philippe Ariès in un libro pubblicato più di cinquant'anni fa. Secondo lo storico francese esiste un «alone» che «particolarizza un momento del tempo» (per cui la differenza tra due epoche è «di natura estetica»); e solo prendere coscienza dell'alone che caratterizza un periodo rispetto a un altro «dà alle cose e agli esseri il loro vero spessore<sup>4</sup>». Passando alla storia della musica il discorso non muta: le epoche rossiniana e prerossiniana (all'interno della «media durata<sup>5</sup>» della storia

---

<sup>1</sup> PIETRO BRIGHENTI, *Della musica rossiniana e del suo autore*, in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a c. di Carlida Steffan, Pordenone, Studio Tesi, 1992, 184.

<sup>2</sup> GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche. Autobiografia riscontrata sugli autografi e pubblicata da Ferdinando Magnani*, Firenze, Le Monnier, 1875<sup>2</sup>, rist. an. Bologna, Forni, 1978, 5.

<sup>3</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel*, Paris, Gallimard, 1992, 51.

<sup>4</sup> PHILIPPE ARIÈS, *Il tempo della storia* (tit. or. *Le temps de l'histoire*, Monaco, Rocher, 1954), Bari, Laterza, 1987, 193-4.

<sup>5</sup> Il riferimento è alla «pluralità del tempo storico», e alle differenti «durate» che debbono essere prese in considerazione: cfr. FERNAND BRAUDEL, *Scritti sulla storia* (tit. or.: *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969 e *Écrits sur l'histoire II*,

dell'opera italiana tra 1790 e 1830) furono da subito distinte l'una dall'altra. Possiamo cercare – e tenteremo – di accumulare fatti che, dall'una e dall'altra parte della barricata del 1812/1813, mettano in luce le differenze o le similitudini del prodotto operistico *prima e dopo*. Ma non dovremo tenere in scarsa considerazione l'aura che l'una e l'altra epoca recano con sé, agli occhi nostri e agli occhi degli uomini che vissero in quel torno di tempo.

Il titolo recato dal terzo sottocapitolo dell'introduzione della *Vie de Rossini* è proprio «Storia dell'interregno dopo Cimarosa e prima di Rossini, dal 1800 al 1812<sup>6</sup>». Noi dovremo forzatamente confrontarci con questo pregiudizio della “transizione”, non limitato a Stendhal, creato non per definire lo stile degli uomini cui poi è stato riferito, i Paer e i Mayr, ma per situare meglio il compositore che li seguì nel cammino della gloria, ossia Rossini. Il periodo prima della comparsa di Rossini, quasi fosse una “infanzia” dell'opera italiana, fu rapidamente rimosso; e dalle biografie che in anni successivi si presero l'onere (parrebbe controvoglia, in molti casi, come diremo più avanti) di ricordare in breve la vita degli uomini dell'interregno traluce una convinzione: questi maestri furono solo degli epigoni senza valore.

Ma Pacini e Stendhal (più il secondo che il primo: ma Pacini era figlio di un grande cantante), da cui abbiamo preso le mosse, avevano assistito di persona agli anni in cui gli «uomini sommi» avevano lasciato il campo e il sommo fra tutti stava per arrivare. Pacini non aveva che parole di elogio per i predecessori di Rossini; soprattutto per alcuni:

Questi quattro grandi uomini [Mayr, Cherubini, Generali, Paer] furono l'anello fra il passato e il presente secolo, non che delle due Scuole italiana e tedesca<sup>7</sup>.

(le parole di Pacini, notoriamente facile all'encomio, vanno prese *cum grano salis*, se pensiamo all'entusiasmo che gli prende la penna quando parla di Rossini).

Stendhal la pensava come Pacini almeno sul fatto che Mayr, Paer, e i loro imitatori, avessero cercato di adattare il «genere tedesco» al gusto italiano, ma questo fu da lui imputato a disdoro e

---

Paris, Arthaud, 1990), Milano, Bompiani, 2003, in ispecie 22-3, 42-3, 112. Ma in tutta la produzione di Braudel (oltre al famoso saggio sulla «longue durée», parimenti incluso nel volume) affiorano temi che appariranno in filigrana in questo capitolo, come quello della discontinuità del tempo storico, e dei «cicli», «intercicli», «semi-intercicli» (termini mutuati dalla teoria economica) che caratterizzano la storia sociale.

<sup>6</sup> STENDHAL, *Rossini*, 51-60. È nota l'ossessione di Stendhal per i numeri e in particolare per le date precise (e spesso inventate), che egli utilizza sia come proiezione “straniante” che come “storia del mai avvenuto”, oppure per dare più corpo alla sua rievocazione; citiamo solo dalle prime pagine: «Si Rossini n'avait paru qu'en 1820» (53), «*La Rosa bianca e la Rosa rossa* [...] eut un grand succès en 1812» (54, in realtà 1813), «Vers 1803, les triomphes de Mozart à Munich et à Vienne vinrent importuner les *dilettanti* d'Italie» (62).

Stendhal si preoccupa in questo sottocapitolo di dare solo qualche cenno generale, e parla distesamente solo di Mayr e Paer. Gli altri compositori sono relegati in nota, in ordine alfabetico e con qualche confusione cronologica: «Anfossi, Coccia, Farinelli, [Vincenzo?] Federici, [Valentino] Fioravanti, Generali, les deux Guglielmo père et fils, Manfroce, Martini, Mosca, Nazolini, Nicolini, Orgitano, Orlandi, Pavesi, Portogallo, Salieri, Sarti, Tarchi, Trento, Weigl, Winter, Zingarelli, etc., etc.» (60). Possiamo supporre che «Martini» designi il padre Giovanni Battista Martini; che sarebbe dunque uno degli “intrusi” della lista insieme ad Anfossi, a Salieri e in parte a Guglielmi padre. Si noti altresì la sfumatura di disprezzo della formula «etc.etc.». L'unione, in questo caso, non fa la forza!

<sup>7</sup> PACINI, *Memorie*, 63.

non a pregio<sup>8</sup>. Una sfumatura negativa anche in questa definizione: «[Mayr] est le compositeur le plus correct, Rossini est le grand artiste<sup>9</sup>». Il giudizio su Paer e Mayr è comunque soffuso di una certa ammirazione: Stendhal riconosce loro, se non il genio, almeno «beaucoup de talent», la loro sciagura è che «Rossini soit venu dix ans plus tôt<sup>10</sup>».

Ritroviamo il concetto di interregno anche nel giudizio lapidario di Fétis su Mayr:

Celui-ci n'avait été qu'un homme de transition, son jeune rival était destiné à faire une transformation de l'art.

Fétis non è generoso con nessuno dei contemporanei di Mayr. Nelle sue biografie come da quelle di Florimo, parallelamente a quelli già esistenti di «transizione» e «interregno», vediamo formarsi uno schema narrativo, prevedibile quanto quello di un romanzo greco: i compositori si formano all'ombra delle vecchie glorie (Cimarosa e Paisiello<sup>11</sup>), hanno successo grazie alla mancanza di un vero «faro», e con l'arrivo di Rossini sulle scene la loro sorte è segnata<sup>12</sup>. Come è d'uopo che una vecchia favorita regale si ritiri in un chiostro, così i musicisti negletti si mettono, terminata la carriera teatrale, a dar lezioni di canto o a scrivere musica sacra. I dotti dell'epoca avrebbero potuto notare che, per un'ironia del destino la biografia di Rossini non è molto dissimile da quella dei suoi predecessori: la produzione frenetica per alcuni anni, poi una lenta diradazione in conseguenza del raggiungimento di uno *status* più sicuro, infine il ritiro dalle scene (e la musica sacra!); la vita del compositore d'opera era particolarmente faticosa e non particolarmente redditizia, in un regime che non prevedeva il diritto d'autore<sup>13</sup>. Solo con Rossini – però – questo si è posto come un problema da dibattere in chiave psicologica.

---

<sup>8</sup> STENDHAL, *Rossini*, 67.

<sup>9</sup> *Ivi*, 57.

<sup>10</sup> «Les maîtres italiens quittaient le *facile* et le *simple* pour le composé et le savant. MM. Mayer et Paër osant faire en grand, avec hardiesse, avec une science profonde, ce que tous les autres *maestri* essayaient timidement, et en commettant à chaque instant des fautes contre la grammaire de la langue, ces messieurs eurent un faux air de génie; ce qui acheva l'illusion, c'est qu'ils avaient réellement beaucoup de talent. Leur malheur a été que Rossini soit venu dix ans trop tôt. La vie d'une musique d'opéra devant, à ce qu'il paraît, se borner à trente ans, ces maîtres ont à se plaindre au sort de ce qu'il ne les a pas tranquillement laissés achever leur temps. Si Rossini n'avait paru qu'en 1820, MM. Mayer et Paër figureraient dans les annales de la musique au rang des Leo, des Durante, des Scarlatti, etc. [...]». *Ivi*, 53.

<sup>11</sup> FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome quatrième*, Bruxelles, Meline, Cans et C<sup>ie</sup>, 1837, su Farinelli: «Comme Nicolini, Nazzolini et la plupart des compositeurs qui ont succédé à Paisiello, à Cimarosa et à Guglielmi, Farinelli manque d'originalité; ses succès sont dus principalement à la bonne disposition des airs et des morceaux d'ensemble, et à cette *cantilène* naturelle qui, jusqu'à ce jour[,] a été le goût dominant des Italiens» (69).

<sup>12</sup> Ecco ad esempio le ultime righe della biografia di Andreozzi in FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli, Morano, 1882, III, 60: «Gaetano Andreozzi non era un maestro di genio, né di molta scienza musicale; ma, come la maggior parte dei compositori napoletani, possedeva una certa facilità e naturalezza di melodie più che sufficienti per rendere gradite e piacevoli le sue opere, che certo non eran destinate a sopravvivergli. Però alcune arie ed altri pezzi delle sue produzioni, come per esempio la preghiera del *Saulle*, ebbero successo di voga, non per la loro novità, ma per i pregi intrinseci».

<sup>13</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EdT, 1992, («Storia della musica della Società italiana di Musicologia», IX), 61.

Particolarmente “esemplare” secondo questo schema è la fine della biografia di Pietro Generali, forse il più dotato tra i contemporanei di Rossini. Lasciamo la parola a Fétis:

De retour en Italie, vers la fin de 1821, il écrivit pour divers théâtres: *il Gabba mondo, Elena ed Alfredo, Adelaide di Borgogna*, et la *Testa miravigliosa*, ouvrages écrits dans une manière modifiée qui se rapprochait du style de Rossini, mais qui n'excitèrent qu'un médiocre intérêt, parce que le public n'accordait alors d'attention qu'aux productions du maître de Pesaro.

Primo allontanamento dalle scene: Generali accetta il posto alla cattedrale di Novara, vacante. Tenta di rientrare in corsa presso il pubblico; e mal gliene incoglie. Fétis ambienta la *scenaclo* alla Fenice, precisamente il 26 dicembre 1829 (in realtà, l'anno prima). Si rappresenta *Francesca da Rimini*, è l'inaugurazione della stagione, c'è grande attesa. I trionfi dei *Baccanali di Roma* risalgono a nemmeno quindici anni prima, ma è come fosse un secolo:

Les spectateurs s'écrièrent plusieurs fois pendant le cours de la représentation, pour indiquer les réminiscences qu'ils remarquaient dans l'ouvrage: *Semiramide! Mosè!* Cet échec fut le dernier<sup>14</sup>.

Da imitatori di Cimarosa e Paisiello a imitatori di Rossini. I «grandi uomini» di Pacini non sono abbastanza grandi nemmeno per Florimo:

Forse è superfluo aggiungere che quando Rossini sorse a conquistare il posto di riformatore della musica, anche l'Orlandi ebbe la medesima sorte di tanti altri, da Generali a Paër ed a Mayr. Dal 1814 in poi non scrisse più pel teatro<sup>15</sup>.

Un altro rispettabile compositore, più giovane di Generali, subisce lo stesso destino:

Carlo Coccia appartiene a quella schiera di compositori, fioriti contemporaneamente o poco prima dell'epoca rossiniana. Furono tutti travolti da quella corrente ed oscurati dall'astro che sorgeva luminosissimo sull'orizzonte musicale<sup>16</sup>.

«Fu già detto essere proprietà dell'uomo di genio il non lasciare il mondo quale trovato l'aveva al suo nascere». I prodromi del teorema dell'interregno (transizione, ripetitività di modelli settecenteschi, avvento dirompente di Rossini) sono sorti ben prima della metà dell'Ottocento, già negli anni Venti. Con le migliori intenzioni Giuseppe Carpani, nel passo di cui abbiamo appena

---

<sup>14</sup> FÉTIS, *Biographie*, IV, 298. In tempi più recenti, nel corso della disastrosa prima di *Butterfly*, all'entrata della protagonista si udirono forti le grida di «*Bohème!*» per stigmatizzare una supposta reminiscenza della musica che accompagna Mimì nel primo atto; JULIAN BUDDEN, *Puccini* (tit. or.: *Puccini. His life and works*, Oxford, Oxford University Press, 2002), Roma, Carocci, 2005, 257.

<sup>15</sup> FLORIMO, *La scuola musicale*, III, 86.

<sup>16</sup> *Ivi*, 455

citato una frase, si propone – come riferendosi a un'epoca ormai remota – di situare nella storia recente il protagonista del suo “romanzo epistolare”, dando «un'occhiata allo stato in che era la musica italiana» proprio nel fatale 1812; ed ecco il risultato:

Cessato avevano dalle scene i sommi cantanti, che colla maestria del loro canto sapevano dar risalto anche alle mediocri composizioni. Molti degli egregi maestri del prossimo passato secolo più non vivevano; pochissimi de' superstiti l'agone teatrale tuttora salutavano. Mute erano le cetre d'oro dei *Paesielli*, degli *Zingarelli*, dei *Fioravanti*, dei *Salieri*, dei *Paer*, dei *Portogallo*. Il *Winter*, il *Weigel*, il *Mayer* percorrevano da soli fra i veterani, ma con dubbia sorte, quello stadio in cui tante corone avean raccolto. *Cherubini* e *Spontini*, divenuti francesi, perduti erano per la musica italiana. Tra i giovani mostravansi scrittori di merito un *Pavesi*, un *Farinelli*, un *Generali*, un *Coccia*, un *Nicolini*, e qualche altro. [...] Non [...] che mancassero d'ingegno; ma, imbevuti di buon'ora delle vantate cantilene dei *Piccini*, dei *Paesielli*, dei *Cimarosa*, dei *Bertoni*, e simili già loro maestri, mal sapevano distaccarsene, e col mezzo di nuove cantilene l'attenzione risvegliare del pubblico. L'ossatura, l'andamento, il colore delle arie, dei *rondeaux*, dei duetti e dei pezzi concertati, erano ognora gli stessi di quarant'anni addietro. Tutt'al più cotesti giovani compositori, applicando con lodevole innesto al buon canto italiano l'elegante e succoso strumentale tedesco, ammantavano di nuove vesti delle membra invecchiate<sup>17</sup>.

Discerniamo in queste frasi alcune tematiche ricorrenti nella critica musicale, come la dicotomia canto italiano / strumentazione tedesca; la tentazione oltramontana non è condannata senz'appello da Carpani<sup>18</sup> – a differenza di Stendhal – ma è vista in qualche modo come un ripiego, come un tentativo di rianimare una pianta non più vitale, quella dell'opera settecentesca.

Ma soprattutto, Carpani ha la percezione di una continuità tra il mondo tardo-settecentesco e il mondo primo-ottocentesco, continuità interrottasi solo con Rossini; ha la percezione, appunto, di una generazione di epigoni. Se non un «interregno», almeno un postludio. Questa convinzione lo porta, come Stendhal, a confondere i piani temporali (tra Nicolini e Generali ci sono dieci anni, venti tra Nicolini e Coccia) e a ignorare che Fioravanti e Paer erano tutt'altro che muti, mentre Zingarelli appena l'anno prima (1811) aveva composto ben due opere serie.

Il *topos* ritorna anche in uno scritto di Pietro Brighenti:

---

<sup>17</sup> GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Minerva, 1824, rist. an. Bologna, Forni, 1969, 137-8.

<sup>18</sup> Che si limita a costatarla: «Del rimanente verissimo che i Tedeschi preferiscono la musica piena d'armonia alla semplice e melodiosa. La ragione che ne adduce un medico autore di una operetta sugli usi della musica in medicina la seguente: che per *iscuotere i Tedeschi vi vuole più forza meccanica e un maggior numero di potenze*» GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydin*, Padova, Minerva, 1823, rist. an. Bologna, Forni, 1969, 142. La posizione di Carpani è discussa in SABINE HENZE-DÖHRING, «*Musica italiana*» und «*musica europea*». *Zur Classicismo-Romanticismo-Debatte in der italienischen Opernästhetik des Ottocento*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a c. di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, Praesens, 2004 («Primo Ottocento», III), 181-189. La Henze-Döhring attribuisce forse troppa importanza al movente “politico” (l'odio per la dominazione asburgica) che sarebbe dietro alla insofferenza per la musica tedesca: la diffidenza reciproca tra Italiani e Tedeschi crediamo risalga a molto prima della nascita del Lombardo-Veneto.

Il gran Cimarosa era stato da morte acerba rapito. Periti eran quasi tutti coloro che nella musica lo precedettero, i Pergolesi, i Iomelli, i Sarti, i Prati, i Piccini, gli Anfossi, i Tritta e gli altri assai, che sparso avevano per tutta Europa il grido e la fama delle note italiane. Paisiello riposava da qualche tempo su i propri allori. Tacevano pure Nasolini e Zingarelli. Simone Mayer e Ferdinando Paer, così degni della celebrità di cui godono, sembravano contenti di non aggiunger corone a quelle riportate dai già diffusi e tanto giustamente ammirati loro componimenti<sup>19</sup>.

Se questa è la visione di uomini che avevano applaudito i compositori dell'interregno, non ci stupiremo che il Novecento si sia contentato, molte volte, di un'eco dei termini adoperati da Stendhal e poi da Fétis. Giuseppe Farinelli diventa per Di Benedetto

un rappresentante esemplare, appunto perché consapevole, di quell'età di transizione, di interregno quasi, che si apre nella storia dell'opera italiana negli anni in cui la vicenda della scuola napoletana s'è ormai praticamente conclusa, e non è ancora sorto l'astro rossiniano<sup>20</sup>.

A questo punto dovremmo pensare che il concetto di transizione sia stato radicato nella coscienza dei contemporanei, alcuni dei quali sarebbero stati addirittura «consapevoli» di vivere in un periodo di decadenza, come Ammiano Marcellino ai tempi di Giuliano l'Apostata. La transizione è invocata, almeno per quel che riguarda le forme musicali (come vedremo non del tutto a torto), anche da un documentato scritto di Paolo Rossini:

Gli anni milanesi al centro della mia indagine sono sicuramente definibili, in ambito operistico, come anni di transizione, in particolare proprio per quanto concerne le strutture formali<sup>21</sup>.

La periodizzazione delle vicende dell'Italia musicale, da subito stabilita, è rimasta sorprendentemente intatta nella sostanza fino ai giorni nostri: un'epoca d'oro, una transizione, una

---

<sup>19</sup> BRIGHENTI, *Della musica rossiniana*, 183.

<sup>20</sup> RENATO DI BENEDETTO, *Un'opera di Farinelli*, «Rassegna musicale Curci» (1969), 67. Questa frase è stata citata in tutti i lessici *sub voce* Farinelli. È evidente che i *loci communes* sono duri a morire: M (?) GUERZONI, voce «Federici, Vincenzo», in *Dizionario biografico degli italiani. 45: Farinacci-Fedrico*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1995, 655 così parla della musica di Vincenzo Federici: «La produzione operistica seria del F. è contemporanea alla prima produzione di G. Rossini [il che è falso], ma al contrario di questa non presenta caratteristiche stilistiche personali di rilievo, e rimane pertanto nella scia di compositori come V. Fioravanti [che non scriveva quasi opere serie] e G. Farinelli, nonché del neoclassicismo lombardo [?]. La sua impostazione del dramma è convenzionale, mentre è notevole il trattamento vocale che lascia spazio ai cantanti per agevoli colorature realizzate su frasi melodiche semplici ma di ampio respiro; inoltre sul tessuto strumentale dalla scrittura fluida e scorrevole spiccano spesso notevoli dettagli melodici»; l'autore fa esplicito riferimento alla voce MGG di GILDA GRIGOLATO, «Federici, Vincenzo», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 16. Supplement. Earsden-Zweibrücken*, a c. di Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter, 1979, 190, di cui eredita molte considerazioni. La crisi dell'opera italiana tra Paisiello-Cimarosa e Rossini si è fatta *vulgata* in vari siti *internet* dedicati alla questione, o variamente riassuntivi; cfr. <http://www.italicon.it/modulo.asp?M=m00132&P=3>

<sup>21</sup> PAOLO ROSSINI, *L'opera classicista nella Milano napoleonica (1796-1815)*, in *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a c. di Guido Salvetti, Lucca, LIM, 1993, («Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio «G. Verdi» di Milano», 1), 127-171: 148. L'autore allude, ad esempio, alla «cabalettizzazione» delle seconde parti delle arie bipartite.

rinascita (Rossini come nuovo Cimarosa). Una rinascita, per Stendhal e per molti altri, “argentea”, secondo un modello classico. Sono difatti inarrivabili la perfezione e la spontaneità (quest’ultima contrapposta all’artificiosità della musica di Rossini) di Cimarosa e di Paisiello, allo stesso modo in cui l’epica omerica, con la sua aurea semplicità, è differente da quella virgiliana. Si ripropone surrettiziamente, insomma, la distinzione tra poesia ingenua e sentimentale, destinata a sua volta ad essere ripresentata (ma stavolta con Rossini nella parte dell’ “ingenuo”) dopo la metà del secolo.

Molti si opposero, com’era ovvio, alla «musica moderna» e a Rossini: contro di lui furono usati tutti i nomi possibili: Nicolini Fioravanti Cordella Mayr e Morlacchi<sup>22</sup>. I *laudatores temporis acti* non mancano mai. Mayr ebbe la lucidità di notare che «il loro sciamare *la musica è perduta, la musica si perde*, altro non significa se non che la musica ha cangiato di forma<sup>23</sup>».

### **Declino della musica antica**

Ma quale forma? La constatazione di Pacini sul «grande riformatore» Rossini diventa il punto focale di questo lavoro. Rossini arrivò “provvidenzialmente” come una stella cometa nel mondo dell’opera italiana? Qual era il suo legame coi predecessori? Aveva inventato lui il suo linguaggio oppure esso affonda le radici nell’opera del suo tempo?

La risposta di Julian Budden al primo quesito – vecchia di trent’anni, ma che ha almeno il pregio di essere netta – è questa:

Rossini [...] arrivò alle scene nel 1810, in un momento nel quale l’opera italiana sembrava quasi aver smarrito la sua strada. [...] L’Italia non aveva niente di meglio da offrire di Ferdinando Paër e Simone Mayr, un immigrato bavarese più famoso come maestro di Donizetti che come compositore per proprio conto. In dieci anni [...] Rossini aveva rivitalizzato il mondo dell’opera italiana, rimodellandolo a sua immagine e somiglianza<sup>24</sup>.

Qualche passo in avanti da questa affermazione apodittica è stato fatto. Il progressivo ripescaggio di alcuni compositori dell’interregno e lo studio sulle forme sono però 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. Si è intuito che si rischia di

---

<sup>22</sup> BIANCA MARIA ANTOLINI, *Attività e fortuna di Morlacchi a Roma*, in *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo (1784 - 1841). Atti del convegno internazionale di studi, Perugia 26 - 28 ottobre 1984*, a c. di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1986, («Quaderni della rivista italiana di musicologia», XI), 102.

<sup>23</sup> JOHANN SIMON MAYR, *Passi scelti dello Zibaldone e altri scritti*, a c. di Arrigo Gazzaniga; revisione di Angela Romagnoli e Pietro Zappalà, Bergamo, Banca Popolare / Varese, Credito varesino, 1993, 114.

<sup>24</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi* (tit. or.: *The operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981). *Volume primo. Da Oberto a Rigoletto*, Torino, EdT, 1985, 8-9.

fraintendere anche dal punto di vista morfologico alcune opere di Rossini se non si raffrontano con quelle che le hanno precedute<sup>25</sup>.

Vero è che i contributi ottocenteschi non sono di particolare giovamento; né le generiche ammissioni di Pacini:

egli è vero che i predecessori e contemporanei del sommo Pesarese avevano di già principiato a tracciare la novella via, ma era al Rossini serbato di compier l'opera<sup>26</sup>,

e forse solo un po' di più la considerazione di tale H(?) Franceschini:

e qui per parlare esattamente fa mestieri porre una distinzione fra la musica antica, che a me sembra potersi confinare in Mayer, e la musica moderna, che faccio incominciare dal maestro Generali; perché questi il primo diede una scossa allo stile, a' concetti, ed alla maniera di esporceli rivestiti del vivace suo stile con nuova, e più dilettevol forma [...] È stato egli [Rossini] che ha promosso, illustrato, e perfezionato quel genere, che il Generali in prima inventò<sup>27</sup>.

Se si dà un interregno, occorre vedere se c'è uno iato, e attraverso questo iato (nel caso specifico, tra «musica antica» e «musica moderna») quali sono i fattori di opposizione e quali quelli di identità. I contemporanei e i biografi si occuparono più che altro dell'invenzione del *crescendo*, attribuendola di volta in volta a Generali<sup>28</sup>, a Mosca (Giuseppe<sup>29</sup>), a Mayr<sup>30</sup>, *crescendo* che in effetti è passato in proverbio, e che ha occupato anche le menti dei moderni (solo recentemente la questione è sembrata – fortunatamente – passare di moda<sup>31</sup>). Quel che dice Franceschini è però interessante in quanto alla tripartizione sottesa all' «interregno» (un “prima”, una transizione, un “dopo”) si sostituisce la distinzione tra «musica antica e «musica moderna». Rossini è percepito come il più talentuoso in un genere inventato da altri (Generali); gli «antecessori» fanno parte della musica antica.

---

<sup>25</sup> È quel che capita a DAVID KIMBELL, *Some observations on tempi d'attacco and tempi di mezzo in Rossini's «Otello»*, in *Belliniana et alia musicologica*, 190-211. Su *Otello* cfr. *infra*, p. 142. Il problema è sintetizzato efficacemente in EMANUELE SENICI, *Introduction: Rossini's operatic operas*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a c. di Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 1-2: «Understanding the reasons behind Rossini's meteoric rise and unprecedented success is made particularly difficult by our rather sketchy knowledge of opera in Italy at the turn of the nineteenth century». Ancora pochissimo tempo fa, aprendo i lavori di una giornata del convegno su Paer a Parma, il 29 settembre 2006, Anselm Gerhard si chiedeva «che sappiamo di Nicolini, di Generali, di Fioravanti?». Non è chiaro, per la verità, se queste dichiarazioni di «ignoranza» siano una mera constatazione oppure debbano essere intese come stimolo.

<sup>26</sup> PACINI, *Memorie*, *loc. cit.* Il termine «predecessori» è utilizzato più volte da Pacini: p. es. 6, 13.

<sup>27</sup> H (?) FRANCESCHINI, *Osservazioni sulla musica di Gioachino Rossini*, in *Rossiniana*, 56-7.

<sup>28</sup> Tra cui PACINI, 5 n. 1

<sup>29</sup> STENDHAL, 130.

<sup>30</sup> Per esempio Raffaele Colucci nell'introduzione a PACINI, *Memorie*, ix.

<sup>31</sup> Ma non del tutto: cfr. THOMAS LINDNER, *Die italienische Opera seria um 1825*, in *Belliniana et alia musicologica*, 212-34: 213.

Questo processo di cambiamento nel gusto non è lineare. Mayr, per esempio, è il primo nome che viene in mente quando si parla del primo Ottocento in Italia. Ma è Mayr rappresentativo del suo tempo? La nostra sensazione è che Mayr fosse più rispettato, citato, ammirato, che imitato. I suoi lavori, ad esempio, furono solo tardivamente “esportati” al di là dell’Appennino, benché con grande risonanza: l’esperienza di Mayr a Napoli fu origine del successo internazionale di *Medea in Corinto*<sup>32</sup>; essa fu la prima opera seria composta espressamente da lui (eccezion fatta per *I Cherusci*) per un palcoscenico d’Italia che non fosse Venezia o Milano; nello stesso anno abbiamo *La rosa bianca e la rosa rossa*, stavolta a Genova, ed è un altro successo. Il 1813 è l’anno in cui Mayr mette a frutto la sua “fetta di mercato”, guadagnata nella Pianura padana in quasi vent’anni; questo si può considerare l’apogeo della carriera del compositore bavarese. Ma le prime successive al 1812, il primo anno di Rossini alla Scala, si svolsero lontane da Milano. La critica, pur essendo stata generalmente favorevole ai lavori di Mayr, cominciava a metterli in discussione:

Non parlerò del libretto, imperocché non mi intendo di poesia *nazionale*; ma suppongo che il poeta [Luigi Romanelli], scrupoloso osservatore delle rigide discipline, avrà fatto parlare i personaggi da tartari come sono. Per riguardo alla musica, sia essa pur tartara quanto si voglia che non mi oppongo, mi è paruta in molte sue parti noiosa, perché uniforme, senza nerbo, e senza originalità. Ognuno debbe avvedersi ch’io qui parlo soltanto intorno all’effetto della composizione di Mayr, e non già su la dottrina di lui, tenuta in pregio universalmente in Italia e fuori; ma siccome noi altri sfaccendati ci rechiamo al teatro non per istituire un dibattimento sulle regole del contrappunto e sulle combinazioni dell’armonia, ma pel solo desiderio di ricrearsi, così (a rischio anche di passar per idioti) quando una musica non ci va a grado, il diciamo apertamente, e lo stampiamo, foss’ella pure di Sarti o di Buranello. Del resto sarebbe un fare ingiuria alla verità se da me si passasse sotto silenzio, che in qualche scena dell’atto secondo la musica ha fatto onore all’ingegno del maestro<sup>33</sup>.

Riecco, stavolta di soppiatto, la polemica sulla musica tedesca che sarebbe contraria allo spirito italiano. L’«ingegno» concesso a Mayr non serve, nelle parole del recensore, a controbattere alla noia; e l’accenno alla dottrina è più una frecciata che non un complimento. Una recensione del genere sembra davvero una conferma del passo di Stendhal citato al principio di questa introduzione: l’attesa di un «genio originale» sembra esservi prefigurata.

Diventati corifei della musica antica, Mayr e Paer furono da subito accomunati da coloro che non accettavano l’ondata rossiniana e cercavano all’indietro nel tempo qualche lacerto cui

---

<sup>32</sup> Cfr. al proposito l’intero lavoro di PAOLO RUSSO, *Medea in Corinto di Felice Romani: storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004, per “tracciare” una diffusione dell’opera (e della fama di Mayr) in Italia.

<sup>33</sup> «Il corriere milanese», 27 dicembre 1812, a proposito della prima del *Tamerlano*. Cfr. anche LUIGI INZAGHI, *Simone Mayr secondo l’«Allgemeine musikalische Zeitung»*, «Nuova rivista musicale italiana», xxx/1-2 (gennaio-giugno 1996), 189. Uno spoglio (recentemente uscito) di un altro influente giornale dell’epoca, prezioso soprattutto per le “prime” milanesi, è GIUSEPPINA MASCARI, *Il «Corriere delle dame». Spoglio e indice delle notizie musicali (1804-1818)*, «Fonti musicali italiane», vii (2002), 31-126.

aggrapparsi per contrastarla<sup>34</sup>. Dei due, paradossalmente, il bavarese sviluppò la sua carriera al di qua delle Alpi, mentre per contro Paer fu attivo a Vienna, a Dresda, e dal 1807 in Francia, dove fu *maître de chapelle* di Napoleone, in seguito direttore dell'Opéra-Comique, e dal 1812 del Théâtre Italien – tra le polemiche di molti suoi colleghi compositori e il sospetto di aver ostacolato la carriera internazionale di Rossini<sup>35</sup>. La gran parte della sua produzione seria italiana si situa, dunque, al di là dello spartiacque tra i due secoli; il suo talento si esplicò piuttosto nelle opere comiche e semiserie, e in queste colse i maggiori allori: l'*Agnese* si mantenne in repertorio per parecchi anni. Nessuna opera seria scritta da Paer dopo il 1800, a parte *Didone*, ebbe grande fortuna; così anche i lavori in stile decisamente francese, come *Numa Pompilio*.

Ancora più “antico” sembrava Nicola Zingarelli. La sua carriera, già ridotta a una produzione di pochi titoli dopo che aveva trovato il prestigioso “posto fisso” a Roma, pare arrancare in quel medesimo breve volgere di anni (l'inizio del secondo decennio del secolo). Questi versi comparsi nel «Corriere delle dame», composti da un anonimo spettatore romano («A. C.») all'indomani della prima del *Baldovino*, sono stati spesso citati:

Dormi, dormi, mio caro Zingarelli,  
 dormono anche essi un Tritta, ed un Paisielli! ...  
 Vecchie membra non vuol musica vena;  
 amica è sol di gioventù la scena.  
 Sia pur l'arte tua dotta, e metodica;  
 ma questa l'è per dio troppo narcotica:  
 più non pensare a teatral ridotto;  
 va pure a letto, e prendi un buon pancotto;  
 più non pensare a croma, e a semicroma,  
 requie eterna ti canta la mia Roma!...  
 La Valsovani, se non muta scuole  
 la consiglio a tornare a far capriole.  
 Il tenore fa invan tutte sue prove,  
 troppo è nemico del Tonante Giove.  
 La Marianna Sessi baronessa  
 or sembra più che mai madre-badessa

<sup>34</sup> Così MICHELE LEONI nel 1821, nelle *Opinioni intorno alla musica di Gioachino Rossini*. «È nostro il Parmigiano Paer; ed è sua la *Griselda*, la *Camilla*, e la divina *Agnese*. E noi non dubitiamo di chiamar lui il primo compositore musicale del secolo; e tra i pochissimi, che abbia sempre cercato di applicar le sue note a libri meno sciagurati dell'ordinario [...] È nostro Majer [...] Ed è pur nostro il Toscano Cherubini, quel modello di esattezza nell'arte sua. [...] È nostro Asioli, scrittore saporito, preciso, e di un'incomparabile leggiadria [...]», citato in *Rossiniana*, 47-48.

<sup>35</sup> La questione (non di scarsa importanza) è controversa. Paer si difese dalla maldicenza, e Rossini sembra averlo trattato sempre con riguardo e stima. Cfr. SCOTT L. BALTHAZAR, voce «Paer, Ferdinando» nel *New Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Volume 18. Nisard to Palestrina*, a c. di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, XVIII, 882. Informatissimo, su questo ed altri dettagli biografici, il lavoro di GIULIANO CASTELLANI, *Ferdinando Paer. Cenni biografici, opere e documenti degli anni parigini*, diss. dott., Friburgo, Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo, 2004.

Se un impresario spende alla bislacca,  
 al sarto, ed al pittor non preme un'acca.  
 Il fatto egl'è che ha speso quantità  
 per bestie, basti, busti, e falpalà,  
 frutti, fritti, frittelle, e ciuffi, e ciaffi,  
 cento parrucche, e più di mille baffi.  
 Che bella cosa!... È solo questo il fallo,  
 che il ballo è un dramma, e un brutto dramma è il ballo<sup>36</sup>.

Il *Baldovino* di Ferretti e Zingarelli era tutto fuori che un'opera "regressiva", soprattutto nel libretto ma anche in alcune scelte del compositore; ma di essa parleremo più avanti. Quel che notiamo è l'associazione di Zingarelli a Tritto e Paisiello in quanto ormai sorpassati; gli ultimi due non erano inattivi da molto (rispettivamente dal 1810 e dal 1808), ma la loro produzione si era fortemente diradata. Invero, l'ultima opera seria italiana di Paisiello era stata l'*Elfrida*, del 1792. C'è poi la comune origine "napoletana", e l'età avanzata (settantotto anni Tritto, settantuno Paisiello): Zingarelli aveva cinquantanove anni, ma il suo primo successo risaliva a trent'anni prima: un'eternità per una carriera melodrammatica<sup>37</sup>.

Anche qui le testimonianze sono contraddittorie. A dar retta al «Giornale del Campidoglio», Zingarelli, nel mettere in musica *Baldovino*, si era ancora dimostrato «il genio di quest'arte incantatrice», la Sessi era «inarrivabile» e il ballo un trionfo<sup>38</sup>. E se poi compulsiamo lo stesso giornale nel 1810 e nel 1811 abbiamo l'immagine di uno Zingarelli dominatore incontrastato della scena romana: e vediamo la *Distruzione di Gerusalemme* ripresa a furor di popolo per salvare le pericolanti stagioni del Valle. La conferma del successo inaudito della *Distruzione* è in una corrispondenza della «Allgemeine Musikalische Zeitung»: «diese Oper ist eine glänzende Erscheinung in der Geschichte des römischen Theaters. Der Fanatismus der Römer für Zingarelli's Musik theilte sich auch allen anwesenden Fremden mit, von denen die meisten eine Abschrift der *Gerusalemme* in Partitur mit nach Deutschland genommen haben». Ma poi subito dopo nelle stesse pagine troviamo un indizio prezioso per conciliare i due Zingarelli (uno in declino, l'altro al culmine) apparentemente inconciliabili: «Die Musik ist von der höchsten Einfachheit. Der Styl nähert sich in den schönen Chören dem Kirchenstyl, in den übrigen Stücken ist er der natürliche und gewöhnliche Styl Zingarelli's, der Ihnen bekannt ist<sup>39</sup>» E questo, se da un lato ci ammonisce a

<sup>36</sup> «Corriere delle Dame», 9 marzo 1811. Il ballo era *Macbet*, di Gaetano Gioia. Ferretti senza mezzi termini parlò della «sempre briaca Marianna Sessi, la sempre distratta Valsovani ed un vecchio tenore Pedrazzi, che sarebbe sembrato freddo anche fra i ghiacci della Siberia»: cit. in ALBERTO CAMETTI, *Un poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milano, Ricordi, 1897, 35.

<sup>37</sup> Impresione così forte che secondo STENDHAL, *Rossini*, 155, Zingarelli «brilla» (ossia *floruit*) nel 1778 (tre anni prima del *Montezuma*).

<sup>38</sup> «Giornale del Campidoglio riunito al Giornale romano», 16 febbraio 1811.

<sup>39</sup> «Allgemeine Musikalische Zeitung», XII, 942 (14 novembre 1810).

soppesare e confrontare attentamente i giornali dell'epoca, dall'altro ci può far intuire che la scena romana era per Zingarelli una "nicchia" dorata, ma da cui era difficile uscire. Una nicchia probabilmente non più al passo coi tempi.

Per Ferretti (non contento dell'esito), le bellezze di *Baldovino* erano «più acconcie alla Basilica vaticana che al teatro di Torre Argentina. Allora fu che mi accadde [...] che nel momento che scoppiava nel melodramma una congiura ed era pronunciata la fatal parola: Morte! e si snudavano ferri e si era sul punto di far vittime d'un tiranno due fanciulli innocenti, lo Zingarelli pose sessanta larghe battute d'istromentale con ricercata obbligazione di corno e a dispetto delle mie osservazioni sull'infalibile raffreddamento dell'azione, si ostinò a volerle fare eseguire rispondendomi: Ci pensi lei! Sia detto con buona pace di quel venerabile vecchio; di queste scandalose antitesi egli, benché rigorista di prim'ordine, non se ne fece mai scrupolo<sup>40</sup>».

Associare Zingarelli al «vecchio» ebbe comunque una notevole fortuna critica. La denigrazione di Fétis è abbastanza nota quanto ingenerosa: «esprit étroit, rempli de préventions et de préjugés»; ostacolo alla prosperità del Conservatorio di Napoli quando, dal 18 febbraio 1813, fu chiamato a dirigerlo; un disastro come insegnante: nonostante – ha cura di aggiungere Fétis – gli allievi Mercadante, Morlacchi, Bellini, Manfroce, Conti e i due Ricci, quasi tutti più istintivi che *savants*, salvo Mercadante e Morlacchi (varrebbe la pena di chiosare, come Rossini in calce alla sua *Ode à Napoléon III*, «excusez du peu!»)<sup>41</sup>. Le parole di Fétis o aneddoti come quello raccontato da Spohr vanno presi con cautela, ma dal punto di vista della teoria della ricezione sono illuminanti<sup>42</sup>.

Se forse i tempi stavano mutando al peggio per la vecchia generazione, e se l'opera italiana si sentiva – benché retrospettivamente – in crisi, possiamo ritenere legittima l'espressione secondo

---

<sup>40</sup> *cit.* in ALBERTO CAMETTI, *Un poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milano, Ricordi, 1897, 36-7. Ferretti probabilmente fa (non senza malizia) confusione, visto che nel Finale I di *Baldovino* non c'è un passaggio simile (almeno nella partitura da noi consultata). Ma il racconto non è del tutto tendenzioso; le parole «Morte! morte!» sono seguite, incongruamente per le nostre orecchie, da un breve Andante (con un temino già ascoltato in precedenza), ancora in recitativo accompagnato. Il che, per un orecchio che si era abituato ben presto a tutt'altro tipo di finali (per tacere di quelli donizettiani) poteva sembrare un «raffreddamento» dell'azione. Come vedremo in seguito, il colpo di scena situato all'esterno del finale vero e proprio è tutt'altro che un caso.

<sup>41</sup> FÉTIS, *Biographie universelle*, VIII, 618. A proposito della postuma fortuna di Zingarelli, notiamo che PACINI, *loc. cit.*, non nomina Zingarelli tra i suoi antecessori; il compositore napoletano è nominato a pagina 14 e in modo piuttosto anodino, a proposito di Pacchiarotti che canta «Ombra adorata aspetta» nella «*Giulietta e Romeo* del celebre Zingarelli». Il passo di Fétis è vibratamente confutato da FLORIMO, *La scuola musicale*, II, 417-418.

<sup>42</sup> Secondo Spohr, Zingarelli avrebbe detto che Mozart avrebbe avuto bisogno di studiare ancora dieci anni, *cit.* tra gli altri in DANIEL BRANDENBURG, *La ricezione dei classici in Italia: le testimonianze di memorie e diari di viaggio*, in «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a c. di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, II, 1067 (tr. it. a p. 1060). È altresì vero che *Giulietta e Romeo* restò in repertorio, fra un taglio e un altro, fino agli anni Trenta: ALESSANDRO DE BEI, *Giulietta e Romeo di Nicola Zingarelli: fortuna ed eredità di un soggetto shakespeariano*, in *Aspetti dell'opera italiana*, 73, nota efficacemente che alcuni caratteri della trasposizione di Zingarelli arrivano fino alle opere di Vaccaj e Bellini.

cui il primo quindicennio del secolo sarebbe vissuto «en attendant Rossini<sup>43</sup>? Dovrebbe essere questa la prima preoccupazione della musicologia. Ma lo è stata?

### Ancora le opinioni dei moderni

Renata De Lorenzo, che pure accoglie nella bibliografia sull'Italia napoleonica numerosi contributi sulla letteratura, sul teatro, sulle arti in genere, non cita per la musica che un solo libro, e addirittura nella edizione meno recente<sup>44</sup>. Possiamo inveire contro l'impermeabilità delle scienze umane e storiche alla produzione musicologica, oppure pensare che le risposte della musicologia ai problemi del periodo 1800-1815 siano state tutto sommato insoddisfacenti. Per fortuna negli ultimi anni i contributi sono aumentati smisuratamente, sia nel numero che nella qualità. Ma sono ancora rari gli studi "complessivi", di cui si avverte al contrario particolare necessità<sup>45</sup>. Di quelli esistenti, solo una parte tiene conto della musica. Altri si configurano come una miscellanea di saggi dal vario argomento, analitico, storico, librettistico, o sono semplicemente una raccolta di testimonianze.

La fortuna di Rossini ha fatto sì che ci si occupasse anche dei suoi antecessori, ma quasi sempre marginalmente e di riflesso<sup>46</sup>. L'esplosione della musicologia e la necessità di trovare nuovi orti da coltivare – eredità di una tradizione "municipalista" che faceva studiare oscuri e meno oscuri compositori locali<sup>47</sup> – ha moltiplicato le biografie dei compositori dell'interregno. Con punte di maggiore interesse, e di maggiore frequentazione: su Mayr oltre ai volumi miscelanei e ad altri saggi<sup>48</sup> c'è l'interessante monografia di Uta Schaumberg, corredata da un catalogo tematico, e che

---

<sup>43</sup> L'espressione è di Paolo Isotta, citata e discussa in TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Roma, Bulzoni, 1988, 87.

<sup>44</sup> E si tratta nientemeno che di GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, Torino, EdT, («Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia») citato nella versione del 1979 e non in quella rinnovata del 1991. RENATA DE LORENZO, *L'età napoleonica (1800-1815)*, in *Bibliografia dell'età del Risorgimento 1970-2001. Volume I*, Firenze, Olschki, 2003, 445-643: 492.

<sup>45</sup> ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Lettere, 1998; TOSCANO, *Il rimpianto*; il volume miscelaneo *Aspetti dell'opera italiana*, a c. di Guido Salvetti; *I vicini di Mozart*, Firenze, Olschki, 1989, due volumi: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a c. di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989, e *La farsa musicale veneziana (1750-1810)* a c. di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989. La migliore sintesi è ancora il capitolo introduttivo di DELLA SETA, *Italia e Francia*. Una visuale ampia ha il libro di RUSSO, *Medea in Corinto*. Inoltre il libro "precursore" *Colloquium «Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden»*, a c. di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber, 1982 («Analecta musicologica», XXI).

<sup>46</sup> Così MARINA MARINO, *Rossini e Pavesi. A proposito di un'aria per Eduardo e Cristina*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», (1986/1-3), 5-14.

<sup>47</sup> Alcuni studi restano meritori per numero di documenti riportati e per scrupolo: ad esempio ATTILIO RAPETTI, *Vita e opere di Giuseppe Nicolini (1762-1842)*, in *Un maestro di cappella piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza, Bollettino storico piacentino, 1944, 23-100.

<sup>48</sup> I convegni di Ingolstadt (l'ultimo tenutosi nel settembre 2006) hanno dato origine a *Werk und Leben J. S. Mayrs im Spiegel der Zeit. Beiträge der Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums I bis 3. Dezember 1995 in Ingolstadt*, München-Salzburg, Katzbichler, 1998 e *J. S. Mayr und Venedig: Werk. Beiträge der internationalen musikwissenschaftlichen J. S. Mayr Symposiums (Ingolstadt 5-8 November 1998)*, München-Salzburg, Katzbichler, 1999, entrambi a cura di Franz Hauk e Iris Winkler; il convegno di Bergamo confluito in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra. Atti del convegno internazionale di studio (Bergamo, 16-18 novembre 1995)*, a c. di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997; inoltre ormai "classico" il saggio di SCOTT L. BALTHAZAR,

ha parecchi spunti analitici, alcuni dei quali discuteremo in seguito<sup>49</sup>. Nicola Zingarelli ha avuto una discreta fortuna critica, grazie soprattutto alla sua attività di didatta. L'articolo di Maria Caraci Vela<sup>50</sup> poteva essere il prodromo di una più accurata rivisitazione critica, ma ad esso non sono seguite novità di rilievo, con qualche eccezione<sup>51</sup>. La bibliografia su Paer in epoca recente si è arricchita con una dissertazione dottorale e un lavoro analitico<sup>52</sup>. Molti dei saggi sembrano aver trattato una delle sue opere più importanti (*Leonora*) soprattutto perché condivide il soggetto col *Fidelio*, inscrivendosi così (anche in questo caso con Mayr, oltre che Cherubini) in quel fenomeno europeo detto *opéra de sauvetage*<sup>53</sup>. Anche Pavesi è ben rappresentato, in confronto a molti suoi colleghi<sup>54</sup>. Non molti altri nomi si sono “salvati” o sono stati reputati degni di considerazione ai giorni nostri. C'è una manciata di articoli su Manfroce<sup>55</sup>, su Morlacchi<sup>56</sup>, e su Generali<sup>57</sup>. Manfroce (come, in minor parte, Nasolini ed Orgitano) dovette già nell'Ottocento la sua fortuna critica anche

---

*Mayr, Rossini and the development of the early concertato finale*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVI/2 (1991), 236-66, nonché ID., *Three-part solos in Rossini's and Mayr's duets*, in *Werk und Leben Mayrs*, 11-29. I contributi su Mayr sono oramai numerosissimi: rimandiamo alla bibliografia e alla voce del New Grove ID., voce «Mayr [Mayer], (Johann) Simon» in *The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Volume 16. Martin y Call to Monn*, a c. di Stanley Sadie, 178-83. Naturalmente non possiamo dimenticare come caposaldo (ancor oggi utile) degli studi mayriani LUDWIG SCHIEDERMAIR, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhundert. I. Band: Simon Mayr*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, che, con ID., *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhundert. II. Band: Simon Mayr (2. Teil) mit einem Bildnis*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, è raccolto in rist. an., Martin Sändig, Walluf bei Wiesbaden, 1973.

<sup>49</sup> UTA SCHAUMBERG, *Die opere serie Giovanni Simone Mayrs. [Band 1: Untersuchungen ur Struktur der Arien, Duette, Ensembles und Finali. Band 2: Vorläufiges chronologisch-thematisches Verzeichnis]*, München-Salzburg, Katzschler, 2001, 2 voll.

<sup>50</sup> MARIA CARACI, *Niccolò Zingarelli tra mito e critica*, «Nuova rivista musicale italiana», XXII (1988), 375-422.

<sup>51</sup> DE BEI, *Giulietta e Romeo*.

<sup>52</sup> CASTELLANI, *Paer*. Il lavoro concerne, come dice il titolo, soprattutto gli anni parigini. A Paer ha consacrato due lavori fondamentali WOLFRAM ENßLIN: *Die italienischen Opern Ferdinando Paers. Studien zur Introdution und zur rondò-Arie*, Hildesheim, Olms, 2003, e ID., *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paers*, Hildesheim, Olms, 2004. Enßlin è tornato sull'argomento in ID., *Die Polacca in den Opern Ferdinando Paers*, in *Belliniana et alia musicologica*, 84-103.

<sup>53</sup> Citiamo ad es. FRIEDRICH LIPPMANN, *Zu Paers und Mayrs Vertonungen des «Leonoren»-Stoffes*, in *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, a c. di Wolfgang Hirschmann, Thomas Röder, Klaus Jürgen Sachs, Karlheinz Schlager, Theodor Wohnhaas, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1986, 219-34. Sull'argomento dell'opéra de sauvetage i saggi più interessanti si trovano in *Music and the French revolution*, a c. di Malcolm Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Cfr. anche WINTON DEAN, *Opera under the French Revolution*, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCIV (1967-1968), 77-96; SIEGHART DÖHRING, *Die Rettungsoper: Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesses*, in *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, Bonn, Beethoven-Haus, 1989, 109-136.

<sup>54</sup> MICHELE CALELLA, «*I Cherusci*»: *Mayr und Pavesi*, in *Werk und Leben Mayrs*, 69-82, che propone un utile confronto con l'opera di Mayr. LUCA ZOPPELLI, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, 557-65, che parte da *Fingallo e Comala* per una considerazione sulla presenza di tematiche “napoleoniche”. L'opera dell'epoca, i cui soggetti e libretti vagano da un compositore all'altro, si presta facilmente a confronti intertestuali: ad es. MARINA MARINO, *Morlacchi e Pavesi: due occasioni di confronto* in *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, 29-38.

<sup>55</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal 15. al 19. secolo*, a c. di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», IX), 307-315; e anche TOSCANO, *Il rimpianto, passim*.

<sup>56</sup> Quasi tutti contenuti nel volume di saggi seguiti al convegno del 1984: *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, cit. Inoltre il prezioso catalogo di BIANCAMARIA BRUMANA, GALLIANO CILIBERTI, NICOLETTA GUIDOBALDI, *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi (1784 - 1841)*, Firenze, Olschki, 1987. Naturalmente non dimentichiamo il volume di GABRIELA RICCI DES FERRES-CANCANI, *Francesco Morlacchi (1784-1841): un maestro italiano alla corte di Sassonia*, Firenze, Olschki, 1958.

<sup>57</sup> Peraltro non recenti: degno di nota JAMES FREEMAN, *Pietro Generali in Sicily*, «The Music Review», XXXIV (1973), 231-240.

al fatto che morì molto giovane, e che da lui molto ci si aspettava<sup>58</sup>. La storia dell'opera ottocentesca è piena di attese verso giovani compositori (dal «caso Manfroce», titolo dell'articolo di Carli Ballola, al «caso Gobatti»<sup>59</sup>); la sopravvalutazione di Manfroce è forse dovuta all'originalità del suo percorso, alla precocità dei suoi raggiungimenti (un'opera per Roma e un'opera lungamente attesa per il San Carlo) e della sua morte, al fatto che egli si situò, con l'*Ecuba*, in un filone classicista, di recupero «tragico» culturalmente più prestigioso (anche se la preminenza di questo filone nella Napoli di Murat è stata forse esagerata, dovuta come fu a un'imposizione dall'alto<sup>60</sup>).

Morlacchi e Generali si sono in qualche modo sottratti all'oblio. Il talento di Generali gli dette una notevole e duratura fama la cui eco in qualche modo è giunta fino a noi. Morlacchi (altro compositore di notevole levatura) ebbe il prestigioso incarico alla corte di Dresda a un'età molto precoce, e le sue composizioni furono anche affidate alla stampa. E proprio la maggior diffusione della musica a stampa (soprattutto pezzi staccati, ma anche spartiti completi) negli anni successivi al 1820 potrebbe essere un ulteriore buon motivo per cui molta produzione del periodo precedente ci pare più in ombra rispetto al successivo.

Maggior fortuna delle biografie degli autori ha avuto la storia dei generi (la farsa, segnatamente, anche qui per «colpa» di Rossini<sup>61</sup>), dei luoghi<sup>62</sup>, soprattutto dei soggetti<sup>63</sup>. Senza voler dare in questa sede un repertorio completo, per cui rimandiamo alla bibliografia, concludiamo dicendo che la «falla» nella storia dell'opera italiana sta progressivamente per sanarsi. Rimane però largamente ancora inevasa l'esigenza di guardare nelle 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, di cui è un esempio quella contenuta in un saggio di Thomas Lindner che

---

<sup>58</sup> A dire il vero CARLO GERVASONI, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica, ossia Metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie Notizie storico-musicali*, Parma, Blanchon, 1812, 170-1, parla di Manfroce appena prima della sua scomparsa in termini decisamente elogiativi. Difficile trovare un compositore che abbia goduto di migliore stampa in vita e in morte.

<sup>59</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Volume terzo: da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EdT, 1988, 285.

<sup>60</sup> Un'attenta discussione di questo punto in TOSCANO, *Il rimpianto*, in specie 71-79.

<sup>61</sup> *I vicini di Mozart, II: La farsa musicale veneziana*, cit.

<sup>62</sup> Tra i tanti contributi utili, MARIA TERESA MURARO (a c. di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a c. di, Firenze, Olschki, 1981; *Mayr und Venedig*; FRANCESCO PASSADORE e FRANCO ROSSI (a c. di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna: atti del convegno internazionale di studi*, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, Venezia, Fondazione Levi, 2000; PAOLO FABBRI e ROBERTO VERTI (a c. di), *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale «R. Valli», 1986; BRUNO CAGLI e AGOSTINO ZIINO (a c. di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. L'opera, il ballo*, Napoli, Electa Napoli, 1987; BIANCA MARIA ANTOLINI e WOLFGANG WITZENMANN (a c. di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993 («Quaderni della rivista italiana di musicologia», XXVIII); oltre agli storici lavori su Roma, tra cui ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll, Tivoli, Chicca, 1938, e MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978.

<sup>63</sup> ROSSINI, *L'opera classicista*; MARITA P. MCCLYMONDS, «La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino» and the restoration of death and tragedy to the Italian operatic stage in the 1780s and 1790s, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a c. di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, III, 285-292; CLAUDIO TOSCANI, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in *Aspetti dell'opera italiana*, 13-70.

parafraseremo (anche se il saggio si occupa del *dopo* Rossini in Italia) per mostrare emblematicamente come, senza uno studio approfondito delle partiture della «transizione», si possa giungere a delle conclusioni non soddisfacenti riguardo al complessivo «medio periodo» 1780-1825.

Secondo Lindner, l'opera italiana alla fine del Settecento era «ganz in den Bahnen jener spätrokokohaften Stilistik». Poi Mayr arrivò ad allargarne il vocabolario grazie al provvido *background* del classicismo viennese. Naturalmente bisogna menzionare le diverse attitudini dei pubblici italiani: «So steht etwa der konservative Norden dem fortschrittlicheren, französisch beeinflussten Süden (Neapel) gegenüber» (come vedremo per altri versi si può sostenere l'esatto contrario). I nomi dei compositori? sono i soliti, un po' ridotti di numero per motivi di spazio: Paer (Lindner ne cita ovviamente le opere rappresentate in terra tedesca!), Nicolini, i due Mosca, Generali, e Manfroce, di cui non si manca di menzionare l'influsso che su di lui ebbe la rappresentazione napoletana della *Vestale* (questo cenno Lindner lo deve a Florimo). Questa la *humus* da cui si sviluppò l'esperienza rossiniana: «jener Zeitstil, den Gioachino Rossini um 1810 als angehender Komponist rezipierte und durch sein Genie vollendete». Certo, forse il *crescendo* l'ha preso da Mayr; inoltre «rhythmischen Grundschemata (ostinate zerlegte Akkorde) und jene "Spritzigkeit" der melodischen Linie» si possono trovare anche in opere di Mayr (*L'avaro*), Mosca (*Italiana in Algeri*), Generali (*Adelina*). «Er jedoch war es, der einer sich allmählich entwickelnden Melodien sprache und Formalstruktur spontan und dauerhaft die gültige Form ("la solita forma") verliehen hat». Contemporaneamente a Rossini, però, rimanevano alcuni che scrivevano in uno stile «più tradizionale»: Morlacchi, von Winter, Soliva. La tesi è che dopo l'espatrio di Rossini si assistette in qualche caso a un ritorno in auge di tratti «spät- und neunapolitanische»<sup>64</sup>.

L'internazionalizzazione dell'opera italiana è così automaticamente diventata un fattore benefico, positivo, così come il rinnovamento del linguaggio. Ma benché oramai sia flagrante che lo «stile del periodo» sia stato portato a sommo compimento da Rossini, il *come* questo sia avvenuto non è affatto chiaro e Lindner non ce lo dice. Per capire meglio i passaggi che portarono gradatamente l'opera a mutare padrone da Paisiello a Rossini, fino al dirompente arrivo sulle scene di Bellini e all'affermarsi di una nuova estetica tra 1827 e 1830 (cosa di cui Lindner è ben conscio), è necessario approfondire e allargare la nostra visuale.

Allargare, in primo luogo. Non possiamo ricambiare la noncuranza degli storici con la stessa moneta. Le radici dell'evoluzione delle forme musicali non possono essere disgiunte da uno sguardo, anche sommario, sui rivolgimenti dell'Italia nel periodo napoleonico. Nella storia *tout court* troveremo le stesse problematiche della storia dell'opera.

---

<sup>64</sup> LINDNER, *Opera seria*, 213-4.

## *Ancien régime*, età napoleonica, Restaurazione

La struttura tradizionale per regni [...] è stata classica fino alla fine dell'Ottocento. La scienza contemporanea ha avuto un bel da fare per strappare come una mala erba questo taglio così familiare che la terminologia degli stili artistici l'ha, anch'essa, mantenuto. In storia la distinzione dei periodi cronologici riveste grande importanza, non solo dal punto di vista del metodo, ma da quello intellettuale, filosofico. Così, *volens nolens*, si caratterizza un atteggiamento davanti al tempo<sup>65</sup>.

La percezione dei contemporanei e poi la nostra sono state grandemente influenzate dalla sovrapposizione dell'avvento di Rossini – meglio: della notorietà di Rossini – con quello della Restaurazione. Una simile coincidenza temporale non li lasciò indifferenti: il “regno” napoleonico e quello rossiniano si succedevano. Il *tertium comparationis* del paragone tra Rossini e Napoleone che inaugura la biografia di Stendhal<sup>66</sup> non è solo «la fama mondiale». Con il paragone Stendhal lasciava intendere che era terminata l'epoca eroica (in cui egli stesso era stato soldato) e iniziava l'epoca della riflessione, della repressione. Rossini divenne (suo malgrado?) il musicista della Restaurazione, di un momento di antitesi pronto a essere superato<sup>67</sup>. Il paragone diventa sfavorevole a Rossini, se pensiamo al Beethoven “eroico” ritratto nella posa di distruggere il frontespizio della Terza Sinfonia; non a caso sul colloquio tra i due è fiorita una leggenda. Fatto sta che la – apparente – cesura che ancora ai giorni d'oggi separa l'insegnamento della Storia moderna da quello della Storia contemporanea, venne comoda anche per la Storia della musica e segnatamente per l'opera italiana<sup>68</sup>.

Nel frattempo la storiografia ha fatto un lento lavoro di scavo teso a mettere in luce i rapporti che furono anche di continuità – almeno in parte – tra l'Italia dell'*ancien régime* e quella napoleonica, e tra il Regno d'Italia e le monarchie restaurate. I problemi relativi alla continuità e alla rottura sono ben presenti agli storici, e lo studio dei rapporti tra forze “propulsive” e “inerziali”

---

<sup>65</sup> ARIÈS, *Il tempo della storia*, 73.

<sup>66</sup> STENDHAL, *Rossini*, 35.

<sup>67</sup> Tra tutti quelli che identificarono Rossini e la Restaurazione o che videro un legame tra la musica di Rossini e l'epoca “assolutistica” il pensiero va a Heine e Mazzini. Cfr. HEINRICH HEINE, *Cronache musicali 1821 – 1847*, a c. di Enrico Fubini, Fiesole, Discanto, 1983, 10-22. A Mazzini ed al suo rapporto con la musica ed il teatro dell'Ottocento sono consacrati – tra gli altri – due saggi di STEFANO RAGNI, preziosi anche per le numerose citazioni: *La musica di Rossini nel pensiero di Giuseppe Mazzini*, «Bollettino della Domus Mazziniana», (1992/II), disponibile in linea all'indirizzo [http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1992/92\\_2/Ragni.htm](http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1992/92_2/Ragni.htm) e ID., «*Les Huguenots*» di Meyerbeer tra George Sand e Mazzini, «Bollettino della Domus Mazziniana», (1993/II), anch'esso in linea ([http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1993/93\\_2/Ragni.htm](http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1993/93_2/Ragni.htm)). Inoltre HENZE-DÖHRING, «*Musica italiana*» und «*musica europea*», cit. Anche Mazzini ripropose il paragone tra Rossini e Napoleone, ma la sua speculazione sull'argomento lo portò alla conclusione estrema che «Rossini e la scuola italiana di che egli ha riassunto e fuso in uno i diversi tentativi, i diversi sistemi, rappresentano l'uomo senza Dio, le potenze individuali non armonizzate da una legge suprema, non ordinate a un intento, non consacrate da una fede eterna» (GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica. Nuova edizione [...] con una introduzione e alcune note di Adriano Lualdi*, Milano, Bocca, 1943, 142).

<sup>68</sup> Citiamo la convinta asserzione (contraria) di D'Amico, secondo il quale Rossini e la sua accoglienza nulla ebbero a che vedere con la svolta politica e storica. Anch'egli partiva da *Tancredi*. FEDELE D'AMICO, *A proposito d'un «Tancredi»: Dioniso in Apollo*, in *Die stilistische Entwicklung*, 61-71.

negli anni 1796-1815 si rivela di grande utilità. Un sunto della questione sarà a questo punto opportuno.

Almeno per Napoleone, all'epoca della prima campagna d'Italia (1796), la continuità fu programmatica. Poiché in Italia il giacobinismo trovò parecchie simpatie alla vigilia dell'invasione francese, il Direttorio ebbe fin da subito la preoccupazione di contrastare un'evoluzione estremista nella Penisola conquistata. L'Italia doveva essere non più che un forziere per la Francia<sup>69</sup>; per sfruttarlo al meglio l'ideale era (e sarebbe stato realizzato)

un regime di proprietari fondato sulle libertà dell'individuo e sull'eguaglianza civile. Bonaparte lo capì alla prima occhiata. [...] E in una lettera al Direttorio confessa la sua predilezione per una repubblica "aristo-democratica": pensiero profondo che egli concretò, attraverso le sue costituzioni, organizzando un regime di notabili strettamente subordinati al potere esecutivo, ossia a se stesso<sup>70</sup>.

Le armi francesi si occuparono della repressione delle istanze approssimativamente dette «giacobine», ma che in realtà erano anche patriottiche, indipendentiste, unitarie, egualitariste a diverso titolo, massoniche<sup>71</sup>. La tendenza continuò anche dopo l'appassimento delle repubbliche "sorelle" e la nuova cacciata degli Austriaci. All'indomani di Marengo fu soprattutto il quadro amministrativo a essere mutato, con la creazione – a partire anche dalle risorse già presenti sul territorio – di una classe di funzionari; il ceto dei possidenti rimase in buona parte quello "antico"; e immutati e sotto l'ala di un certo conservatorismo (a parte alcuni casi sporadici nel cosiddetto «triennio giacobino» 1796-1799) furono i suoi gusti nel campo del teatro musicale, come vedremo.

L'unione "politica" della Francia con gran parte d'Italia avrebbe dovuto favorire – e in qualche caso effettivamente favorì – il connubio e lo scambio di elementi tra le due nazioni: soggetti e forme "francesizzanti" non si erano già innestati nel tronco dell'opera seria italiana? La contraddizione insita nella "libertà" francese esportata con le armi emerge anche nelle cronache degli spettacoli: i nervi degli "indigeni" erano in qualche caso a fior di pelle. Il 17 giugno 1811 a Parma si rappresentò *I riti di Efeso* di Farinelli, con grande successo e recensione entusiastica sul «Giornale del Taro». Un tale «M.», probabilmente un Francese, interviene sul medesimo giornale per scagliarsi contro il libretto dei *Riti di Efeso*, definiti sprezzantemente «une de ces rhapsodies

---

<sup>69</sup> E non solo all'epoca delle prime guerre in Italia: Napoleone chiese al fratello appena insediato a Napoli «frappez une contribution de trente millions sur tout le royaume» (da una lettera, cit. in TOSCANO, *Il rimpianto*, 81).

<sup>70</sup> FRANÇOIS FURET e DENIS RICHEL, *La Rivoluzione francese*, Bari, Laterza, 1980 (tit. or.: *La Révolution française*, Paris, Hachette, 1965), 450-1.

<sup>71</sup> Su tutta la questione cfr. il capitolo «Rivoluzionari e moderati (1789-1814)» in STUART J. WOOLF, *La storia politica e sociale*, in *Storia d'Italia. Volume terzo. Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, 5-508. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, a proposito dei *Baccanali di Roma* di Romanelli / Nicolini parla di «sbugiardamento degli ideali giacobini e massonici [che] il nuovo regime napoleonico [...] fieramente avversava» (112). Nel 1801 questa battaglia era ormai vinta. Opere come *Castore e Polluce* di Romanelli / Federici, con tanto di *deus ex machina* alla fine, si incaricheranno in seguito di propagandare una visione nuovamente verticistica, atta al Primo Console poi Imperatore e Re, equiparato a Giove.

lyriques dont la fécondité des poètes dote si richement tous les jours l'Italie», se la prende anche con l'azione del balletto *Cesare in Egitto*, e aggiunge con una punta di scherno che i costumi dei *Riti* sono genericamente orientali, ma tanto ormai il pubblico italiano è avvezzo a simili incongruenze. I parmigiani insorgono compatti a difesa della musica dei *Riti*, e della musica italiana in genere; un lettore commenta che questo «M.» è «veramente venuto a portar nottole in Atene. E chi è tra gl'Italiani pur lievemente istruiti che non conosca e non convenga dei difetti del nostro teatro?»: piuttosto la musica che si fa a Parigi è antimelodica (segue una vivace polemica tra Francesi e Italiani sui difetti reciproci condita da epiteti tutt'altro che vezzosi, come «marchand de boeuf», e che si protrae fino al settembre successivo).

Alcune riforme che presero piede solo nel primo Ottocento erano state anticipate nella stagione «illuminata» che ebbe il suo epicentro nella Vienna di Giuseppe II, e di riflesso in molti potentati d'Italia, soprattutto in Toscana e in Lombardia, prima dell'ondata di reazione seguita allo *choc* rivoluzionario. Esiste una vera e propria «tesi della continuità», confortata dal fatto che – come diremo in seguito – molte ricerche hanno dimostrato che gli uomini collaborarono fruttuosamente in modo diverso ai diversi regimi<sup>72</sup>.

Ma il «triennio giacobino» (triennio solo in una piccola parte della Penisola, in altre fu considerevolmente più breve) fu comunque una frattura; soprattutto per i fermenti destinati a lievitare nella Restaurazione, dopo il periodo controverso della dominazione francese che ne incanalò e spense i furori. Ultimamente si è cominciato a superare l'opposizione Triennio-Età napoleonica, vedendo in questa, come avviene in tutte le rivoluzioni, il necessario approdo, che porta dalla «scoperta» al «tempo» della politica<sup>73</sup>.

D'altro canto il periodo francese, pur cominciato all'impronta di una «transizione morbida», aveva fatto sì che «l'Italia che [usciva] dal Congresso di Vienna somiglia[sse] poco a quella della fine del Settecento<sup>74</sup>». Stendhal sosteneva che quattordici anni di dispotismo illuminato avevano fatto di Milano la capitale intellettuale d'Italia; il pubblico di Milano contava ancora, ai tempi della *Gazza ladra* (1817), ancora «quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés [...] pour remplir les emplois de son royaume d'Italie<sup>75</sup>». E questa volta Stendhal non inventava. Alcuni dei regni restaurati si erano serviti dei notabili che avevano fatto carriera sotto i napoleonidi; almeno in questo caso, continuità invece di rottura. Queste classi dirigenti avevano maturato un concetto di burocrazia estraneo a molti dei regimi settecenteschi; la

---

<sup>72</sup> DE LORENZO, *L'età napoleonica*, 460.

<sup>73</sup> *Ivi*, 459.

<sup>74</sup> ALFONSO SCIROCCO, *L'Italia del Risorgimento. 1800-1871*, Bologna, Mulino, 1993<sup>2</sup>, 9

<sup>75</sup> STENDHAL, *Rossini*, 293.

Restaurazione «eredita largamente dall'età napoleonica istituzioni e personale<sup>76</sup>». È ovvio che ogni stato d'Italia ebbe le sue specificità: se Napoli tentò di amalgamare il vecchio e il nuovo fino all'esito della Costituzione e al voltafaccia di Ferdinando, e in Lombardia l'aristocrazia era stata parzialmente integrata da nuove leve fin dal Settecento, la reazione fu particolarmente oppressiva, invece, fin dal 1814 nello Stato pontificio<sup>77</sup>. Ma il «disegno dello stato-amministrazione», nota Marco Meriggi «risulta nelle sue grandi linee ovunque preservato<sup>78</sup>»; così nel 1816 Metternich si serve non sorprendentemente di alcuni nostalgici di Napoleone per farsi dare il polso della situazione italiana.

Qualche differenza emerge, naturalmente. Renata De Lorenzo cita Pasquale Villani – il quale, «pur optando per la rottura rispetto al Settecento prerivoluzionario», trovava «compattezza [e] unitarietà della fase 1780-1820» (cosa che, aggiungiamo noi, vale non a caso anche per la storia dell'opera) – per fare un interessante elenco di tratti pertinenti che segnano la differenza tra *ante* e *post* Napoleone: tra cui l'idea di una massa non più anonima e indifferenziata; l'individuazione di un gruppo dirigente che da questa massa nettamente si distigie; il «giacobinismo» che si impone all'immaginario<sup>79</sup>; noi diremmo, in definitiva, che era mutata l'immagine che la società aveva di se stessa.

Ma quello che finì disperso – e ciò emerge anche da opere letterarie come *Il rosso e il nero* – fu il potenziale di energia della nuova generazione che era stata mobilitata al di fuori dei ranghi della nobiltà nel quindicennio francese, con inedite possibilità di fare carriera. Se alcune delle innovazioni portate da Napoleone rimasero valide, prima fra tutta la riforma dell'amministrazione, la classe dirigente che le aveva messe in opera fu gradatamente espunta ed esautorata negli anni Venti (quello che oggi si chiamerebbe uno *spoils system* in ritardo). Era quella generazione che vedeva primeggiare gli «antichi guerrieri [...] educati al fragore del cannone di Austerlitz, di Wagram, della Moscowa», e per cui non era più tempo di «tenui melodie e delicate<sup>80</sup>».

Un osservatore privilegiato di nome Gaudenzio De Pagave, uomo d'apparato nel fu Regno Italico, adoperò il termine «energia» in una relazione alle nuove autorità:

Avvicinati tra loro gli Italiani dalla Rivoluzione [...] si abbandonarono malgrado la durezza di un Governo dispotico ad una tale energia di carattere, singolarmente nella carriera militare, da far conoscere in mezzo ai pericoli delle armi che l'antico valore italiano non era in essi spento.

Il consiglio di De Pagave ai nuovi padroni era dunque questo:

---

<sup>76</sup> SCIROCCO, *loc. cit.*

<sup>77</sup> MARCO MERIGGI, *Gli stati italiani prima dell'Unità. Una storia istituzionale*, Bologna, Mulino, 2002, 139 segg.

<sup>78</sup> *Ivi*, 138.

<sup>79</sup> DE LORENZO, *L'età napoleonica*, 453.

<sup>80</sup> Parole scritte nel 1823 da un sedicente ELEUTERIO PANTOLOGO, *La musica italiana nel secolo XIX*, cit. in *Rossiniana*, 131.

Il vero e reale interesse [vi consiglia] a conservare quelle istituzioni, le quali avendo riuniti diversi Stati sotto il cessato regno d'Italia, imprimono al medesimo un carattere d'energia che la politica insegna di conservare anziché di comprimere. [...] Il maggior sacrificio che si possa imporre ad una Nazione si è che privandola di tale carattere, la si spoglia di quanto la medesima ha di più caro<sup>81</sup>.

«Energia» è la parola chiave con cui un grande critico ha spiegato l'opera di un altro artista, formatosi anch'egli nella Restaurazione anche se fiorito sotto Luigi Filippo, e anch'egli come Rossini tacciato di conservatorismo e di “faciloneria creativa”: Balzac<sup>82</sup>. Balzac narrò la Restaurazione andando a caccia dei germi di quell'energia che aveva creato il mito napoleonico, convogliata ora nell'economia e nei rivolgimenti sociali e letterari. Per Rossini torna a proposito un'osservazione di Emanuele Senici sul fatto che la sua musica abbia contribuito a “scaricare” buona parte di quelle energie soffocate, in un'Italia senza costituzioni e senza libertà civili. Qualcosa che possiamo chiamare, mutuando il termine da Francesco Orlando, che lo adoperò a proposito di *Fedra* di Racine, «ritorno del represso<sup>83</sup>», e che trova riscontro nelle parole dei contemporanei e nelle riflessioni degli storici.

D'altronde il teatro era «non solo il centro della vita sociale, ma anche [come disse Michele Lessona] «l'unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica», quasi il surrogato d'un parlamento o d'una stampa liberi<sup>84</sup>».

Si potrebbe dire che Rossini fu in qualche modo davvero il musicista della Restaurazione; la sua musica però non fu “oppio dei popoli” né propugnamento delle istanze dei regimi di nuovo sul trono, ma si trovò in naturale consonanza con gran parte della società che si recava a teatro. Il fatto che in un certo senso quella società avesse cercato di assimilare i traumi del 1796, del 1800, del 1814, ignorando o cercando di sanare le brusche fratture dovute all'alternarsi dei regimi, lumeggia anche il modo in cui la musica di Rossini si pose in rapporto con quella degli anni precedenti, con quella degli «antecessori». La dialettica tra continuità e rottura<sup>85</sup>, sia nella storia che nella storia della musica impone una riflessione, non una scelta univoca: e l'etichetta «periodo di transizione» non va sottovalutata, va solo problematizzata. Anche perché, nella storia come nella storia della musica,

---

<sup>81</sup> GAUDENZIO DE PAGAVE, *cit.* in MERIGGI, *Gli stati italiani*, 106-107.

<sup>82</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Balzac* (tit. or.: *Balzac*, Bern, Francke, 1951<sup>2</sup>), Milano, Bompiani, 1998.

<sup>83</sup> EMANUELE SENICI, in un intervento al *IX colloquio del «Saggiatore musicale»*, Bologna, novembre 2005. FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura. Nuova edizione ampliata*, Torino, Einaudi, 1987, indica un «represso» legato all'inconscio, a contenuti sessuali parimenti censurati dalla società, ma anche di «presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica» (27). Il traslato può funzionare se pensiamo alle istanze profonde di tutto un popolo (o almeno del suo strato superiore) destinate a essere soffocate nella Restaurazione. Non vorremmo rendere troppo “facile” questo tema, ma ci sembra giusto sottolineare che la creazione di una nuova letteratura nazionale fu propugnata per lo più da ferventi patrioti (e parliamo anche dei nomi di secondo rango); la musica nazionale, ideologicamente meno connotata, si «ribellò» inconsciamente, attraverso la ricezione.

<sup>84</sup> JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera* (tit. or.: *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984), Torino, EdT, 1985, 2.

<sup>85</sup> «Continuità o rottura?» quanto agli uomini e alle istituzioni è locuzione presente nel titolo di due paragrafi del capitolo «I tempi lunghi delle monarchie amministrative (1815-1848)» in MERIGGI, *Gli stati italiani* (138-140).

senza l'esame delle vicende che vanno da Marengo alla caduta di Napoleone il discorso sui caratteri della Restaurazione resterebbe privo dei presupposti, e sarebbero oscure le motivazioni delle scelte politiche dei governi, del malcontento della borghesia che dà origine alle società segrete, del ricorso a rivoluzioni destinate al fallimento<sup>86</sup>.

Allo stesso modo solo la storia del «periodo di transizione» può far capire meglio come si maturò e crebbe l'esperienza lavorativa e musicale di Rossini.

---

<sup>86</sup> SCIROCCO, *loc. cit.*

### I soggetti

Alcuni aneddoti riportati da Tobia Toscano bene esemplificano la continuità dell'apparato compositivo e produttivo, pure in un contesto politicamente così confuso come quello di Napoli: nel 1815 *Cora* di Mayr fu l'ultimo dramma (come una mano ignota ha vergato su un libretto napoletano) sotto Murat – però anche il primo sotto i Borboni restaurati. E all'inverso il *Nicaboro in Iucatan* di Tritto, che il 12 gennaio era stato rappresentato per il compleanno di Ferdinando IV, era stato rimesso in scena il 27 gennaio 1799 per festeggiare la caduta del tiranno<sup>87</sup>.

Non sembra che il gusto della classe dirigente sia mutato tra *ancien régime* e periodo napoleonico. Il già citato saggio di Paolo Rossini ci dice che «[il filone] classicista, discendente diretto del “dramma per musica” metastasiano, occupa, nella Milano francese, un posto di rilievo». Naturalmente nel «filone classicista» c'è la ingombrante presenza metastasiana e quella – che viene dal teatro di prosa – “alfieriano-repubblicana”<sup>88</sup>: non solo classicismo delle forme ma motivi e soggetti classici, esaltazione delle virtù romane. Si aggiunge la presenza di Voltaire<sup>89</sup> con altri “illuministi” di varia militanza, come Marmontel; ecco in Italia la tragedia francese (per antonomasia classica), che era già presente dal primo Settecento anche come suggestione polemica, attraverso Boileau ed altri teorici<sup>90</sup>. È un classicismo che analogamente e forse più di quel che accade nelle arti figurative (se pensiamo a Canova, Thorvaldsen, Ingres), ha forti elementi in comune col pieno Settecento; per esempio con quegli spunti di *tragédie lyrique* che erano già stati recepiti nell'opera riformata, e in quell'opera di Cimarosa che ebbe diffusione e fama ben dentro l'Ottocento, ossia *Gli Orazi e i Curiazi*.

L'unione “politica” della Francia con gran parte d'Italia avrebbe dovuto favorire – e in qualche caso effettivamente favorì – il connubio e lo scambio di elementi tra le due nazioni: soggetti e forme “francesizzanti” non si erano già innestati nel tronco dell'opera seria italiana?

---

<sup>87</sup> TOSCANO, *Il rimpianto*, 77 e n. 2. Dopo la caduta di Gioachino in molti conservarono il posto: tra essi il librettista Schmidt e anche l'estensore del *Monitore napolitano* Emanuele Taddei.

<sup>88</sup> Alcuni di questi spunti si trovano in RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos*, in *Die stilistische Entwicklung*, 192-235. Per l'alfierismo cfr. ancora ROSSINI, *Soggetti classici*. Inoltre LUCA AVERSANO, «Classico» e «classicismo» tra Sette e Ottocento, «Il Saggiatore musicale», VI (1999), 91-117.

<sup>89</sup> CESARE QUESTA, *Semiramide redenta. Archetipi fonti classiche censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Quattroventi, 1989; MARITA P. McCLYMONDS, «La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino» and the restoration of death and tragedy to the Italian operatic stage in the 1780s and 1790s, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a c. di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, III, 285-292.

<sup>90</sup> Cfr. la lettura della *Poetica* di Aristotele di Metastasio (*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*) in BRUNO BRUNELLI (a c. di), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano, Mondadori, 1965<sup>2</sup>, II, in ispecie 1069 segg.

Se prendiamo in considerazione questo, gli alberi della cuccagna e i drammi integralmente “repubblicani” come quello di Salfi<sup>91</sup> ci appaiono, anche dentro il «triennio giacobino» come la vernice, l'apparenza sotto cui continuava a scorrere il mondo in genere e il mondo drammatico-musicale in specie, nella sua versione settecentesca. Certo, come vedremo, l'iniezione di soggetti patriottici, nei primi tempi, ci fu; le mode politiche che mutavano hanno lasciato qualche traccia. Ma Metastasio si affaccia per tutto il primo Ottocento come nume inviolabile, anche se nei fatti i suoi insegnamenti stilistici sono costantemente ignorati. Il poeta di punta della Scala, Luigi Romanelli, si schierò contro l'altro genere dominante, quello semiserio di stampo proromantico, invocando il poeta cesareo:

Situazioni e colpi di scena oggidi si chiamano la caduta di un ponte, una battaglia navale, un precipizio, un incendio, un'eruzione vulcanica, un bombardamento, un Olimpo, la luce del bengala, l'apparizione di un'ombra senza necessità, che illude gli astanti mediante un bianco mantello, sviluppato il quale, è subito riconosciuto l'attore per un ente palpabile, vivo, e per quello ch'egli è, sebbene abbia dovuto cambiarsi di vestimenta per essere poco prima caduto in un fiume, e perciò creduto morto. A te [Metastasio], sia detto con tua pace, sfuggirono tutte queste, ed altre somiglianti peregrine invenzioni, quantunque fossi tenuto in sommo pregio alla Corte di Vienna da Francesco I, da Maria Teresa e da Giuseppe II; e nell'Italia, e nella Germania, e nella Francia non solamente, ma ovunque s'intenda la nostra lingua, ammirato<sup>92</sup>.

Così come le grida contro i bravi dimostrano l'esistenza dei medesimi, le parole di Romanelli contro i colpi di scena fanno capire che il pubblico aveva bisogno di maggior nerbo e maggiori effetti teatrali. Proprio Romanelli fu il corifeo dei librettisti ottocenteschi, e il più vituperato per l'abuso di situazioni-*standard*<sup>93</sup>.

Paolo Rossini afferma che l'inaugurazione della Scala fu per solito riservata a opere di stampo classicista, e che le opere classiciste furono più riprese delle altre; a noi non sembra che ci sia una regola, ed egli stesso solleva numerose eccezioni<sup>94</sup>. In quegli anni il «classicismo», termine assolutamente non univoco, è percepito e si definisce in contrapposizione al proromanticismo ossianico. Quest'ultimo però ebbe un'influenza molto relativa, ridotto, anche guardando oltre Ossian, a un'iniezione di soggetti e di nomi esotici (*Fingallo e Comala, Gaulo e Oitona, I Cherusci*, prima dell'invasione scottiana dalla *Donna del lago* in poi). In fondo, le tematiche metastasiane non tramontano mai nella drammaturgia operistica: cambiano solo le vesti.

---

<sup>91</sup> Il cui titolo è proprio *I veri amici repubblicani*. Su Salfi cfr. FRANCESCO PAOLO RUSSO (a c. di), *Salfi librettista*, Vibo Valentia, Monteleone, 2001.

<sup>92</sup> cit. in ROSSINI, *L'opera classicista*, 128.

<sup>93</sup> Tra le tante critiche la più feroce è di Peter Lichtenthal, allora corrispondente della «Allgemeine Musikalische Zeitung»: «Den Namen, Luigi Romanelli, als Poeten auf dem Buche einer Oper zu lesen, heisst gerade so viel, als stünde da: das Gedichte ist schlecht»; «Allgemeine Musikalische Zeitung», xv, 62 (27 gennaio 1813).

<sup>94</sup> ROSSINI, *L'opera classicista*, 129.

Il conflitto tra amore e dovere, la difficoltà dell'esercizio del potere quando interferisce con la sfera privata, sono tutti spunti che rimangono, anche se alquanto annacquati rispetto alla severa pedagogia di Metastasio. Alcune opere di Metastasio sono costantemente rivisitate anche dai maggiori compositori, benché sempre meno frequentemente<sup>95</sup>. Le deviazioni e le modifiche riguardano, appunto, il tipo di soggetti, e quella che Piperno definisce efficacemente come «una spolveratina di effetti metrici e lessicali»: il «cesarottismo» dei libretti risult[a] in definitiva assai annacquato», anche se il tema politico si rafforza e vi si aggiungono «motivi libertari e antitirannici»<sup>96</sup>. E naturalmente, le opere di Metastasio sono adattate, pur con molte scuse<sup>97</sup>. Scorciamenti dei recitativi e inserzione di pezzi d'assieme: questa è la regola. Ma anche la *Nitteti* di Pavesi (1811) che pur riduce di molto i recitativi secchi sembra ormai un relitto del passato, con le sue pagine e pagine di accordi radi, che punteggiano le parole dei protagonisti. Il periodo di interregno musicale è dunque post-metastasio dal punto di vista drammatico-testuale<sup>98</sup>.

## I teatri

Quanto ai luoghi della rappresentazione, la realtà italiana, benché uniforme, è molto frastagliata, o per meglio dire, “multipolare”.

Innanzitutto c'è la polarità tra i due maggiori teatri (Milano e Napoli, la Scala e il San Carlo) che comporta una qual certa diversa gravitazione dei compositori che scrivono per l'uno o per l'altro teatro. Questo vale soprattutto per le “prime”; ma non si pensi che le opere dei “napoletani” o loro stessi in persona non circolino nei teatri della Pianura padana, o viceversa<sup>99</sup>; e nemmeno che non esista una *koinè diàlektos* italiana. Ma la maggior parte dei compositori che raggiungono il palcoscenico di Napoli a Napoli hanno studiato. Così come una buona parte dei musicisti *habitués* delle prime nel Nord, lì risiedevano e lavoravano abitualmente.

---

<sup>95</sup> EMANUELE SENICI, *Mayr e il Metastasio: un contesto per «Demetrio»*, in *Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, 285-307.

<sup>96</sup> FRANCO PIPERNO, *Il teatro d'opera dopo Metastasio*, in *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino, UTET, 1996 («Musica in scena, Storia dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso», II), 182-3.

<sup>97</sup> Come quelle che accompagnano il libretto di *Didone* di Paer; l'“adattatore” Vestris premette che «per dare a quest'opera la durata prescritta, ed introdurvi varj pezzi concertati che il gusto moderno ha reso indispensabili, forza è stato il farvi de' cambiamenti, e dell'aggiunte; quello che ne ha assunto l'incarico, è troppo convinto che il ritoccare un lavoro dell'immortal Metastasio non poteva che defigurarlo, per omettere questa protesta, che spera dovergli servire di piena giustificazione presso il pubblico intelligente»: *Didone abbandonata* | dramma in musica in due atti, | con balli, | musica del maestro F. Paer, | da rappresentarsi il dì 9 giugno del 1811, al Teatro delle Tuileries, davanti le LL. MM. II. e RR., Paris, Fain, 1811, iii.

<sup>98</sup> Cfr. ancora CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*.

<sup>99</sup> Il regnicolo Fiodo scrive ad esempio le sue opere più importanti per Parma e Firenze (anche se, non a caso, in due luoghi “minori”).

Ci sarebbe poi la *vexata quaestio* delle differenti abitudini dei pubblici dei differenti teatri. Tutta da stabilire la visione di Milano come teatro in una certa misura “sperimentale”<sup>100</sup>; in genere non sembra che i teatri si siano specializzati, a parte la probabile conservatività di Torino<sup>101</sup>, se non per il fatto che solo teatri molto ampi erano capaci di accogliere un certo tipo di spettacolo grandioso<sup>102</sup> e dunque in qualche modo “progressista”, rispetto ai drammi metastasiani o alle opere con poche masse.

Dal canto suo Napoli non sembra affatto un palcoscenico “regressivo” (e appunto qualcuno lo propone come il più innovativo, visto che almeno il recitativo secco nelle opere serie fu lesto a scomparire<sup>103</sup>), benché i napoletani fossero molto gelosi del loro passato e della loro scuola, e ad essi facessero costante riferimento: spesso il San Carlo (se non i teatri minori) vede la rappresentazione di opere quasi “sperimentali”, almeno nel linguaggio poetico se non in quello musicale, come *I Pittagorici* di Monti-Paisiello (1808); le operazioni classicistiche, sopravvalutate forse per quanto concerne l’impatto sul pubblico ma sicuramente notevoli, del recupero dell’*Oedipe* di Sacchini, della *Vestale* di Spontini; la rappresentazione dell’*Ecuba* di Manfredi, ed altre opere meno insigni ma letterariamente all’avanguardia come il *Giulio Sabino* di Rossetti-De Luca<sup>104</sup>: a convivere con le “vecchie” opere di Andreozzi e ad intrecci più tradizionali come *Aristodemo* di Pavesi e *Arsinoe* di Orgitano. Si può dire che la *tragédie lyrique* non “sfondò” il muro della diffidenza del pubblico, e nemmeno della critica, benché pronta a plaudire alle iniziative dei governanti<sup>105</sup>.

In mezzo alle due contendenti, che in verità nutrono buoni rapporti nell’epoca napoleonica (cominciata leggermente più tardi per Napoli: Giuseppe Bonaparte dal 1806 e Murat dal 1808) tanto da consigliarsi reciprocamente le opere da inscenare<sup>106</sup>, e che si dividono pacificamente lo scettro di primo palcoscenico d’Italia, teatri che possono essere in qualche occasione di cartello<sup>107</sup>, e città

---

<sup>100</sup> CARACI, *Zingarelli*, definisce Milano la roccaforte dei «compositori più aggiornati ed aperti» (378). Sulla stessa lunghezza d’onda le riflessioni di BALHAZAR in Mayr, *Rossini*. Riguarda i finali la notazione di Pietro Napoli Signorelli citata in FRANCESCO BLANCHETTI, *Tipologia formale dei concertati nell’opera buffa di Giovanni Paisiello*, «Rivista italiana di musicologia», XIX/2 (1984), 234-60: 243; Piccini dal 1760, secondo Napoli Signorelli, ha introdotto finali più lunghi e «con motivi a somiglianza di quelli che correvano per la Lombardia».

<sup>101</sup> Ad esempio la già citata *Nitteti* di Pavesi (1811). Non è fuori luogo connettere questo conservativismo già d’epoca napoleonica con la rappresentazione dell’ultima opera (ancora metastasiana) di Mayr, *Demetrio*, nel 1824, su cui SENICI, *Mayr e il Metastasio*.

<sup>102</sup> Il ritratto più vivido delle differenze tra i teatri in Italia è ancora in STENDHAL, *Rossini*, 458-70.

<sup>103</sup> Cfr. *supra*. Sulle peculiarità di Napoli ha molto insistito MARCUS CHR. LIPPE, *Rossini’s «opere serie». Zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Wiesbaden, Franz Steiner, 2004, *passim*.

<sup>104</sup> TOSCANO, *Il rimpianto*, 163-4 è d’opinione che a Napoli si tentò durante il decennio francese «non senza l’indiretto sostegno della Corte, di organizzare uno sbarramento alla marcia inarrestabile della nuova cultura romantica. Più che sul piano della letteratura, gli spunti polemici si muovono in ambito musicale: su questo terreno soprattutto la cultura accademica napoletana avvertì l’urgenza di difendere una specificità ‘napoletana’, messa in forse dalle ondate mozartiane».

<sup>105</sup> TOSCANO, *ibid.*; RUSSO, *Medea*, 4-8.

<sup>106</sup> TOSCANO, *Il rimpianto*, 97. Melzi aveva rassicurato il Duca di Noja sul successo dei *Riti d’Efeso* di Farinelli, andati poi in scena anche a Napoli.

<sup>107</sup> STENDHAL, *Rossini*, 463.

come Roma e Firenze che hanno più teatri ma in cui non vengono sempre svolte significative “prime” ogni anno<sup>108</sup>.

A questa polarità va aggiunta quella tra le due principali scuole: Bologna e ancora Napoli, con Napoli e i suoi conservatori – prima dell’unificazione avvenuta nel 1806 – di gran lunga in prima posizione, richiamo per i giovani di talento da tutto il Regno e da tutta Italia (citiamo il piacentino Nicolini, Farinelli, veneto, Pavesi, nato vicino Crema, oltre a parecchi sudditi dello Stato Pontificio, e molti altri ancora).

## I nomi

Ma tutti costoro oramai giacciono per così dire mezzo sepolti e dimenticati con le loro partiture: i Nicolini i Farinelli i Federici che tennero il cartellone dei principali teatri e furono richiesti ovunque. Quantomeno, se non un impossibile recupero, si dovrebbe loro la gratitudine; poiché la musica scritta da questa generazione fu il veicolo con cui alcuni straordinari cantanti affascinarono le folle e si consegnarono alla gloria. Fu l’ultima stagione in cui i castrati – la dominazione francese impedì che se ne facessero di nuovi<sup>109</sup>, ma i Velluti, i Crescentini, i Marchesi e i Pacchiarotti ancora cantavano – convissero con alcune delle più importanti prime donne, come la Sessi, la Catalani, la Colbran; e alcune grandi voci maschili, come i due David, Tacchinardi, poi Nozzari, García, che accompagnarono il mutamento del timbro tenorile nell’opera seria da antagonista ad amoroso<sup>110</sup>. Eppure, avremmo difficoltà a trovare enumerati i compositori, a sapere qualcosa della loro vita, a conoscere, a volte, nemmeno come e dove sono nati.

Abbiamo già visto molte “liste” di compositori di transizione: quella di Pacini, quella di Carpani, quella di Stendhal. Un’altra è nel libro di Fabrizio Della Seta<sup>111</sup>, un’altra si può evincere da qualche recente tentativo di sistemazione<sup>112</sup>. Le integriamo, mettendo in fila i nomi dei compositori che abbiano avuto almeno una “prima” importante durante il periodo che trattiamo; di alcuni non sono rimaste partiture complete (non escludendo affatto che ulteriori ricerche possano fare emergere nuovo materiale musicale). All’elenco vanno naturalmente aggiunti Cimarosa e Paisiello,

---

<sup>108</sup> La possibilità di trovare un *leitmotiv* nelle opere rappresentate per Roma è una riflessione (per ora senza risposta) di CALELLA, *I Cherusci*.

<sup>109</sup> CHEGAI, *L’esilio di Metastasio*, 108, cita il seguente proclama bresciano traendolo dal *Termometro politico* (14 brumaio – 4 novembre 1797): «Il Governo provvisorio [...] decreta: I. Che da ora in avanti non possano essere rappresentati sulle scene drammi per musica di questa specie, sino a che non ne sia riformata l’arte, [...] e che, nell’ipotesi della riforma non debbano mai essere rappresentati da attori evirati e infami [...]».

<sup>110</sup> «Non sarebbe da trovarsi una ragione che non si apprezzano più opere scritte da 20. anni, nel perché furono queste ideate e scritte a comodo di alcuni tali cantanti ed esecutori delle medesime come per *Marchesi, Pacchiarotti* e per conseguenza il disegno e le cantilene ne erano più individuali che generali, l’espressione della parola tentata soltanto con que’ mezzi che erano in potere de’ *David o Babbini* [...]». MAYR, *Zibaldone*, 51.

<sup>111</sup> DELLA SETA, *Italia e Francia*, 60.

<sup>112</sup> Ad esempio ELVIDIO SURIAN, *Organizzazione, gestione, politica teatrale e repertori operistici a Napoli e in Italia: 1800-1820*, in *Musica e cultura a Napoli*, 317-67, che in appendice fornisce una lista molto utile, nonostante qualche imprecisione, di opere rappresentate in Italia tra il 1800 e il 1820.

entrambi attivi con un'opera a testa nel periodo preso in esame, e lo stesso Rossini. Non sorprenda l'omissione di Spontini, che ormai era da tempo "infranciosato", anche se alcune delle sue opere (segnatamente *La vestale*, nel famoso allestimento di Napoli citato poco innanzi<sup>113</sup>) furono rappresentate poi in Italia.

---

<sup>113</sup> Che avrebbe dato origine alla vocazione di Manfroce: cfr. FLORIMO, *La scuola musicale*, III, 103.

TABELLA I: Compositori dell' «interregno»

Gaetano <b>Andreozzi</b> (detto anche <b>Jommellino</b> )	Aversa, 22 maggio 1755 – Parigi, 21 (24?) dicembre 1826
Francesco <b>Bianchi</b>	Cremona, 1752? – Hammersmith (Londra), 27 novembre 1810
Luigi <b>Capotorti</b>	Molfetta, 1767 – San Severo, 17 novembre 1842
Luigi <b>Caruso</b>	Napoli, 25 settembre 1754 – Perugia, 15 novembre 1823
Pietro <b>Casella</b>	Pieve nell'Umbria, 1769 – Napoli, 12 dicembre 1843 <sup>114</sup>
Domenico <b>Cercià</b>	Napoli, 1768? – Napoli?, <i>post</i> 1829
Carlo <b>Coccia</b>	Napoli, 14 aprile 1782 – Novara 13 aprile 1873
Giacomo <b>Cordella</b>	Napoli, 25 luglio 1786 – Napoli, ?8 maggio (oppure 8 agosto) 1846, oppure 8 maggio 1847
Giovanni Battista <b>De Luca</b>	?-?, <i>post</i> 1811
Giuseppe [ <b>Finco</b> ] <b>Farinelli</b>	Este (Padova), 7 maggio 1769 – Trieste, 12 dicembre 1836
Francesco <b>Federici</b>	Genova, 17? – Madrid, 11 febbraio 1830
Vincenzo <b>Federici</b>	Pesaro, 1764 – Milano, 26 settembre 1826
Vincenzo <b>Fiodo</b>	Taranto, 2 settembre 1782 – Napoli, 1863
Valentino <b>Fioravanti</b>	Roma, 11 settembre 1764 – Capua, 16 giugno 1837
Manuel <b>García</b>	Siviglia, 21 gennaio 1775 – Parigi, 10 giugno 1832
Pietro [ <b>Mercandetti</b> ] <b>Generali</b>	Masserano (Vercelli), 23 ottobre 1773 – Novara, 3 novembre 1832
Francesco <b>Gnecco</b>	Genova, 1769? – Milano, 1810 o 1811
Pietro Carlo <b>Guglielmi</b> (detto anche <b>Guglielmini</b> )	Londra, 11 luglio 1772 – Napoli, 28 febbraio 1817
Vincenzo <b>Lavigna</b>	Altamura (Bari), 21 febbraio 1776 – Milano, 14 settembre 1836
Nicola <b>Manfroce</b>	Palmi (Reggio Calabria), 20 febbraio 1791 – Napoli, 9 luglio 1813
Gaetano <b>Marinelli</b>	Napoli, 3 giugno 1754 - ?, <i>post</i> 1820
Johann Simon <b>Mayr</b>	Mendorf (Ingolstadt, Baviera), 14 giugno 1763 – Bergamo, 2 dicembre 1845
Carlo <b>Melara</b> [ <b>Mellara, Melari</b> ]	Parma, 15 marzo 1778 - ?, 1840
Francesco <b>Morlacchi</b>	Perugia, 14 giugno 1784 – Innsbruck, 28 ottobre 1841
Giuseppe <b>Mosca</b>	Napoli, 1772 – Messina, 14 settembre 1839
Luigi <b>Mosca</b>	Napoli, 1775 – Napoli, novembre 1824
Sebastiano <b>Nasolini</b>	Piacenza (?), 1768 – Venezia, 1799? (oppure Napoli, 1806)
Giuseppe <b>Nicolini</b>	Piacenza, 29 gennaio 1762 – Piacenza, 18 dicembre 1842
Raffaele <b>Orgitano</b>	Napoli, 1770 – Parigi (?), 1812
Ferdinando <b>Orland[i]</b>	Parma, 7 ottobre 1774 – Parma, 5 gennaio 1848
Ferdinando <b>Paer</b>	Parma, 1° giugno 1771 – Parigi, 3 maggio 1839
Ercole <b>Paganini</b>	Ferrara, 1770? – Novara, giugno 1825
Ferdinando <b>Paini</b>	Valera (Parma), 1773 - ?
Stefano <b>Pavesi</b>	Casaletto Vaprio (Crema), 22 gennaio 1779 – Crema, 28 luglio 1850
Marcos António [da Fonseca] <b>Portugal</b> [ <b>Portogallo</b> ]	Lisbona, 24 marzo 1762 – Rio de Janeiro, 7 febbraio 1830
Vincenzo <b>Pucitta</b> [ <b>Puccitta</b> ]	Civitavecchia, 1778 – Milano, 20 dicembre 1861
Angelo <b>Tarchi</b>	Napoli, 1760? – Parigi, 19 agosto 1814
Vittorio <b>Trento</b>	Venezia, 1761 – Lisbona (?), 1833
Giacomo <b>Tritto</b>	Altamura, 2 aprile 1733 – Napoli, 16 o 17 settembre 1824
Joseph <b>Weigl</b>	Eisenstadt, 28 marzo 1766 – Vienna, 3 febbraio 1846
Nicola <b>Zingarelli</b>	Napoli, 4 aprile 1752 – Torre del Greco (Napoli), 5 maggio 1837

<sup>114</sup> FLORIMO, *La scuola musicale*, II, 199: 1844.

Tra i compositori suelencati ce ne sono quattro d'Oltralpe; ma anche gli italiani per parte loro si spostano per tutta l'Europa, come Francesco Federici (confuso costantemente con Vincenzo Federici<sup>115</sup>), Fioravanti e Guglielmi nella penisola iberica, Bianchi e Vincenzo Federici a Londra, Paër a Vienna Dresda e Parigi, Morlacchi a Dresda, Trento ad Amsterdam e a Lisbona, per non dire delle esperienze di Nicolini (e Mayr) ancora a Vienna, e poi ad oriente fino alla Romania, dove va a finire Ferdinando Pains<sup>116</sup>.

In tutti i suoi generi il teatro della vecchia Italia, «espressione geografica» secondo le parole di Metternich, offriva la riprova d'una certa unità culturale al di sopra dei nove o dieci staterelli coi loro tanti dialetti non sempre facilmente comprensibili da una regione all'altra. [... l'opera seria] era una lingua nota in tutta Italia. Coloro che se ne occupavano professionalmente – compositori, cantanti, librettisti, impresari – potevano contare su un circuito che nel Sette e Ottocento comprendeva tutta l'Italia settentrionale e centrale, e inoltre Napoli, le tre massime città della Sicilia e, come avamposti, quelle corti e capitali dove l'opera italiana era diventata il trattenimento alla moda, da Londra e Cadice alla Esterháza di Haydn<sup>117</sup>.

Perché l'opera italiana, in questo periodo, è in piena espansione. Segno che, in un certo senso, benché in «interregno», benché, per dar retta a Stendhal, senza elementi di spicco e di genialità, il mondo guarda ancora alla Penisola per attingere a sempre nuove forme di divertimento, quando va a teatro. La quantità di nomi professionalmente all'altezza, la concorrenza, la differenza anche della grandezza degli spettacoli (dovuta che fosse alla differenza di grandezza dei palcoscenici oppure al momento della stagione in cui si situavano), da quelli più magniloquenti in

---

<sup>115</sup> Un decisivo chiarimento si deve a Javier Bonet, che, grazie alle ricerche effettuate in archivio, ha trovato numerosi documenti riguardo all'impiego di Francesco Federici a Madrid, in cui questo Federici (genovese, come lo indicano numerosi libretti e qualche frontespizio di partitura) è – tra l'altro – indicato come l'autore di *Zaira*; Bonet ha anche trovato altre notizie relative alla vita in Spagna di Federici, che permettono di datarne la scomparsa al febbraio 1830. A lui manifesto la mia gratitudine per avermele comunicate. La confusione tra i due Federici è già tutta nei contemporanei, se in Carpani leggiamo «la musica dell'opera è certo delle meglio scritte, e delle poche che fecero per tutto altrove la più grande fortuna. Essa è la *Zaira* del maestro Federici, scritta con bellissime cantilene, ed in cui, fra gli altri pezzi lodati, havvi un coro nel primo finale, che è del più grande effetto; un duetto e la scena di *Zaira* nel secondo atto, che per l'eccellenza loro regger possono a qualunque paragone» (CARPANI, *Rossiniane*, 32-3). All'epoca (Venezia 1804, per non parlare dell'anno 1824 in cui vengono pubblicate *Le Rossiniane*), non c'è molto dubbio che il «maestro Federici» fosse Vincenzo, che poi, grazie ai suoi successi milanesi, tenne la cattedra di composizione nel Conservatorio di Milano a partire dal 1808. Ancora BRIGHENTI, *Della musica rossiniana*, in *Rossiniana*, 184) parla della *Zaira* «sì lungamente applaudita di Vincenzo Federici». La confusione è ancora in TOSCANO, *Il rimpianto*, 97, in cui si dice che la messa in scena dell'opera a Napoli (e della *Dama soldato* di Orlandi) era forse dovuta al desiderio di gratificare due artisti particolarmente graditi all' *establishment* del Regno d'Italia (peraltro l'opera di Orlandi era un successo consolidato, e *Zaira* correva i teatri dal 1799). A meno che Vincenzo Federici non abbia scritto un'altra *Zaira* intorno al 1804 (il che non ci consta) od abbia cercato di accreditare la vecchia *Zaira* come sua, vista l'assenza dalle scene di Francesco Federici. Il sospetto della «doppiezza» dei Federici era già ad esempio in GUERZONI, «Federici, Vincenzo». Ciononostante, né il DBI né – che ci risulti – altri lessici italiani hanno mai introdotto la biografia di Francesco Federici. La lacuna è colmata in una pubblicazione spagnola: BEGOÑA LOLO, voce «Federici, Francesco» in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de autores y editores, 1999, v, 5-6. Peraltro a Francesco Federici è attribuita l'opera «sbagliata», *Castore e Polluce*.

<sup>116</sup> Prezioso (in questo come in altri casi) GASPARE NELLO VETRO, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950*, <http://biblioteche2.comune.parma.it/dm>.

<sup>117</sup> ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, 2.

apertura del Carnevale scaligero a quelli più piccoli per la Cannobiana in primavera, da opere serie quasi senza coro o con pochi personaggi principali e dalle farse in un atto, alle opere con balli al proprio interno; la diversificazione delle offerte e dei prezzi aiuta la diffusione dello spettacolo (non molto differentemente dal cinema americano nel Novecento).

Secondo Claudio Toscani, a parte il caso napoletano (visto in questa sede come “progressivo”), «il circuito operistico italiano tende a chiudersi, divenendo autosufficiente e isolato nel contesto europeo. La generazione precedente di compositori – soprattutto quelli della scuola napoletana come Piccinni, Paisiello, Cimarosa – era stata più aperta alla scena internazionale; per suo tramite l’opera italiana aveva risentito di proficui contatti col teatro musicale francese<sup>118</sup>». Queste conclusioni sono vere, ma vanno in parte ridisegnate. La specializzazione dello spettacolo italiano è in realtà una *forza* che gli consente di porsi davanti all’Europa tutta come spettacolo “altro”, unico, attirandosi tanto gli strali di molti critici stranieri quanto l’apprezzamento del pubblico di tutto il mondo: uno spettacolo che ha metabolizzato i contatti con l’opera francese, ha assimilato dei soggetti “rivoluzionari” e “romantici” solo quello che non contrasta con le dinamiche teatrali basate sugli affetti, sul contrasto amore-dovere, sulle passioni eroiche comuni anche al dramma metastasiano e “riformato”. Proprio in questi anni si afferma il “tipo” di drammaturgia peculiarmente italiana; per utilizzare ancora le parole di Toscani, a quest’altezza cronologica il teatro musicale italiano è «una drammaturgia impostata sull’adesione al momento scenicamente rappresentato, sulla riduzione delle parti narrative, sulla ricerca della brevità e della sintesi. [...] La concentrazione su pochi personaggi dalla psicologia ben definita e sulle passioni che li animano indica che il nucleo del dramma [...] è costituito essenzialmente dal conflitto interpersonale cioè dal contrasto di affetti opposti<sup>119</sup>».

Un altro aiuto alla diffusione internazionale (compresi anche i vari stati italiani) delle partiture è il mancato rispetto dell’integrità delle medesime – e, viceversa, la conseguenza. Questo contribuisce potentemente alla «tinta» o all’«aura» dell’epoca. Citiamo due tra le tante testimonianze: la prima riguarda un’opera di cui ci occuperemo più innanzi: *La morte di Patroclo (olim Achille e Patroclo*, ed anche solo *Achille*<sup>120</sup>) di Nasolini, ripresa a Parma nell’autunno 1812:

Nel libretto dell’opera si legge, che la musica è del celebre Sig. Maestro Nasolini; ma a dir vero, essa è di parecchi maestri, o per meglio dire, è una specie di così detto *Centone*, il quale è sparso di peregrine bellezze. Essa piace, e piacerà sempre per la forza dell’arte del contrappunto, per

---

<sup>118</sup> TOSCANI, *Soggetti romantici*, 33-4.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Rispettivamente Modena, 1806, e Firenze, 1811.

l'invenzione di aggradevoli motivi, per la sublimità de' sentimenti e per lo sconvolgimento delle passioni in alcune scene. I due finali degli atti sono sorprendenti<sup>121</sup>.

Purtroppo conosciamo una sola copia della partitura, quella della *Morte di Patroclo* di cui ci occuperemo più oltre, e dunque ignoriamo il contenuto delle altre rappresentazioni (il libretto di *Achille* sembra però identico a quello della *Morte di Patroclo*).

L'estensore parmigiano non sembra deplorare il centone intitolato a Nasolini, forse morto da tempo. Tutt'altro succede se l'autore è vivo e vegeto. L'insuccesso del *Trionfo di Davide* di Zingarelli a Milano nel 1811 provoca l'accorata *excusatio non petita* di un ignoto suo allievo, in una lettera aperta indirizzata allo stesso maestro napoletano dalle pagine di un giornale:

Non ho sentita, vi assicuro, produzione più mostruosa, né più alterata, quantunque in realtà siano tre soli i pezzi cambiati e verso il fine. Se voi vi foste trovato presente, avreste senza dubbio impedito che si desse sotto il vostro nome. A ciò non hanno potuto opporsi né gli scolari né gli amici, che qui in oggi avete. Trovandomi io nel numero degli uni e degli altri, ed essendo noto quanto conoscessi questo spartito; dopo che senza mia saputa vi erano stati varj dibattimenti alle prove, dopo che una prima donna, assai opportuna per le sue corde, si era ritirata a motivo di non so qual tracasseria teatrale, mi trovo improvvisamente onorato dalla visita del ciambellano direttore del R. teatro, il quale a nome proprio, e degli impresarj, e di tutta la direzione cerca di persuadermi, perché voglia mescolarmi di quest'affare. È inutile, vi dica quanto fui renitente nell'aderirvi, ma vedendo che ormai non vi era più tempo di sostituire altro Oratorio, e che si andava a compromettere il vostro nome, mi prestei. Portano a casa mia lo spartito. Che direste? Lo trovo tutto assassinato, puntate le parti del canto da cima a fondo, istromentato in varj luoghi di nuovo il quartetto, e tolte quattro battute in mezzo al crescente della stretta. Trovo rifatti non solo i recitativi di due o tre scene precedenti il rondò, ma aggiunto un coro per prepararlo, e sono avvertito di non oppormi ai cambiamenti del rondò, perché così era già stabilito. Il musico, di cui si faceva molto conto, lo aveva ricomposto a suo modo, cioè il principio di Nasolini, un pezzetto del vostro che non è più vostro perché in altro tempo e non anicchiato a suo luogo, un altro pezzo di Generali, e gli attacchi di un quarto autore. (Ciò aveva fatto credere ad alcuni, potesse essere il rondò tutto di Generali). Seppi che tanto il tenore quanto la donna volevano sostituire dei pezzi di baule, e che vi era pure il progetto di cambiare il duetto ed il quartetto. Siccome l'unico incarico officiosamente datomi era di mantenere con vigore la purità dell'originale, e di impedire che si producesse un centone sotto il vostro nome, mi opposi quanto fu possibile ai cambiamenti; ma d'allora in poi si accrebbe nei cantanti il ribrezzo per questa musica. [...] Coll'essere state puntate quasi tutte le parti, cessa d'esistere quel canto espressivo, che vi distingue

---

<sup>121</sup> «Giornale del Taro», 7 novembre 1812. Né i libretti di opere di Nasolini né gli articoli di giornale di cui siamo a conoscenza relativi al periodo qui preso in esame ci fanno capire se all'epoca Nasolini fosse in vita oppure no. Rimane – secondo noi – piuttosto attendibile la testimonianza di GERVASONI, *Nuova teoria di musica*, 199, che lo dà per deceduto nel 1799, in giovane età. Ma, come è riportato da VETRO, *Dizionario*, s.v., «nel libretto de *Gli umori contrarii* (Na, 1806) è scritto che il compositore era appena morto in quella città». Resta un mistero la supposta origine piacentina (è invece detto più volte «veneziano», ma veneziani sono i suoi successi e il suo apprendistato è a Trieste), che non è mai ricordata nei libretti e nei giornali del Ducato – cosa che ad esempio capitò spesso per Nicolini, quando le sue opere vennero rappresentate in patria. Annotazione a margine: il cognome Nasolini è al giorno d'oggi diffuso quasi esclusivamente in Romagna (attuali provincie di Forlì e Ravenna).

tra i primarj maestri, e che non meno della vostra profonda scienza contribuirà a mettervi nel rango dei più celebri compositori [...] Per ultimo tracollo si erano frammischiati i balli analoghi: sapete che non hanno mai esistito nel vostro libro. [...] Diffatti il ballo misto col canto all'ultimo dell'azione fu ricevuto coi più terribili fischj [...]

Non trovo poi soffribile, che, anche nello stato presente, si massacrì un'opera, perché non incontrata. Chi va alla terza e quarta rappresentazione, ha diritto di sentirla come chi va alla prima, ed io ho voluto misurarla la terza sera coll'orologio. Ho trovato un quarto d'ora di diversità dalla prima recita, alla fine di un'atto<sup>122</sup>.

### Un caso particolare: Rossini e Pavesi

Io faccio vita con il matto Pavesi ed è per questo che son di venuto savio<sup>123</sup>.

Rossini, nella sua prima vita da compositore di transizione, e nella seconda da compositore-impresario, aveva come è naturale un rapporto di lavoro e talvolta di amichevole collaborazione coi suoi colleghi. Di questi, nessuno ebbe forse maggior consuetudine con Rossini di Stefano Pavesi. I due si conoscevano con ogni probabilità dal 1811, quando Rossini lavorò al Corso di Bologna e sovrintese alla rappresentazione di *Ser Marcantonio* di Pavesi<sup>124</sup>. Nell'autunno 1812, a Venezia, i due furono a stretto contatto; Rossini era appena arrivato da Milano, in ritardo, dopo qualche inconveniente di salute seguito alle fatiche della *Pietra del paragone*, scriveva *L'occasione fa il ladro* – Pavesi dal canto suo avrebbe fatto rappresentare ben quattro farse in quella stagione. In seguito, Rossini prese dal compositore più anziano un'aria per *Odoardo e Cristina*<sup>125</sup>. Ma questi episodi non esauriscono i rapporti fra i due.

Il 18 gennaio 1812, un anno prima che Rossini scrivesse l'opera omonima e con essa conseguisse fama imperitura, andò in scena alla Scala il *Tancredi* di Pavesi. Pavesi, col suo nome già consolidato da circa dieci anni da compositore di cartello, ebbe il compito di riscattare la stagione

---

<sup>122</sup> «Corriere delle Dame», 30 marzo 1811. Sullo stesso giornale, il 6 aprile successivo, è confermata la «mala sorte ed il peggior esito» di questo allestimento. A proposito di quest'opera-oratorio di Zingarelli cfr. CARACI, *Zingarelli*, 417, n. 90 per una conferma indiretta: in un manoscritto approntato per una ripresa al S. Carlo nel 1834 si leggerebbe: «Il Dramma è stato abbreviato in modo che sia di giusta durata in scena [...] Siccome lo spartito, da cui si è ricavato il libro, era ridotto a centone [...]». Curioso, infine, che Cambiasi, citato in nota dalla stessa Caraci (409, n. 97), dica che la ripresa della Scala nel 1811 ebbe «esito buonissimo» (il che conferma che le recensioni e le cronologie debbono essere prese con la dovuta scepse). Come abbiamo visto, sembra indiscutibile che il 1811 costituì un crinale nella carriera di Zingarelli, sia che non godesse più dei favori del pubblico, nonostante quello che FLORIMO, *La scuola musicale*, II, 409, dice della *Berenice*, oppure che egli stesso preferisse dedicarsi all'insegnamento.

<sup>123</sup> Lettera di Rossini a un destinatario sconosciuto, il 20 ottobre [1812] in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti. Volume I. 29 febbraio 1792-17 marzo 1822*, a c. di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, 51.

<sup>124</sup> Gli interventi di Rossini sul *Marcantonio*: «un duetto («Brutto e vecchio, alla tua sposa») Rossini l'aveva rimpiazzato con un altro più efficace, e un «numero d'assieme» («Or che fra i taciti») l'aveva dotato di una sezione conclusiva più estesa». Gertrude Righetti Giorgi ricordò più tardi che «Pavesi (lo soffra in pace) è debitore in gran parte a Rossini del diletto grandissimo che eccitò dovunque questo spartito, conciossiacosaché si fu Rossini che v'introdusse il famoso duetto del maestro Generali «Se ti guardo o mia ragazza» [...] e il bel quintetto nell'Atto Secondo, pure di Generali». PAOLO FABBRI, *I ricordi rossiniani di Luigi Grisostomo Ferrucci*, in *Belliniana et alia musicologica*, 108-9.

<sup>125</sup> MARINO, *cit.*

dal fiasco della *Virginia* di Casella<sup>126</sup>. Forse per il paragone con la sfortunata opera di apertura, insinua il «Corriere milanese», il lavoro tratto da Voltaire ha miglior esito, soprattutto il primo finale

per cui il maestro e i cantanti furono domandati sulla scena da generali ed incalzanti battimani. Questo finale per altro che menò tanto chiasso, è una pianta conosciutissima trasferita da uno in altro terreno. Pavesi, il quale forse non immaginavasi, che dopo parecchi anni mantener si dovesse viva nella mente di molti la rimembranza di que' trionfi ch'ei colse sulle venete scene colla sua applaudita composizione di *Fingallo e Comala*, credette ora opportuno di trar nuovi frutti da quel antico capitale, appiccicandone al *Tancredi* un intero pezzo, dalla prima all'ultima nota, che forma appunto l'anzidetto finale. Più di duecento persone in udendolo, non hanno durato fatica a trovarsi *en pays de connaissance*, ed hanno con unanime grido risalutato il redivivo componimento. Del resto non si deve imputare a grave delitto tal sorta di plagio; questo non è in fine che rivendere la propria merce; e comunque Pavesi sembri prediligere sì fatto esercizio, ei sarà più scusabile dei molti suoi confratelli che fanno man bassa sui lavori altrui<sup>127</sup>.

Pavesi insomma era notoriamente aduso a questi reimpieghi, con la scusante – almeno in questo caso – che il materiale gli apparteneva, e che in fondo, se così tanti si erano accorti del plagio, questo provava il successo e la vitalità del finale di *Fingallo*, «il quale non si scancellò dalla memoria d'alcuno, ciò che fa molto onore a questo perito maestro<sup>128</sup>». Si noti il tono scherzoso, puntuto ma più o meno complice, dell'articolo; non si tratterebbe altro che di un gioco di società: il compositore punta a risparmiare fatica e cerca di vedere se il pubblico se ne accorge; il pubblico, almeno quella *élite* di duecento persone – numero probabilmente esagerato dall'estensore, saranno stati affini dei quattrocento uomini di spirito di Stendhal – accetta la sfida, pronto a riconoscere, ma con un leggero sorriso, il colpevole.

Ovviamente questo *Tancredi* non ha nulla in comune col venturo testo rossiniano. Per trovare un vero e proprio incrocio fra i due compositori dobbiamo andare oltre, poco oltre, nella carriera di Pavesi, all'opera *Aspasia e Cleomene* andata in scena alla Pergola nell'ottobre 1812. Di quest'opera conosciamo al momento un solo testimone, un manoscritto (una copia) conservato alla Bibliothèque Nationale de France. Proprio l'esame di questo manoscritto ci ha fatto trovare *en pays de connaissance*.

---

<sup>126</sup> «La musica del Sig. Maestro Casella ebbe un incontro poco men che infelice»: «Corriere delle dame», 28 dicembre 1811.

<sup>127</sup> «Corriere milanese», 20 gennaio 1812.

<sup>128</sup> Il «Corriere delle Dame» (25 gennaio 1812), però, in aperta critica al «Corriere milanese», affermò che il calco riguardava solo il quartetto a cappella, e che il resto del finale doveva considerarsi nuovo. Non abbiamo potuto trovare una partitura di *Tancredi* per confortare l'una o l'altra delle ipotesi: ma che almeno una parte del finale sia stata riciclata è incontestabile.

Allegro

Aspasia  
Au - da - ce!

Arbace  
Oh rab-bia!

Cleomene  
Guar - die, o - là!

Adrasto  
S'ar - re - sti. S'ar - re - sti.

*f* *p*

Allegro

Amira  
Oh De - i!

Ciro  
Oh De - i!

Baldassare  
Guar - die, o - là!

Zambri  
S'ar - re - sti. S'ar - re - sti.

*ff* *pp*

Il secondo esempio è tratto da *Ciro in Babilonia*, di Rossini, andato in scena a Ferrara nella Quaresima 1812. Il finale è letteralmente identico, e soprattutto è chiaro che i versi del finale di *Aspasia e Cleomene* (il libretto è adespoto) sono stati scritti per una musica preesistente.

*Ciro in Babilonia* non ebbe, soprattutto nei primissimi tempi, una grande notorietà. Nulla di più facile che Pavesi, trovandosi a corto di fiato tra i suoi impegni veneziani e la scrittura alla Pergola, abbia chiesto al suo “convivente” Rossini in prestito il Finale I di *Ciro*, sapendo che non sarebbe mancata l'occasione per contraccambiare. In verità, ci vien fatto di pensare che *Aspasia e Cleomene* potrebbe essere in larga parte un centone: anche perché non ci risulta che Pavesi si sia disturbato ad andare a Firenze per la rappresentazione della sua opera (strano, visto che la paga per un'opera seria nuova comprendeva in genere la presenza dell'autore almeno fino alla terza replica).

La faccenda potrà in avvenire essere meglio districata se teniamo conto di un terzo vertice del triangolo, oltre a Rossini e Pavesi: il famoso mezzosoprano Maria Marcolini, il cui marito era impresario del San Moisè. La Marcolini fu il primo *Ciro*. *Ser Marcantonio* di Pavesi era un suo cavallo di battaglia – anche nella famosa stagione del Corso del 1811; com'è noto ella si distinse soprattutto nei ruoli comici. Si mormorava che fosse tra le non poche spasimanti di Rossini<sup>129</sup>. E nella primavera 1813 la Pergola avrebbe rimesso in scena *Ciro in Babilonia* con la Marcolini nel ruolo del protagonista – senza contare la creazione appena un mese prima di *Tancredi*. Insomma, gli intrecci tra questi tre personaggi, negli anni tra 1811 e 1813, vanno meglio individuati ma potrebbero causare nuove sorprese nella biografia rossiniana.

A Firenze nella Quaresima successiva, naturalmente, il *Ciro* subì dei cambiamenti, ad evitare che i Fiorentini si trovassero a riconoscere un vecchio amico nel finale del prim'atto: esso fu sostituito (modo inusuale di far calare il sipario per le consuetudini dell'epoca) da un'aria in catene per l'eroe eponimo. Possiamo desumere questa notizia dal libretto, perché la musica per quel che ne sappiamo non è sopravvissuta. A tal proposito Philip Gossett ha avuto la gentilezza di comunicarmi che tutti i manoscritti di sua conoscenza di quest'opera rossiniana (l'autografo al momento è perduto) presentano lo stesso finale del primo atto, cioè quello comune ad *Aspasia e Cleomene* che

---

<sup>129</sup> HERBERT WEINSTOCK, *Rossini: a biography*, New York, Knopf, 1968, 38, interpreta senz'altro come M[arcolini] la M\*\*\* di questa frase di Stendhal: «On sent bien que, dans un pays comme Venise, Rossini fut aussi heureux comme homme qu'il était glorieux comme compositeur. Bientôt la M\*\*\*, charmante cantatrice bouffe, alors dans toute la fleur du génie et de la jeunesse, l'arracha aux grandes dames ses premières protectrices. [...] On dit que la M\*\*\*, pour n'être pas en reste avec Rossini, lui sacrifia le prince Lucien Bonaparte. C'est pour la M\*\*\*, c'est pour sa délicieuse voix de contralto, c'est pour son admirable jeu comique qu'il composa le rôle si plaisant de l'*Italienne in Algeri*»: STENDHAL, *Rossini*, 101 (il curatore di quest'edizione integra addirittura il nome in «Marcolini» nel corpo del testo). Per lo scrittore francese la stessa città di Venezia (ai tempi di *Tancredi* e dell'*Italienne* il paese più allegro d'Italia e forse del mondo, per usare le sue parole) si identifica con questo personaggio appena abbozzato di cantante giovane bella e intelligente; anche per questo motivo non dobbiamo credere senza discussione al pettegolezzo di Stendhal (ma che tutti in Italia avranno fatto, a torto o ragione). Le coincidenze biografiche, però, ci devono portare alla conclusione che l'apporto della Marcolini alla carriera di Rossini sia stato cospicuo, che Rossini abbia goduto del suo appoggio e del suo apporto (anche se non si dimostrasse vero – cfr. STENDHAL, *Rossini*, 120 – che la scrittura di Rossini a Milano per la *Pietra* fu esclusivo merito suo).

è poi filtrato nello spartito Ricordi dell'edizione "monumentale" degli *opera omnia*. Ulteriori indagini sono ovviamente necessarie, ma esulano dall'ambito di questa dissertazione.

Le vicende fiorentine di Rossini e Pavesi fomentarono sul «Giornale del dipartimento dell'Arno» anche una sottile polemica sul vecchio e sul nuovo "moderno" stile. *Ciro in Babilonia* (vista la presenza della applauditissima Marcolini) fu seguito a stretto giro da *Ser Marcantonio*. Ecco il commento alla prima opera:

Se il cuore non è commosso dall'interesse dell'azione, dalla bellezza dei versi, dalla verità dei sentimenti rivestiti di ottima musica italiana, e quello che più importa, eseguita da eccellenti attori, gl'intelligenti lungi dall'applaudire ogni apparato di lusso introdotto per renderlo soffribile, lo prenderanno in ridicolo<sup>130</sup>.

Pur se nell'articolo non si parla della musica del *Ciro*, gli obiettivi polemici sono evidenti: il libretto, il *cast* (Marcolini a parte, che ottenne un successo strepitoso col "nuovo" finale), e la musica. Il recensore dopo la rappresentazione del *Marcantonio* tira (scherzando sul contrasto con le tetraggini di Babilonia) un sospiro di sollievo e aggiunge che

il sig. maestro Pavesi [...] mostra come egli sia stato allevato coi principj della buona musica italiana. Dapertutto si notano degli squisiti pezzi, ed alcuni anche pellegrini degni dell'ubertoso genio del gran Cimarosa, nei quali risulta mirabilmente, varietà e vaghezza di pensieri, molta melodia nel canto, e quel misurato spontaneo artificio degli accompagnamenti, che non soffogando con dell'inutile fracasso il senso delle parole, fa risaltare la voce dei cantanti, e produce quelle piacevoli sensazioni tanto desiderate da chi si porta al teatro per divertire egualmente l'orecchio, ed il cuore. Evviva la musica italiana<sup>131</sup>.

La critica fu lesta a cogliere il pericolo insito nel nuovo stile: tanta acrimonia si legge in queste righe, in cui non una volta è nominato Rossini. Forse, se l'estensore avesse saputo della vicenda e dei reciproci prestiti tra Rossini e Pavesi, ne avrebbe parlato diversamente...

Per comprendere meglio la circolazione della musica, e i ripetuti furti, dobbiamo pensare a una civiltà, quella "manoscritta", totalmente diversa da quella "a stampa". Rossini era ben conscio del pericolo insito nella pubblicazione dell'edizione Ricordi: si sarebbero viste tutte le corrispondenze e i trasferimenti all'interno del *corpus*. Ma probabilmente i "furti" operati o subiti da Rossini furono molti di più di quelli che conosciamo: ci manca la padronanza delle partiture coeve. E per analogia possiamo figurarci i prestiti e gli scambi tra i minori, delle cui partiture complete a stento conosciamo un testimone manoscritto e la cui biografia è tutta da definire.

---

<sup>130</sup> «Giornale del Dipartimento dell'Arno», 27 marzo 1813.

<sup>131</sup> *Ivi*, 6 aprile 1813.

I costumi italiani in materia di prestiti sono ben descritti in una corrispondenza nella «Allgemeine Musikalische Zeitung», col solito cipiglio mezzo indignato e mezzo indulgente. Non c'è da stupirsi, si dice, se *Irene ossia il Trionfo della fede* di Zingarelli è un rimaneggiamento di *Ines de Castro*, perché «solche Entstehung ähnlicher Produkte in Italien nichts Neues ist». E qui il destro per due aneddoti: il primo ha come protagonista Vittorio Trento, che consegnò una partitura intera, senza averne scritto un rigo fino al giorno prima, all'indomani dell'arrivo a casa sua di una misteriosa cassa (probabilmente di musica altrui); Gaetano Andreozzi, protagonista del secondo aneddoto, pare facesse rappresentare al San Carlo un oratorio di cui, a sentire il recensore, centocinquanta battute circa appartenevano a lui (ma da altri lavori) e il resto ad altri musicisti. Il giorno dopo la rappresentazione uno dei “derubati”, Giuseppe Farinelli, avvicinò Andreozzi mentre entrambi rendevano visita a Lorenza Correa:

Ich bin dir sehr verbunden, sagte er zu A., dass du zur Verbreitung meiner Sachen alles Mögliche beträgst; aber zum wenigsten hättest du mir meine Kompositionen nicht verstümmeln sollen, sondern sie so hören lassen, wie ich selbst geschrieben habe. Mit der grössten Gleichgültigkeit antwortete A.: Lass mich nur machen; das weiss ich, als geborner Neapolitaner, besser; (F. ist Venetianer,) sie wollen hier nichts Langes hören, darum habe ich mich kurz gehalten; du siehst es ja selbst wie sehr die – wie du dich ausdrückst, verstümmelten Sachen gefallen; darin bin ich ein alter Praktikus<sup>132</sup>.

Per inciso Farinelli aveva studiato proprio a Napoli con Sala, Fago e Tritto; ammessa la veridicità dell'aneddoto la risposta di Andreozzi sarebbe tipica di un certo “nazionalismo”, sempre pronto ad invocare la specificità dei gusti e delle usanze del pubblico partenopeo. Se non vero, è comunque ben trovato.

Infine, con qualche piccolo inganno, si poteva far credere a dei pubblici di provincia di star assistendo a una primizia, come successe a Lodi durante il Carnevale del 1811, quando fu riciclata un'opera di Marinelli già servita all'inaugurazione del nuovo teatro di Cremona nel 1808; ma l'impresario, appaltatore anche del teatro di Cremona, nel libretto lodigiano garantì che l'opera era stata «espressamente composta dal celebre Maestro Marinelli Napoletano<sup>133</sup>». In questo caso, stanti le poche decine di chilometri che separano Lodi da Cremona, possiamo supporre – ma senza averne riscontro – che qualcuno ci avrà fatto caso.

---

<sup>132</sup> «Allgemeine Musikalische Zeitung», x, 35 (25 maggio 1808).

<sup>133</sup> *Il Trionfo dell'amore* | dramma sentimentale | in musica | da rappresentarsi | nel Teatro di Lodi | Il Carnevale 1811 | Lodi | Presso Giovanni Pallavicini, [3].

#### Alcune precisazioni

È ora più facile di prima muoversi negli «anni di transizione» e sceverarne i problemi. Spostare il fuoco sui singoli compositori non è sufficiente: occorre vedere se in questo arco di tempo ci sia – e quale sia – un linguaggio comune. Questo è il nostro intento. Invece di scavare all'interno del *corpus* di un singolo musicista, procederemo per così dire a un “carotaggio” su opere di molti compositori.

Questo sondaggio terrà conto della policentricità dell'opera italiana, naturalmente; e naturalmente avrà una maggiore attenzione nei confronti dei compositori più importanti (Mayr, Pavesi, Zingarelli, Farinelli, Nicolini, Rossini), ma non rinuncerà a prendere in considerazione compositori per noi quasi oscuri, che si affacciarono per poco alle principali ribalte teatrali.

Il campo è delimitato cronologicamente da due date-simbolo: l'anno di Marengo (comodo anche come cifra tonda) e l'anno in cui Rossini sbaragliò la concorrenza con *Tancredi* (andata in scena il 6 febbraio 1813). La necessità di uno studio “riassuntivo” sui compositori di transizione non rinnegherà una visione tutto sommato “tradizionale”, quella che ha indagato l'Ottocento operistico per mezzo della vita e delle opere dei più grandi compositori (una sorta di «storia monumentale<sup>134</sup>»). Rossini, infatti, rimarrà sempre un obiettivo privilegiato del nostro studio; anch'egli fu un «compositore della transizione» almeno nei suoi anni giovani, prima di occupare lo scranno più alto fra i suoi colleghi. Ci saranno comunque frequenti “sforamenti” temporali al di qua del 1800 e al di là del 1813, dovuti o all'estrema diffusione delle opere anche nel periodo successivo (ad esempio *Zaira*, la cui prima è del 1799 ma che fu rappresentata innumerevoli volte nel XIX secolo) oppure all'analogia di soggetto (come *Arsinoe* o *Le Danaïdi*, soggetto quest'ultimo trattato da Tarchi nel 1794 e da altri successivamente, fra cui Morlacchi nel 1810). Naturalmente sono state tenute in considerazione anche altre partiture (come *Orazi*, *Pirro*, *Elfrida* e le opere di Rossini dal 1815 in poi), che non mette conto di specificare in questa sede. Nonostante le indubbie differenze (sincroniche) dell'orizzonte di attesa dei pubblici nei diversi teatri italiani e stranieri; e nonostante che, diacronicamente, l'opera vada già dal 1810 circa incontro a un rinnovamento del proprio linguaggio, gli anni fino al 1820, a partire almeno dal 1790, ci paiono un campo piuttosto omogeneo. Una piccola cesura si può trovare appunto attorno al 1810: molte delle opere scritte dopo questa data sono più affini al modello che noi diciamo rossiniano che non a quello settecentesco. Una spia di questo mutamento è anche nella strumentazione, via via più ricca e varia, soprattutto nell'uso

---

<sup>134</sup> Termine che mutuiamo (con una sottile differenza semantica) da FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (tit. or.: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Leipzig, Fritzsche, 1874), Milano, Adelphi, 1974<sup>2</sup>, 16.

che si generalizza di alcuni strumenti a fiato non più adoperati in funzione solo “coloristica”. Naturalmente all’inizio una tale padronanza della tavolozza “ottocentesca” è solo di compositori più aperti agli influssi d’Oltralpe, sia per nascita che per residenza o per semplice affinità elettiva (Mayr, Rossini, Morlacchi, Generali). Pur commettendo in piccola parte un arbitrio, possiamo definire «moderne» le tendenze a una semplificazione delle strutture, a una diminuzione dei movimenti che compongono i singoli numeri, alla “cabalettizzazione” delle parti veloci. Ma le tendenze progressive e quelle regressive si dimostreranno tali soprattutto a un occhio che veda con le lenti rossiniane. Per il momento, nel primo quindicennio dell’Ottocento, tutte coesistono.

È necessario che il campo della nostra ricerca, però, non si allarghi a dismisura. Per questo si è deciso di prendere in esame solo le opere serie. La scelta di occuparsi dell’opera seria rispetto a quella comica o semiseria è dettata, oltre che dalla necessità di restringere il campo, dal maggior prestigio e dalla maggiore omogeneità del genere; senza contare il fatto che molti compositori sembrano specializzarsi in un campo o nell’altro. Nel “calderone” finiscono anche due opere non-serie: per mostrare la differenza tra i diversi modi con cui è trattato lo stesso soggetto ci sono i tre *Raoul di Créqui* scritti in anni vicinissimi tra di loro: quella di Mayr è un’opera seria, quella di Morlacchi semiseria, opera napoletana semiseria coi dialoghi parlati è quella di Fioravanti; abbiamo inoltre un «dramma quaresimale<sup>135</sup>» (*La distruzione di Gerusalemme* di Guglielmi).

La scelta dei titoli è stata fatta con criteri molto elastici; intanto, era necessario trovare almeno un testimone per alcuni compositori “minori”; degli altri, si sono studiate le opere più diffuse e presumibilmente più rappresentative; ma, stanti i limiti di tempo dati a una tesi di dottorato, anche il caso e l’opportunità sono intervenuti nello scegliere questi titoli, questi manoscritti, in alcuni casi persino quelle biblioteche e non altre: nulla esclude che – se avessimo preso in considerazione altre opere o anche altri testimoni delle stesse opere – non saremmo giunti a conclusioni magari lievemente differenti. Abbiamo sacrificato all’altare della rilevanza del numero (settantotto finali d’opera, anzi settantasette contando il rapporto *Ciro / Aspasia*), confidando che in qualche modo sia rappresentativo della temperie culturale che ci proponiamo di descrivere. Contravverremo a una saggia raccomandazione di Philip Gossett, secondo cui

any judgement about an opera from this period based on a manuscript or printed edition not carefully collated against printed librettos, other manuscripts, and if possible the autograph, is suspect<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Sui rapporti del dramma quaresimale con l’opera seria cfr. FRANCO PIPERNO, «*Stellati sogli*» e «*Immagini portentose*»: opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del «Mosè», in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, 267-98.

<sup>136</sup> PHILIP GOSSETT, *Friedrich Lippmann: Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, «Journal of the American musicological society», XXIV/2 (estate 1971), 301-6: 302; cfr. anche la risposta di LIPPMANN, *ivi*, XXV/2 (estate 1972), in particolare 282-3.

In alcuni casi sarebbe stato impossibile (avendo un testimone unico). Per gli altri casi, l'alternativa sarebbe stata non fare questa ricerca, o dilatarla nel tempo; il che non escludiamo che sia possibile nel futuro. Non crediamo che per questo l'analisi venga inficiata, proprio perché cerca di mettere in rilievo il materiale circolante nei teatri italiani. Possiamo inoltre arguire, per molte delle opere che hanno avuto scarsa o poca diffusione, che le copie disponibili dei manoscritti siano coeve della prima. Molte delle opere eseguite a Napoli, e copiate perché rimanessero nell'archivio del Conservatorio, sono forse assai prossime alla copia adoperata in teatro. Naturalmente, i problemi risaltano ancora di più per le opere di compositori più prestigiosi, come Mayr e Rossini. Riconosciamo come Ford i nostri demeriti, ammettendo che questa non può essere una ricerca filologicamente fondata sulla pietra, e cerchiamo di non far crollare la casa costruita sulla sabbia. Se

comporre un'opera era, almeno in Italia fino al primo Ottocento, una specie di lavoro giornalistico, fatto su commissione e generalmente in fretta<sup>137</sup>,

la natura di questo lavoro giornalistico ci impone di allargare il più possibile le nostre conoscenze, piuttosto che approfondirle in un senso solo.

All'interno delle opere serie l'indagine analitica riguarderà una struttura peculiare dell'opera italiana: il finale centrale. Il quale è, per molti aspetti, il punto teatralmente più interessante e più "nuovo" dell'opera tra Sette e Ottocento<sup>138</sup>; il finale centrale è il crogiuolo della drammaturgia dell'opera, rivela i conflitti che la animano; e naturalmente siamo incoraggiati dalle nostre precedenti ricerche sul concertato verdiano<sup>139</sup>, che già all'epoca avevano reso necessario un percorso a ritroso.

Riteniamo utile precisare che le trascrizioni qui presenti sono *ad usum*, e devono essere intese solo come appoggio alla discussione delle idee contenute nella dissertazione: non sorprenda, dunque, ad esempio, di trovare indifferentemente due o tre righe per la riduzione dell'accompagnamento orchestrale, a seconda che si renda o meno opportuno "staccare" un pentagramma per i fiati.

Nella seguente tabella sono indicate le opere prese in esame, con le relative fonti.

---

<sup>137</sup> ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, 4-5.

<sup>138</sup> Appena da ricordare il *Pirro* di Paisiello (e la trattazione in CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, 241-4). Esiste un'altra "novità" dell'opera seria dalla fine del Settecento, l'introduzione con coro, su cui cfr. l'eccellente lavoro di LORENZO MATTEI, «Sai tu come comincia il dramma?». *L'introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*, Roma, Università degli Studi «La Sapienza», 2000.

<sup>139</sup> DANIELE CARNINI, *I concertati nelle opere di Verdi*, «Studi Verdiani», XVII (2003), 70-109. In quella sede trattavo del concertato restringendone il campo semantico a «movimento lento all'interno di un finale centrale in cui cantino più di due solisti ed il coro» (70, n. 1). Questa restrizione veniva comoda per garantire l'omogeneità della materia da trattare, ma non ha senso se riferita al mondo del primo Ottocento. In questa tesi parleremo di concertati per indicare i movimenti lenti all'interno di un finale centrale. Si aggiunga che nei concertati degli anni 1800-1813 il coro è presente in pochissimi esempi, o entra in scena per l'ultima sezione, in tempo veloce, del finale; e che inoltre la sua presenza, anche in epoca rossiniana, è di rado determinante per la struttura del concertato.

## TABELLA II: opere analizzate

### Abbreviazioni.

Quarta colonna: abbreviazione della città e del teatro (Al.: Alibert o delle Dame; Arg.: Argentina; Avv.: degli Avvalorati; C.-Lud.: Carlo Ludovico; Fen.: Fenice; Filarm.: dei Filarmonici; Imp.: Imperiale; Kärtn.: Kärntnertheater; ; Perg.: Pergola; S.B.: San Benedetto; S.C.: San Carlo; Sc.: Scala; Tuil.: Tuileries).

Ultime due colonne: sigle RISM delle biblioteche (in grassetto gli autografi delle partiture) seguite dalla collocazione. Del libretto, qualora non sia quello della prima, è indicata la rappresentazione cui la stampa fa riferimento.

COMPOSITORE	OPERA	LIBRETTISTA	LUOGO E DATA RAPPR.	COLLOC. LIBR.	COLLOC. PARTIT.
<b>Andreozzi</b>	<i>Arsinoe</i>	Rispoli	NA-S.C., 13 agosto 1795	I-Mc Libr. H 39	I-Nc 24.6.12
	<i>Piramo e Tisbe</i>	Schmidt	NA-S.C. 30 maggio 1803	I-Rsc Carv. 12245	<b>I-Nc</b> (autografo incerto) 24.6.15
<b>Capotorti</b>	<i>Obeide ed Atamare</i>	Tottola	NA-S.C., 4 novembre 1803	I-Mc Libr. Q 25	I- Nc 25.6.39
	<i>Marco Curzio</i>	Schmidt	NA-S.C., 15 agosto 1813	I-Rig Rar. Libr. Op. 19. Jh 254	I-Nc 25.6.36
<b>Casella</b>	<i>Paride</i>	Mauro?	NA-S.C., 12 gennaio 1806	I-Vgc	I-Nc 25.4.8
	<i>Virginia</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 dicembre 1811	I-Mc Libr. X 83	I-Mc part. tr. ms. 50
<b>Cercià</b>	<i>Scipione in Cartagena</i>	Paolo Ferretti	NA-S.C., 4 novembre 1801	I-Nc Rari 13.2.8/5	I-Nc 25.4.16
<b>Cimarosa</b>	<i>Artemisia</i>	Colloredo <i>sub nomine</i> Cratisto Jamejo	VE-Fen., 17 gennaio 1801	I-Rig Foto 96 ex I-Nc	I-Nc Rari 1.5.10
<b>Cordella</b>	<i>Annibale in Capua</i>	Rossetti <sup>140</sup>	NA-S.C., 21 ottobre 1809	I-Nc Rari 10.8.4/7	<b>I-Mr</b> Ms Rari E. 6-21
<b>De Luca</b>	<i>Giulio Sabino</i>	Rossetti	NA-S.C. 13 marzo 1809	I-Nc Rari 10.33/6	I-Nc 28.3.1
<b>Farinelli</b>	<i>I riti di Efeso</i>	Rossi	VE-Fen., 26 dicembre 1803	I-Rsc Carv. 13249	F-Pn D 3892- 3893
	<i>Attila</i>	Rossi	LI-C. Lud., maggio 1806	? RM 1807: I- Rsc Carv. 1526	F-Pn D 3877-3878
	<i>Climene</i>	De Palma	NA-S.C., 27 giugno 1807	I-Vgc Rolandi, Nc Rari 10.4.33/4 e 10.3.25/11 Rig Rar. Libr. Op. 19. Jh. 220	I-Nc 64.98
	<i>Annibale in Capua</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 dicembre 1810	Mc Somma 140	I-Mc part. tr. ms. 119

<sup>140</sup> E non Sografi, secondo TOSCANO, *Il rimpianto*, 82.

Francesco Federici	<i>Virginia</i>	Calvi	RM-Al., 1798?	? Sinig.-fiera 1804: I-Rsc Carv. 16066	I-Rsc AMs 175-176
	<i>Zaira</i>	Botturini? Bocciardini?	PA-?, quaresima 1799	LI-Avv., aut. 1802: I-Rsc Carv. 16275	I-Rsc AMs 67-68
Vincenzo Federici	<i>Castore e Polluce</i>	Romanelli	MI-Sc., gennaio 1803	Rsc Libr. 45.4	1819: I-Nc 26.4.21
	<i>Oreste in Tauride</i>	?	MI-Sc., 27 gennaio 1804	Rsc Carv. II455	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 2/1-2
<b>Fiodo</b>	<i>Il trionfo di Quinto Fabio</i>	Prunetti	PR-Imp., 4 febbraio 1809	I-Mc Libretti W 58	I-Mc Nosedà F. 49
<b>Fioravanti</b>	<i>Raoul signore di Crequi</i>	Tottola	NA-Nuovo, autunno 1811	I-Mc Libr. S. 99	I-Mc Nosedà F. 83 <sup>141</sup>
	<i>Nefte</i>	Filidemo Liciense	NA-S.C., 18 aprile 1813	I-Mc Libr. P 93	I-Nc 26.2.8
<b>Generali</b>	<i>Gaulo e Oitona</i>	Fidanza	NA-S.C., marzo 1813	I-Vgc Rolandi	I-Nc 27.5.16
	<i>I bacchanali di Roma</i>	Rossi	VE-Fen., 14 gennaio 1816	? RE fiera 1818: I-Rsc Libr. XXII/29	I-Rsc GMs 155-156
<b>Gnecco</b>	<i>Arsace e Semira</i>	Rossi	VE-Fen., 31 gennaio 1804	Rsc Carv. 1291	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 4/3-4
Pietro Carlo Guglielmi	<i>La distruzione di Gerusalemme</i>	Sografi?	NA-Fondo, quaresima 1803	I-Nc Rari 10.3.3/4	GB-Lcm, Ms. 240
<b>Manfroce</b>	<i>Alzira</i>	Rossi	RM-Valle, 10 settembre 1810	? Monza 1811: Rsc Carv. 568	I-Rsc GMs 62-63
	<i>Ecuba</i>	Schmidt	NA-S.C., 13 dicembre 1812	I-Rig Rar. Libr. Op. 19. Jh. 250	I-Nc 28.3.15
<b>Mayr</b>	<i>Ginevra di Scozia</i>	Rossi	TS-Nuovo, 21 aprile 1801	? LI 1802: I- Rsc Carv. 7330	I-Rsc AMs 87-88
	<i>I misteri eleusini</i>	Bernardoni	MI-Sc., 16 gennaio 1802	Mc Somma Coll. Libr. 240	I-Nc 28.2.17-18
	<i>Ercole in Lidia</i>	De Gamerra	WI-Burg, 29 gennaio 1803	A-Wn	A-Wgm Ms. 641.432 AM 2.6

<sup>141</sup> Si corregga quindi l'affermazione di CHEGAI (*L'esilio di Metastasio*, 247) secondo cui la partitura di quest'opera non sarebbe sopravvissuta. Fortunatamente, le recenti acquisizioni di una grossa mole di dati ai cataloghi informatizzati consentono ricerche rapide su gran parte dei testimoni presenti nelle biblioteche musicali. È probabile che la situazione, nei prossimi anni, consenta un ampliamento delle nostre visuali con la ricomparsa di molte partiture.

	<i>Alonso e Cora [La vergine del sole]</i>	Bernardoni	MI-Sc., 26 dicembre 1803	<i>Alonso e Cora.</i> Mc Coll.Lib. 252 <i>Cora</i> .I-Rsc Carv. 3759	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 5/18-19  <i>Cora</i> . I-Nc 28.3.36-37
	<i>Cora</i>	<i>Cora</i> . Berio di Salsa <i>sub</i> <i>nomine</i> Salfa- Berico	<i>Cora</i> : NA-S.C.: 1° marzo 1815		
	<i>Adelasia e Aleramo</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 o 28 dicembre 1806	I-Rsc Carv. 139	I-Rsc AMs 93-94
	<i>I Cherusci</i>	Rossi	RM-Arg., carn. 1808	I-Rsc Carv.3193 vol. 16	<b>D-Mbs</b> Ms 2618
	<i>Raül di Créqui</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 dicembre 1809	I-Rsc Carv. 12936	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 6/11-12
	<i>Tamerlano</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 dicembre 1812	I-Mc libr. V 75	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 6/13-14
	<i>La rosa bianca e la rosa rossa</i>	Romani	GE-S.Ag., 21 febbraio 1813	I-Mb Racc. dramm. 6128/3	I-Rsc GMs 161- 162
	<i>Medea in Corinto</i>	Romani	NA-S.C., 28 novembre 1813	I-Rig Rar. Libr. Op. 19 Jh. 255	I-Rsc AMs 91-92
	<i>Atar, o sia Il serraglio d'Ormus</i>	Romani	GE-S. Ag., giugno 1814	I-Rsc Carv. 1505	<b>I-Mr</b> Ms Rari F. 5/21-22
<b>Melara</b>	<i>Berenice in Roma</i>	?	VR-Filarm.,1805	?	I-PAc Borb. 703
<b>Morlacchi</b>	<i>Le Danaidi</i>	Scatizzi	RM-Arg., 1810	I-Rsc Libretti G XXI 63	F-Pn D 8295- 8296
	<i>Raoul di Crequi</i>	Perotti	DR-Teatro Reale, aprile 1811	D-Dlb	<b>F-Pn</b> R 64819
<b>Luigi Mosca</b>	<i>Il salto di Leucade</i>	Schmidt	NA-S.C., 15 gennaio 1812	Rig Foto 595 ex Mc	I-Nc 29.4.3
<b>Nasolini</b>	<i>La morte di Patroclo [Achille; Achille e Patroclo]</i>	?	MO-Corte, 23 giugno 1806	? PR 1812: I- Pac 249	I-PAc RSM 4676
<b>Nicolini</b>	<i>I baccanali di Roma</i>	Romanelli	MI-Sc., 21 gennaio 1801	I-Rsc Carv. 1718	I-Nc 29.3.25
	<i>Abenamet e Zoraide</i>	Romanelli	MI-Sc., 26 dicembre 1805	I-Rsc Carv. 41	I-Mr Ms Rari J. 1/1-2
	<i>Traiano in Dacia</i>	Prunetti	RM-Arg., 3 o 7 febbraio 1807	I-Rsc Carv. 15197	I-Rsc Ams 71-72
	<i>Abradate e Dircea</i>	Romanelli	MI-Sc., 29 gennaio 1811	I-Rsc Carv. 48	I-Mr Ms Rari J. 1/3-4
	<i>Balduino</i>	Peracchi	VE-? 1813	VE-S. L. 1816: Rsc Carv. 1764	I-PAc ML 199-200
	<i>Carlo Magno</i>	Peracchi	PC-Nuovo, 16 febbraio 1813	I-PAc 79	I-PAc ML 197-198
	<i>L'ira d'Achille</i>	Romani	MI-Sc., 26 dicembre 1814	I-PAc 210	<b>I-Mr</b> Ms Rari J. 1/05-06
<b>Orgitano</b>	<i>Arsinoe</i>	Di Benedetto	NA-S.C., ?	?	I-Nc 29.3.33/34
<b>Orlandi</b>	<i>Azemiro e Cimene</i>	Gio. Rossi	FI-Perg., 8 settembre 1801	I-Rsc Carv. 1707	I-PAc Borb. 2910

<b>Paër</b>	<i>Achille</i>	De Gamerra	WI-Kärtn., 6 giugno 1801	I-Rig Film Kf 423	I-Nc 29.2.30-31
	<i>Sofonisba</i>	Schmidt	BO-Corso, 19 maggio 1805	Vgc Rolandi	I-Nc
	<i>La Didone</i>	Metastasio / Vestris	PAR-Tuil., 9 giugno 1811	1811: I-PAc III	I-PAc MS M.C.C. 21/I-II
<b>Pavesi</b>	<i>Fingallo e Comala</i>	Fidanza	VE-Fen., 26 dicembre 1804	I-Rsc Carv. 6613	<b>I-Mr</b> Ms Rari J. 4/12-13
	<i>I Cherusci</i>	Rossi	VE-Fen., carn. 1807	I-PAc 84	<b>I-Mr</b> Ms Rari J. 4/04-05
	<i>Aristodemo</i>	?	NA-S.C., 15 agosto 1807	I-Rig Rar. Libr. Op. 19. Jh. 221	I-Nc 30.5.21/22
	<i>Elisabetta d'Inghilterra</i>	?	TO-Imp., carn. 1810	I-Rig Rar. Libr. Op. 19. Jh. 241	F-Pn R 53464
	<i>Nitteti</i>	Metastasio	TO-Imp., 26 dicembre 1811	I-Rsc Carv. II007	I-Mr Ms Rari J. 4/17-18
	<i>Aspasia e Cleomene</i>	?	FI-Perg., ottobre 1812	I-Rsc Carv. 1365	F-Pn D 12306
<b>Portogallo</b>	<i>Idante</i>	Schmidt	MI-Sc., 14 febbraio 1800	I-Rsc Carv. 8067	I-Mr Ms Rari J. 6/1-2
<b>Rossini</b>	<i>Demetrio e Polibio</i>	Viganò-Mombelli	RM-Val., 18 maggio 1812	? VE-S.B. p. 1817: I-Rsc Carv. 4224	I-Fc F.P.T. 421
	<i>Ciro in Babilonia</i>	Aventi	FE, quar. 1812	I-Fea	I-Fc F.P.T. 426
	<i>Tancredi</i>	Rossi	VE-Fen., 6 febbraio 1813	Facs. <sup>142</sup>	Ed. crit. Fondazione Rossini <sup>143</sup>
	<i>Aureliano in Palmira</i>	Romani	MI-Sc., 26 dicembre 1813	I-Rsc Carv. 1581	I-Fc F. P. T. 411
<b>Tarchi</b>	<i>Le Danaidi</i>	?	MI-Sc., 26 dicembre 1794	Rsc Carv. 4079	I-Mr Ms Rari I. 2/14-15
<b>Trento</b>	<i>Ines de Castro</i>	?	LI-Avv., 1803	I-Vgc Rolandi	<b>F-Pn</b> Ms 9810
	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Pagliuca	NA-S.C., 4 novembre 1804	?	I-Nc 32.6.23
<b>Tritto</b>	<i>Ginevra e Ariodante</i>	Piccinni	NA-S.C., 13 agosto 1801 / 1803	1803: I-Nc Rari 10.33/1	<b>I-Nc</b> 17.5.9
	<i>Cesare in Egitto</i>	Schmidt	RM-Al., 8 gennaio 1805	I-Rsc Carv. 3147	F-Pn D 14255
	<i>Elpinice e Vologeso</i>	Piccinni	RM-Al., carn. 1806	I-Rsc Carv. 5501 vol. 15	<b>I-Nc</b> 17.6.15
<b>Zingarelli</b>	<i>Ines de Castro</i>	Gasparini	MI-Carc. (?), 11 ottobre 1798	? MI 1803: I-Rsc Carv. 8229	F-Pn Ab. o. 152
	<i>Il ratto delle Sabine</i>	Rossi	VE-Fen., 26 dicembre 1799	?	<b>I-Mr</b> Ms Rari J. 46-47
	<i>Clitennestra</i>	Salfi	MI-Sc., 26 dicembre 1800	I-PAc 91	<b>I-Mr</b> Ms Rari J. 3/23-24

<sup>142</sup> *Tancredi*, a c. di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994 («I libretti di Rossini», 1), 341-387.

<sup>143</sup> GIOACHINO ROSSINI, *Tancredi. Melodramma eroico in due atti [...]*, a c. di Philip Gossett, Pesaro, Fondazione Rossini, 1984.

	<i>Edipo a Colono</i>	Sografi	VE-Fen., 26 dicembre 1802	I-Rsc Carv. 5258	I-Mr Ms Rari I. 3- 25
	<i>Baldovino</i>	Jacopo Ferretti	RM-Arg., 11 febbraio 1811	I-Rsc Carv. 1763	I-Rdp

## L'opera italiana del primo Ottocento: brevi cenni drammatici...

Le situazioni drammatiche ricorrenti nelle opere del periodo possono essere così elencate, in breve:

- 1) La fedeltà coniugale o tra amanti messa alla prova, con queste occorrenze: il coniuge (generalmente un uomo<sup>144</sup>) si reca in campo nemico (*Balduino, Carlo Magno, Attila, Baldovino...*) per riscattare la moglie / marito, o più raramente un parente (*Demetrio e Polibio*). Ma c'è una ricca casistica di matrimoni contrastati, già fatti e quindi segreti, oppure da perfezionarsi (*Azemiro e Cimene, Ines de Castro, Adelasia e Aleramo, I riti di Efeso, Achille, Raoul di Créqui, Elisabetta*): contrastati per causa dell'amore di un potente verso la donna d'altri; oppure perché c'è un conflitto con la sfera sacra (*I Cherusci, Alonso e Cora, I baccanali di Roma*); ma, nell'eterna riproposizione del conflitto amore-dovere può essere anche l'amore filiale o paterno ad essere contro la legge (*Ginevra, Le Danaidi*).
- 2) Congiure. Generalmente la politica è un pretesto e quindi "interferisce" con la categoria precedente (*Annibale in Capua, Cesare in Egitto, Baccanali di Roma, Virginia, Clemenza di Tito*).
- 3) Momenti di esaltazione della virtù ed esempi di superbia punita. Tipico dei drammi quaresimali, ma anche in opere di soggetto non-biblico ad essi assimilate, come *Zaira* (che reca il sottotitolo *Il trionfo della vera religione* e diviene un dramma quaresimale).
- 4) Scene di carcere (quasi in tutte le opere; vi capita la seconda donna / musico). Una tipica sotto-situazione è quella della «vita in cambio della donna» (la seconda donna / musico riceve la visita del tenore che gli chiede il soprano in cambio della vita); variante: il tenore va dal soprano e promette la vita della seconda donna / musico se lo abbandona. In entrambi i casi ottiene un rifiuto.
- 5) Agnizioni (*Zaira, Demetrio e Polibio*), tra cui è particolarmente importante la situazione seguente: l'amante / marito creduto morto è tornato (possibilmente interrompendo il nuovo

---

<sup>144</sup> Anche se proprio in questo periodo le donne cominciano ad assumere una connotazione "eroica", come in *Leonora* di Paer. Questa tendenza si afferma nei primi anni della Rivoluzione francese (cfr. M. ELIZABETH BARTLET, *The new repertory at the Opéra during the reign of Terror: Revolutionary rhetoric and operatic consequences*, in *Music and the French Revolution*, a c. di Malcolm Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 107-56: 114), e viene rafforzata dai resoconti "eroici" del periodo napoleonico: il «Giornale del Taro» del 14 novembre 1812 reca notizia di una donna (Virginie Chesquière) che per sei anni ha prestato servizio per sostituirsi al fratello, ed a Wagram è diventata sergente. Il filone "femminile-eroico" si innesta, talora, sul tronco dell'opera metastasiana (*Didone*, dello stesso Paer). Nonostante questa forte influenza francese, nei drammi seri di norma è l'uomo (che sulla scena è interpretato dal musico o dalla seconda donna) che cerca di liberare la donna-soprano in campo nemico, ed è il cattivo-tenore che vi si oppone.

matrimonio della moglie / fidanzata e “incrociandosi” con le cerimonie interrotte): *Sofonisba, Raoul di Créqui*.

6) Riti interrotti (un’opera di Peter von Winter porta proprio il nome *Das unterbrochene Opferfest*, in Italiano eseguita col nome *Il sacrificio interrotto*): matrimoni; cerimonie d’altro tipo (sacrifici umani, esecuzioni, consacrazioni). Permettendo il dispiegamento di cori e comparse, è tipica situazione da finale centrale.

7) Fuga (degli amanti ma non solo) scoperta in genere dal tenore (*Attila*).

8) Perdono generale (nel finale ultimo), sia di persone innocenti e perseguitate, anche se “indisciplinate” (*Adelasia ed Aleramo, Ines de Castro*); sia del “cattivo”.

9) Catastrofi naturali (che sono spesso dei segni *soprannaturali* con cui il cielo manifesta il suo volere): *Marco Curzio, Cora*.

Le grida di «all’armi» (il nemico avanza oppure c’è una congiura da sventare) non sono una vera «situazione drammatica», ma un “mezzuccio” sempre comodo da usare per tagliare il nodo gordiano di finali teatralmente inestricabili: i rivali (o i compagni d’arme) si danno appuntamento «al campo» di lì a poco; quel che avverrà «al campo» lo sapremo nell’atto successivo.

Ci intratterremo a lungo sulla morfologia musicale del finale centrale. Per adesso ne registriamo alcune convenzionali situazioni sceniche (destinate a continuare ben dentro gli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento); nessuno ha saputo sintetizzarla meglio di Nicola Tacchinardi. Il finale primo

comincerà il suo quadro da un Coro, che sortendo i coristi marciando, giungono in mezzo al palco scenico, per dividersi metà per parte e situarsi verso i laterali. Questo coro precede, o preparati sponsali, o una festa, o una solenne adunanza, che poi vengono obbligatoriamente scompigliate e sospese. Vengono poi, per lo più, il basso, il tenore, la prima donna, e seconde parti. Dopo un breve parlante canteranno un terzetto, o quartetto, alla fine del quale, o si costringe una figlia ad un detestato matrimonio già preparato, e questo viene interrotto dal musicista che arrivando rovescia tutto, e finisce col farsi incarcerare, o con altro punto di scena a questo somigliante. Dopo un dibattito, succede in calma una generale parentesi che serve al largo cantabile. Si riprende poi il contrastato punto, e si finisce, o con un all’armi, cadrete o perfidi, o cosa simile, o con le terribili

procelle. Nembi addensati e neri, fulmina il cielo irato, trema il suol, s'apre l'averno, etc., e questa generalmente, è la chiusa d'ogni prim'atto d'opera seria, e semi-seria<sup>145</sup>.

Se il finale ultimo è solitamente il luogo ove l'ordine viene ricomposto e se possibile migliorato (i cattivi sono perdonati e i buoni trionfano), di uno *status* del tutto speciale, alla fine di una lunga tradizione iniziata nel Seicento<sup>146</sup>, gode la scena ambientata nell'orrido carcere, in cui uno dei protagonisti si trova ingiustamente rinchiuso. Alternativa ma perfettamente analoga la collocazione spaziale in un sotterraneo o una selva spessa e oscura. D'obbligo un'aria per il protagonista, con recitativo accompagnato dalle tinte fosche (spesso in Do minore, generalmente con strumento "concertante"), e poi un *morceau* d'assieme con il personaggio (o i personaggi) venuti a liberarlo o confortarlo e il tiranno (eventualmente accompagnato dai suoi scherani) che impedisce qualunque tentativo di fuga. Di norma questa scena è nella prima metà del secondo atto, ed il motivo è intuibile: la scena di prigionia è il punto più basso della parabola dei protagonisti; lo scioglimento felice ha a sua disposizione, così, un po' meno della metà del secondo atto per prepararsi. Non mancano però collocazioni alla fine dell'opera (con l'inatteso salvataggio, rovesciamento delle sorti, o clemenza improvvisa: *Ines de Castro*), oppure addirittura nel primo atto (come nella versione fiorentina di *Ciro in Babilonia*) o all'inizio del secondo (come in *Fidelio*).

### **...e musicali**

Ora un breve schema degli atti, dei numeri, e delle forme musicali che questi numeri informano.

#### A) ATTI

A differenza dell'opera metastasiana, strutturata in tre atti, le opere serie scritte dopo il 1800 sono generalmente in due. C'è qualche eccezione "classicista", come la *Clitennestra* di Salfi / Zingarelli, e la divisione in tre atti (ri)comincia a prendere piede soprattutto a Napoli dopo il 1810, da *Ecuba* e *Medea* ad *Otello*; ma le opere di Metastasio, che tuttavia si rappresentano e si adattano, sono spesso ridotte a due atti, dagli anni '90 del Settecento in poi. Il primo atto è di norma più lungo del secondo. Il terzo atto, se c'è, è non più che un'appendice molto ridotta.

#### B) NUMERI E LORO CONFIGURAZIONE

---

<sup>145</sup> NICOLA TACCHINARDI, *Dell'opera in musica, sul teatro italiano e de' suoi difetti*, Firenze, Berni, 1833, rist. an. Modena, Mucchi, 1995, 73-4.

<sup>146</sup> Cfr. ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia della scena di prigionia nell'opera italiana (1690-1724), Lucca, LIM, 1995.

L'opera è divisa in quindici / venti numeri, a volte di più: la sinfonia; l'introduzione; un'aria per ciascuno dei protagonisti, uno o due dei quali (specie la coppia di amanti) ha a volte due arie, una per atto; un'aria per i comprimari; da due a quattro duetti e oltre; un *ensemble* per i protagonisti, di norma a metà del secondo atto; due o tre cori che fanno numero a sé; e ovviamente i due finali, di cui il primo è di gran lunga il più articolato. Anche l'incrocio tra convenzioni drammatiche e musicali (osservate dal punto di vista privilegiato dei cantanti) è stato toccato dalla trattazione di Tacchinardi<sup>147</sup>. Il musicista ha due situazioni fisse: nel primo atto una sortita, nel secondo un rondò «in carcere». La prima donna canta in genere tre duetti, di cui due col musicista e uno col tenore, e poi l'aria finale con variazioni. Il tenore ha due duetti (uno per atto), un'aria con cori ed in genere quella che Tacchinardi chiama una «cavatina nell'introduzione».

Forniamo una tabella esplicativa:

TIPO DEL NUMERO CHIUSO	NUMERO DI OCCORRENZE	DESCRIZIONE SOMMARIA
TOTALE NUMERI CHIUSI: DA 15 A 25 CIRCA (di norma una ventina)		
<i>Sinfonia</i>	1	In Forma-sonata, con o senza sviluppo. Spesso il "secondo" tema è ripreso per primo.
<i>Introduzione</i>	1 (o 2: una per atto)	Con cori, generalmente in più tempi, può prevedere un solista che emerge in un breve brano a sé stante.
<i>Arie dei protagonisti</i>	5 / 7	Spesso in più tempi. Molte volte nella successione Adagio (AB, o ABA') – Allegro (Rondò; CDC'; altro). Una delle arie di un protagonista può essere in un sol tempo lento.
<i>Arie dei comprimari</i>	2 / 3	Di norma in un solo tempo, Allegro o Andante (più raro).
<i>Cori (esclusi finali e introduzioni)</i>	2 / 3	In un solo tempo, ma talvolta in due o più.
<i>Duetti</i>	2 / 4	Non di rado costituiti da un solo tempo che racchiude al proprio interno parti dialogate "cinetiche" e parti "statiche" (a 2). Altrimenti in tre sezioni (veloce – breve tempo lento – veloce, con l'ultima a sua volta articolata in parte "cinetica" e "statica" come tempo di mezzo e stretta).
<i>Altri pezzi d'assieme</i>	1 / 2	Come il duetto, ma di struttura di norma più complessa: le sezioni lente possono essere più estese.
<i>Finale primo</i>	1	Vasta struttura che comprende generalmente una parte introduttiva e vari movimenti; non necessariamente con il coro.
<i>Finale ultimo</i>	1	A <i>vaudeville</i> o altre forme di alternanza solisti-coro; oppure più raramente con rondò finale del protagonista.

<sup>147</sup> TACCHINARDI, *Dell'opera*, 75-6.

La sinfonia<sup>148</sup> è in genere costituita da un tempo lento introduttivo e da un Allegro; quest'ultimo è una forma-sonata, spesso senza il cosiddetto sviluppo, ma a differenza di una gran parte delle sinfonie d'opera di ambito tedesco la ricapitolazione dei temi principali (poiché una gran parte di questi Allegri ha due temi principali, il secondo separato e messo in evidenza in modo da spiccare sui temi secondari) spesso ne inverte l'ordine: il materiale tematico iniziale va a concludere il pezzo nella tonalità principale.

L'introduzione negli anni 1778-1800 ha formato l'oggetto della tesi di dottorato citata poco sopra<sup>149</sup>. Nulla (o non molto) cambia nel quindicennio successivo; il pezzo è contraddistinto sempre dalla presenza del coro e di un solista, per lo più – appunto – il tenore (ossia il rivale del musicista), a volte un personaggio secondario.

Le arie sono state diffusamente indagate nella loro tipologia, e anche nel lessico<sup>150</sup>, per cui adesso sappiamo più o meno esattamente che cosa inglobino i termini «Rondò», «Cavatina» con cui molte di esse vengono contraddistinte. Rimandando ai saggi citati in nota per ulteriori dettagli, basterà qui ricordare che in genere le arie dei protagonisti sono in due o più tempi. La tipologia più diffusa è quella che prevede un breve Andante seguito da un Allegro in più parti: in quest'ultimo vengono spesso riprese le parole già enunciate nella prima strofa (messa in musica nell'Andante). Le arie dei comprimari sono spesso monostrofiche (o al massimo con due stanze), e ne risulta il più delle volte un tempo solo, Allegro. Anche le arie dei protagonisti possono essere in un tempo solo, naturalmente: però in questo caso il cantante avrà a disposizione un'altra aria in più tempi nel corso dell'opera. Uno dei protagonisti (o più di uno) avrà anche una grande aria con cori, verso la fine del primo oppure a metà del secondo atto.

I duetti sono un fattore importante nell'evoluzione delle opere, e il loro sviluppo riguarda veramente dappresso questo lavoro<sup>151</sup>. All'inizio del secolo i duetti sono spesso ridotti al solo Allegro iniziale. Questo Allegro forma una tipologia che chiameremo “primo tempo”, in quanto nell'evoluzione successiva a più tempi sarà questo tipo di movimento a cominciare il duetto. Di questo, che è perfettamente analogo al “primo tempo” dei finali, parleremo più avanti. Alcuni duetti

---

<sup>148</sup> Tra i primi tentativi di approfondire l'argomento, cfr. GRUPPO DI LAVORO COORDINATO DA GUIDO SALVETTI, *Le sinfonie d'opera di Francesco Morlacchi*, in *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, 61-76.

<sup>149</sup> MATTEI, *Sai tu, cit.*

<sup>150</sup> L'ultimo brillante contributo in ordine di tempo è ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le «solite forme» dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», X (2003), 221-68; ultimo di una ricca bibliografia tra cui citiamo sparsamente HELGA LÜHNING, *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in *Die stilistische Entwicklung*, 333-69; SABINE HENZE-DÖHRING, *Che ci dice la «solita forma»? Un'analisi drammaturgico-musicale dell'aria finale di «Armida» in Gioachino Rossini. Il testo e la scena. Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, a c. di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, 297-306; l'analisi di SAVERIO LAMACCHIA, *«Solita forma» del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI/1-2 (1999), 119-44; MARCO BEGHELLI, *Alle origini della cabaletta*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, 593-630.

<sup>151</sup> Non molta la bibliografia sull'argomento; per un inquadramento, benché si occupi delle successive sorti del duetto, cfr. SCOTT L. BALTHAZAR, *The «primo Ottocento» duet and the trasformation of the Rossinian code*, «The journal of musicology», VII/4 (autunno 1989), 471-97, nonché ID., *Three-part solos*, cit.

possono però essere in più sezioni, differenziate nel libretto e nella partitura, e per così dire “nate” da una costola del primo tempo. Una sezione di omoritmia potrà diventare un Lento “parentetico” di totale sospensione, in cui i due si uniranno in una catena di terze e seste; una sezione in “tempo reale”<sup>152</sup> potrà essere isolata e formare un momento di passaggio affatto simile al futuro cosiddetto “tempo di mezzo”, soprattutto se in mezzo al duetto il librettista ha incluso un mutamento delle coordinate drammatiche, un avvenimento imprevisto che ne muti il corso. Allo stesso modo, una sezione omoritmica in tempo veloce, che di solito si trova in chiusura, potrà dar luogo a una stretta separata dai movimenti precedenti (per la cabaletta strofica è ancora presto).

Simili ai duetti per struttura sono i pezzi d'assieme per tre o più personaggi (ma normalmente non più di quattro e solo eccezionalmente cinque), questi – salvo la posizione – del tutto simili ai finali (almeno per le caratteristiche più importanti).

Non ci rimane, dunque, che addentrarci nell'analisi del finale, cuore della nostra trattazione.

---

<sup>152</sup> cfr. *infra*, 59, n. 164.

## SECONDA PARTE: IL FINALE CENTRALE

### I. TIPOLOGIA DEI MOVIMENTI NEI FINALI DELL'OPERA DI PRIMO OTTOCENTO

È approccio consolidato alla «solita forma» quello di discuterla, fors'anche di attenuarne le implicazioni, ma senza metterne in questione la complessiva validità. Le schematizzazioni fatte tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, per quanto riguarda l'opera prerossiniana e rossiniana, si sono così perpetuate fino ad oggi.

La discussione è stata sunteggiata in tempi recenti, ad esempio, da Alessandro Roccatagliati e Saverio Lamacchia, ai cui scritti rimandiamo senza ulteriori indugi<sup>153</sup>. Ricordiamo appena che la teoria sulla conformazione del numero musicale nell'opera da un lato è la «solita forma» vera e propria, propugnata da Harold Powers, e la cui terminologia è tratta da Abramo Basevi<sup>154</sup>. Dall'altro lato, ed anzi antecedente a questo, c'è lo schema proposto da Philip Gossett nel suo pionieristico saggio su *Tancredi*<sup>155</sup>.

Il primo tempo (o tempo d'attacco) sarebbe cinetico. Per esso è stato anche coniato il termine di sezione «dialogico-cinetica<sup>156</sup>», in quanto comincia, nelle opere di Rossini, con le strofe, generalmente simmetriche<sup>157</sup>, dei protagonisti, per poi continuare con un'interazione più libera dei personaggi. Seguirebbe il concertato, in tempo lento. Statico: il tempo dell'azione risulta sospeso. Successivamente, un nuovo movimento cinetico, il cosiddetto tempo di mezzo. Infine, la stretta: statica, ma in tempo rapido. Tutti gli altri movimenti fanno parte della cosiddetta sezione «preparatoria»: cori, marce, pezzi solistici, e tutto il resto.

I vantaggi di questa schematizzazione sono innegabili: si relega nella «sezione preparatoria» quel che sembra estraneo alla struttura; lo schema è simmetrico; il fluire del tempo drammatico è distinto nelle due categorie «cinetico» e «statico» (distinzione che ricalca quella tra azione e riflessione della dicotomia recitativo/aria); e, appunto, si interseca il piano drammatico con quello musicale. Si suppone, per esempio, che il colpo di scena del finale arrivi dopo il tempo d'attacco e

---

<sup>153</sup> ROCCATAGLIATI, *Felice Romani*, 175 – la discussione sulla bibliografia è *ivi*, 176-7, n. 22; SAVERIO LAMACCHIA, «*Solita forma*» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI (1999), 120.

<sup>154</sup> ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Edizione critica a cura di Ugo Piovano*, Milano, Rugginenti, 2001 (I ed.: Firenze, 1859); la codificazione più illustre è in HAROLD S. POWERS, *La 'solita forma' and the uses of convention*, «Acta Musicologica», LIX (1987), 65-90.

<sup>155</sup> PHILIP GOSSETT, *The «candeur virginale» of Tancredi*, «The musical times», CXII (aprile 1971), 326-9.

<sup>156</sup> La discussione è riassunta in ROCCATAGLIATI, *Felice Romani*, 176-8 (in specie la nota 25). Roccatagliati preferisce con Powers la definizione «Tempo d'attacco» – contro Gossett ed altri che prediligono «primo tempo» – per il fatto che «primo tempo» sarebbe applicabile a tutti i brani costruiti su versi lirici che incominciano i numeri chiusi, tali ad esempio gli Adagio delle arie solistiche. Ma noi riteniamo che questa definizione non possa essere equivocata: per le arie si adopera comunemente «Adagio» o «cantabile», mentre il primo tempo può essere per antonomasia quello dei pezzi d'insieme.

<sup>157</sup> BUDDEN, *Le opere*, I, *loc. cit.*

prima del concertato; quest'ultimo essendo normalmente l'espressione di uno stupore generale dei personaggi in scena.

Le eccezioni e le deviazioni da una presunta regola si sono dimostrate molto numerose man mano che si è proceduto con l'esplorazione delle opere non-rossiniane<sup>158</sup>. Il rischio di «teleologia» o di una deriva «evoluzionistica» della «solita forma» è stato denunciato più volte<sup>159</sup>. Roccatagliati ricorda che Powers riferisce il suo modello al medio Ottocento e a Verdi, e che nella visione dello studioso americano esso è una struttura di riferimento: non dunque una «regola da ottemperare o violare». Ma nota poi che

non è invece scongiurato il rischio che i brani da opere dei primi trenta-quarant'anni del secolo vengano letti sul metro irrigidito dei modelli formali desunti da certo Rossini. [...] L'indagine sconterà sempre una riduzione di comodo della complessità dei fenomeni: pur nell'ambito di salde convenzioni, gli artefici dell'opera escogitarono soluzioni creative molteplici<sup>160</sup>.

(L'autore pensa probabilmente ad alcuni «talloni d'Achille» della «solita forma», come il cosiddetto tempo d'attacco<sup>161</sup>.)

Saverio Lamacchia, in un saggio che si occupa dell'aria ma *in limine* anche della forma quadripartita, fa un passo avanti separando tra loro gli andamenti musicali del cosiddetto tempo d'attacco; distinguendo quelli condotti su un *parlante* (i cui vari tipi sono ulteriormente differenziati nelle pagine successive) e quelli che cominciano con una sorta di *lyric form*. Anch'egli però non intende mettere in discussione «la pertinenza dell'impianto morfologico, e ancor meno l'efficacia euristica della schematizzazione formale di Gossett e Powers<sup>162</sup>».

Di fatto, al momento in cui scriviamo (e nonostante tutte le prese di posizione che lentamente allentano la morsa della «solita forma»), non esiste un modello alternativo per le opere di Rossini<sup>163</sup> e nemmeno per l'opera prerossiniana, nei pochi studi che hanno tentato una sistematizzazione. Anche Uta Schaumberg, che mette spesso in rilievo le peculiarità dei pezzi mayriani, fa in qualche modo ricorso alla «solita forma» come «sistema di riferimento» per lo studio degli *ensemble*. Eppure, a proposito dei *Cherusci*, non può fare a meno di notare che

---

<sup>158</sup> Un'ampia discussione (con inclusa tentazione «evoluzionistica») è in SCOTT L. BALTHAZAR, *Evolving conventions in Italian serious operas: Scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*, Ph.D. Diss., Ann Arbor, UMI, 1985.

<sup>159</sup> I pericoli di una religione della «solita forma» furono denunciati già nel brillante intervento di ROGER PARKER, «*Insolite forme*» or *Basevi's garden path*, in *Verdi's middle period (1849-1859). Source studies, analysis, and performance practice*, a c. di Martin Chusid, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 129-46. ROCCATAGLIATI, *loc. cit.* (176-7).

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Per esempio *ivi*, 202 n.1, e *passim* in tutto il capitolo «Morfologia del numero musicale» (201-31, che citiamo ampiamente in questa discussione).

<sup>162</sup> *Ivi*, 123.

<sup>163</sup> Prova ne sia il recentissimo e già citato LIPPE, *Rossini's «opere serie» (passim, ma per esempio 63)*.

dieses Finale – und viele andere Finali – eine Folge, eine Aneinanderreihung kaum aufeinander bezogener Sätze darstellt, im Sinne eines Kettenfinals<sup>164</sup>.

Con il che la studiosa pare suggerire una specie di alternativa: o le entità formali sono riconducibili a un modello quadripartito (o tripartito, come fosse una «solita forma» accorciata) ottocentesco e “progressivo”, oppure, almeno per i finali, ci troviamo di fronte a un «finale a catena» di stampo settecentesco, dall’identità formale assai vaga. Tra questa genericità e il letto di Procuste della «solita forma», modernizzato quanto si vuole, *tertium non datur* – con un “falso condizionale” potremmo tradurlo «terzo non dovrebbe darsi».

Si potrebbe postulare, allora, una sorta di passaggio, una zona grigia tra il finale settecentesco e la «solita forma», che finora, per cause ignote, non è stata ben individuata (del vuoto storiografico e analitico sul «periodo di transizione» abbiamo già detto all’inizio). Il presente lavoro – allora – dovrebbe se non altro rispondere alla domanda «quando si è originata la «solita forma»?».

Ma noi eluderemo questa domanda. Tenteremo di mostrare come questo schema, dai suoi creatori applicato all’opera rossiniana e post-rossiniana, si dimostra valido in buona misura per questa, ma non ha uguali riuscite se applicato all’opera primo-ottocentesca. Di più: anche l’opera rossiniana, se correttamente interpretata alla luce del passato, è forse più vicina a quella che costruirono i predecessori di Rossini che non a quella dei suoi successori.

È impressione dello scrivente, infatti, che molto si sia studiato Rossini partendo da Rossini o dall’operismo romantico del quale in lui si sono cercati prodromi e annunci, e poco lo si sia indagato [...] in relazione al contesto produttivo ed alle convenzioni drammaturgiche da cui egli prese le mosse e che costituivano il consolidato orizzonte d’attesa del pubblico al quale, dal 1810, egli ha iniziato a rivolgersi<sup>165</sup>.

L’«impressione» di Franco Piperno non va lungi dal vero. Forse potremmo anche noi dire, come chi ci ha preceduto, che non vogliamo mettere in discussione l’impianto della «solita forma». Ma siamo al contrario convinti che in realtà è necessario problematizzare questo schema, e, pur servendocene, cercare una strada alternativa che saldi la “frattura” tra il mondo tardo-settecentesco, primo-ottocentesco, e rossiniano. Questo è uno degli scopi che informa il presente lavoro ed *in primis* questo capitolo; il secondo (più modesto) sarà quello di fornire, con la “ricognizione” di alcune tipologie di finale, una serie di sondaggi nel *corpus* ancora poco studiato dei predecessori di Rossini: sul loro modo di pensare il teatro, la musica, le articolazioni formali, sia quelle “piccole” che le macroforme.

---

<sup>164</sup> SCHAUMBERG, *Mayr*, I, 253.

<sup>165</sup> FRANCO PIPERNO, *Il «Mosè in Egitto» e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in *Gioachino Rossini: il testo e la scena*, 255.

Secondo la tesi di chi scrive, gli operisti tra Sette e Ottocento, nel rispondere alle situazioni prefigurate nel libretto, attinsero a un bacino di tipologie di “movimenti” – veri e propri “tempi” musicali, differenti per metro, velocità, connotazione drammatica, uso. Da questo bacino trasceglievano alcuni tipi, coi quali formare volta per volta il finale intermedio.

I movimenti che costituiscono i finali possono essere raggruppati in varie categorie. Indicheremo intanto due sovracategorie, «movimenti principali» e «accessori». I movimenti principali sono quelli che ci interessano maggiormente; sono un nocciolo affine alla «solita forma», o al «core» di Gossett. Ma la differenza è che vige una discreta libertà quanto 1) all'ordine in cui compaiono; 2) alla presenza oppure assenza di alcuni movimenti. C'è però una successione in cui essi generalmente si trovano, e in questa successione li elencheremo qui di seguito.

## A) Movimenti principali

### 1) Primo tempo,

caratterizzato da

questi elementi:

- a) strofe
- b) sezione dialogica (tempo parzialmente rallentato<sup>166</sup>)
- c) stile imitativo-accavallato (tempo rallentato)
- d) omoritmia (tempo sospeso)
- d<sup>1</sup>) omoritmia in tutte le voci
- d<sup>2</sup>) omoritmia dominata da una difonia di terze e seste
- d<sup>2a</sup>) a coppie, in successione
- d<sup>2b</sup>) 2+1: due voci (per lo più i due soprani) per terze e seste, un'altra (di solito il tenore) in controcanto: schema ampliabile in 2+2 etc. etc.

### 2) Concertato di stupore

### 3) Concertato parentetico

- a) omoritmico per terze e seste
- b) composto da soli giustapposti

### 4) Pezzo d'azione

### 5) Stretta

- 1) Il **primo tempo** è caratterizzato dalle strofe, in successione, dei personaggi, poste di solito all'inizio. Allegro (ma anche Andante), di solito in tempo pari, composto di diversi "momenti" tra cui distinguiamo: a) le strofe iniziali, simmetriche o asimmetriche, dei personaggi; b) momenti dialogici in tempo reale o solo parzialmente rallentato in cui il dialogo o il confronto procede; c) momenti in stile «imitativo-accavallato» (in tempo rallentato), coi personaggi che entrano in disegni simili e poi procedono contemporaneamente; d) momenti omoritmici

---

<sup>166</sup> ROCCATAGLIATI, *Felice Romani* (sulla scorta di CARL DAHLHAUS, *Zeitstrukturen in der Oper*, «Die Musikforschung» XXXIV [1981], 2-11, anche come *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a c. di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, 183-193), ha efficacemente proposto (149, chissà perché l'importante classificazione è stata relegata alla nota 26) le seguenti distinzioni di andamento drammatico: «sospeso», «rallentato solistico», «rallentato interlocutivo» e «para-realistico». In questo lavoro opteremo per definizioni differenti e un po' più intuitive, ma nella sostanza affini; distingueremo una stasi completa, un tempo «rallentato» o solo «parzialmente rallentato» e un «tempo reale» (assodato il fatto che sul palcoscenico non si dà uno scorrere di tempo simile a quello degli orologi).

(drammaticamente sospesi) così suddivisibili: d<sup>1</sup>) omoritmia generale in tutte le voci; d<sup>2</sup>) omoritmia dominata da una difonia per terze e seste: d<sup>2a</sup>) a coppie e d<sup>2b</sup>) secondo la modalità che diremo «2+1» (ossia due voci – per lo più quelle acute – appaiate in una catena di terze o seste e il tenore in controcanto) estendibile in 2+2 e simili.

Questo tipo deriva dai duetti. In molti casi può costituire l'unico movimento del finale.

- 2) Tempo lento come **concertato di stupore**; il testo è identico o sovrapponibile (o sovrapposto, in alcuni casi) per tutti i personaggi. Il tempo drammatico si ferma completamente. Il colpo di scena normalmente precede. Da Rossini in poi, con qualche antecedente prima di lui, include una sezione a canone.
- 3) Tempo lento come **concertato parentetico**. Due categorie principali: a) omoritmico per terze o seste: deriva dalle (o quantomeno è affine alle) sezioni consimili all'interno dei «primi tempi», ma forma movimento a parte; b) composto da soli giustapposti o comunque da brevi sezioni in successione (forse derivanti dai finali multisezionali di tipo settecentesco?). La caratteristica comune a tutti questi tempi: sono delle soste nell'incedere del finale, delle soste lente che garantiscono la varietà e l'alternanza degli andamenti, senza essere ingenerate da un colpo di scena. Inoltre, a differenza dei concertati di stupore, il tempo in essi può non fermarsi completamente.
- 4) **Pezzo d'azione** in tempo normalmente allegro. Agito, spesso, ma non necessariamente; breve, deriva anch'esso da una costola dei «primi tempi»; darà origine al cosiddetto «tempo di mezzo». La differenza è che in molti casi esso può stare (come succederà il più delle volte anche nel successivo periodo, negli anni centrali dell'Ottocento) all'inizio di un finale, giungendo a sostituire la tipologia «primo tempo». Sotto il nome di «tempo d'attacco» si indica infatti un allegro iniziale tendenzialmente cinetico. Ma così nasce una confusione – che infatti ha portato a notevoli *distinguo* a proposito del tempo d'attacco – con il tipico «primo tempo» a strofe parallele, che resterà maggioritario nei duetti e nei pezzi d'assieme. Mayr adopererà questo tipo di movimento d'azione anche prima del concertato, per esempio in *Adelasia ed Aleramo* e in *Raoul di Créqui*.
- 5) **Stretta**. Multisezionale, spesso con una parte introduttiva, frequentemente saldata direttamente al «pezzo d'azione» (se c'è), e quindi comprendente una parte agita o semiagita (in cui si annuncia una battaglia, una sorpresa, un

avvenimento capitale). Il corpo centrale della stretta è però omoritmico musicalmente, teatralmente statico.

Il nostro schema ha con la «solita forma» qualche somiglianza, ed alcune differenze. Tra le differenze principali si nota subito il raddoppio del concertato. Secondo noi la compresenza di due tipi di tempo lento totalmente diversi spiega bene alcuni meccanismi dell'opera anche rossiniana (come vedremo nel caso di *Tancredi*).

Di questa difficoltà si era accorta Uta Schaumberg:

Kurze Episoden wie z. B. der zehntaktige "Più lento"-Abschnitt im ersten Finale von *Raùl di Crequi* wären also nicht als *concertato* zu bezeichnen. In der Regel hat das *concertato* die Funktion, die Reaktion der Protagonisten, gegebenenfalls auch des Chöres, auf ein dramatisches, unerwartete Ereignis – den *colpo di scena* – zu zeigen. Gerade in kürzeren Finali begegnen aber auch, wie in Duetten, langsame Sätze ohne dramaturgische Motivation. Außerdem gibt es auch ausgedehnte Finali, in deren ein langsamer *concertato*-Satz nicht als Reaktion auf den *colpo di scena* steht, sondern an einer früheren Stelle innerhalb des Finales, etwa als *preghiera*-artiges Ensemble der Solisten zu Beginn einer Zeremonie<sup>167</sup>.

Quando i movimenti lenti non rispondono alle caratteristiche drammatico-musicali della «solita forma», si rischia l'aporia. Se il concertato è quello che capita dopo il colpo di scena, gli altri tempi lenti che cosa sono? Uscirne con la frase «langsame Sätze ohne dramaturgische Motivation» non ci soddisfa.

Un'altra differenza, più sostanziale, rispetto alla «solita forma» è quella per cui la posizione all'interno del finale conta meno rispetto alla *natura* del movimento. Facciamo l'esempio del primo tempo, che nel nostro schema viene tolto dalla nicchia della «solita forma», in cui ha la funzione di cominciare il finale vero e proprio ed è un movimento cinetico. La rigidità della definizione di questo tempo nella «solita forma» ha portato vari problemi: dovuti soprattutto alla confusione tra le epoche in cui è stato utilizzato il cosiddetto tempo d'attacco e le funzioni che esso ha rivestito. Non ha molto senso chiamare con lo stesso nome i movimenti così definiti nei *Lombardi* (atto I), o in *Lucia*, o nel Terzetto finale dell'atto I del *Trovatore* – in tutti i casi un *parlante* in cui l'articolazione è nell'orchestra fin dall'inizio, e in cui il tempo drammatico scorre anche se parzialmente rallentato – e i movimenti iniziali di opere di Rossini caratterizzati per larga parte da strofe parallele e dunque affini ai primi tempi dei duetti. Del primo tempo noi poniamo in risalto la presenza dell'elemento strofico, dialogico, nonché la sua entità frastagliata: anche perché, come vedremo, il primo tempo è quasi il nucleo generatore dei finali e in genere dei pezzi d'insieme, ed a volte li riassume in sé.

---

<sup>167</sup> SCHAUMBERG, *Mayr*, I, 256.

Del pezzo d'azione (cui toglieremo il nome di «tempo di mezzo» se non altro perché non ha sempre questa collocazione tra concertato e stretta) invece mettiamo in primo piano il carattere teatrale: il tempo – appunto – continua a scorrere per la maggior parte di questi movimenti, che sono nel primo Ottocento molto meno delineati musicalmente di quanto lo saranno in seguito.

Inoltre, la categorizzazione che abbiamo proposto sopra, valida pressoché per tutti i finali, evita di dover introdurre un'altra distinzione un po' manichea: quella tra finale «duet-like» ed «extended finale» operata da Scott Balthazar, insomma, tra un finale grande e uno piccolo. I finali estesi differirebbero secondo Balthazar «from the duet-like finale and resemble the comic finale in several respects<sup>168</sup>». La definizione è tuttavia un po' vaga: questi finali potrebbero incorporare «additional ensemble and solo movements» prima del concertato, presentare cori all'interno del finale stesso (e non solo all'inizio), avere un tempo di mezzo suddiviso in più movimenti... Infine non crediamo, come invece crede Balthazar, che la motivazione che porta librettista e compositore a scegliere un finale «duet-like» o esteso derivi soprattutto dal luogo e dal tempo in cui è stata rappresentata l'opera. Sicuramente ci sono finali «grandi» e «piccoli», che però coesistono pacificamente sugli stessi palcoscenici e negli stessi anni. Non si capisce, inoltre, come questa dicotomia sembri comporsi in Rossini pochi anni dopo. E se è vero che ci sono finali molto simili ai duetti, e finali che chiaramente arieggiano quelli multipartiti di fine Settecento, è anche vero che le sfumature sono pressoché infinite e non consentono (a nostro avviso) di tracciare un confine netto. Il caso del finale di *Raoul di Créqui* e quello dei movimenti di preghiera meritano una discussione più approfondita; che faremo più avanti.

Dobbiamo però ammettere che la classificazione da noi proposta presenta numerose pecche. Innanzitutto, se è meno lasca di una generica successione di movimenti, è purtuttavia molto (troppo) flessibile, e soprattutto non dà un'idea complessiva, valida per ogni possibile finale; non è un *analogon* della «solita forma». C'è poi il problema della terminologia usata, che combina lessico ottocentesco (stretta, primo tempo) con lessico moderno, di connotazione teatrale (pezzo d'azione). Quanto al concertato, se già in un precedente lavoro eravamo stati costretti a risemantizzare il termine<sup>169</sup>, adesso siamo costretti a sdoppiarlo, aggiungendo «parentetico» (aggettivo in bilico tra drammaturgia e analisi musicale) e «di stupore» (di origine esclusivamente teatrale).

Questa categorizzazione ha però il confortante vantaggio di fare a meno di una rigida distinzione cinetico/statico a pro di un più flessibile articolarsi dei tempi drammatici, soprattutto nei movimenti più articolati. Inoltre, il suo intento è descrittivo, non prescrittivo: non pretende di individuare le aspettative del pubblico, ma di portare alla luce una tecnica compositiva (e teatrale)

---

<sup>168</sup> BALTHAZAR, *Mayr, Rossini*, 241.

<sup>169</sup> CARNINI, *I concertati*, loc. cit.

riscontrata nelle partiture. Le categorie che proponiamo possono essere utili in quanto rispecchiano la fase di “passaggio delle consegne” tra Sette e Ottocento, che da sempre costituisce un problema storiografico ed analitico. Se c'è qualcosa di vero nel *topos* storiografico della transizione, allora è necessario indagarlo con strumenti duttili, che ad esso si adattino.

Passeremo ora ad una rassegna dei movimenti accessori e principali, cominciando dai primi, che elencheremo e commenteremo in breve. I movimenti principali, invece, saranno ognuno oggetto di un sottocapitolo a parte.

## II. MOVIMENTI ACCESSORI

Questa categoria deve qualcosa alla sistemazione di Gossett<sup>170</sup>: i movimenti accessori sono affini ai suoi «additional movements» del finale.

### 1) **Cori, marce, pezzi cerimoniali in genere, processioni**

Cominciamo con il pezzo che generalmente inaugura il numero chiuso. Il coro – quando c'è – è quasi sempre introduttivo e non mediale: la campitura dei finali grandi nell'opera italiana va di norma da coro a stretta, con vari movimenti intermedi. Le cerimonie destinate a non celebrarsi mai, ad essere interrotte dagli eventi del finale, sono preparate da cori di sacerdoti di ogni religione, ancelle, damigelle d'onore, guerrieri. I matrimoni sono accompagnati da festosi cori pronubi. Le ragazze che debbono prendere i voti, *idem*. Tutta la prima parte del finale di *Alonso e Cora* (in misura minore nell'opera “riformata” per Napoli<sup>171</sup>) è composta da marce e cori che sembrano condurre ineluttabilmente Cora al sacerdozio.

### 2) **Allegri “caratteristici”** (che illustrano battaglie, terremoti, tempeste e su essi sono “iconicamente” modellati), che possono sostituire i primi tempi o stare alla conclusione del finale (per esempio in *Cora* di Mayr, in *Abradate e Dircea* di Nicolini, in *Marco Curzio* di Capotorti)

Proprio il finale di quest'ultima opera è costituito solo da movimenti «accessori»: 1) un coro introduttivo, 2) un recitativo accompagnato, 3) una preghiera, 4) un grande *ensemble* tripartito in cui il tempo drammatico oscilla tra lo statico e il cinetico (ma in cui non accade nulla, se non i reiterati inviti a recarsi all'ara per gli sponsali di Marco Curzio), 5) un'altra preghiera “responsoriale” tra il Flamine e il coro, 6) il terremoto che annuncia il diniego del Cielo alla cerimonia. Come si vede, il finale si esaurisce nell'attesa della cerimonia interrotta, e tutti i movimenti da 1) a 5) sono tendenzialmente statici dal punto di vista drammatico. Non bisogna però assumere il fatto che “non succeda nulla” come un fattore negativo: in questo come in altri casi l'accumulo di movimenti cerimoniali serve a costituire il piedistallo da cui bruscamente cade l'eroe eponimo, simbolo di quel volere divino che infine lo costringerà a offrire la sua vita per la patria.

---

<sup>170</sup> GOSSETT, *The candeur*, 327.

<sup>171</sup> Norbert Dubowy ha giustamente notato che si tratta di due opere differenti sotto molti punti di vista. *Alonso e Cora* e *Cora* saranno citate più volte: per una trattazione più approfondita della drammaturgia e delle vicende dell'opera rimandiamo proprio all'esauriente articolo di DUBOWY, *Wandlungen eines beliebten Opernstoffs: die Cora-Opern von Johann Simon Mayr*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, 253-78.

Come tutto questo vada visto in funzione “esemplare”, “patriottica” (l’opera è del 1813) è fin troppo facile comprenderlo.

La definizione «movimenti accessori» è dunque un po’ “teleologica”. Questo tipo di movimenti è accessorio nella prospettiva dell’opera del medio Ottocento, ove sarà marginalizzato all’inizio del finale. Questo caso di *Marco Curzio* fa eccezione, in quanto l’unico movimento «non accessorio» è un ircocervo, fatto di interventi corali e solistici “gratuiti”, non riconducibile a una tipologia.

Particolarmente impressionante il finale di *Abradate e Dircea*, in cui – in modo desueto – si chiude il sipario con un *pp* in Re minore. La tempesta nell’opera italiana e non solo ha sempre un valore “allusivo”, ed è strutturata di norma in due sezioni, la prima in modo minore, la seconda in maggiore (mezzo iconico per indicare il rasserenarsi del cielo). Nicolini, qui, incorpora la sezione in maggiore all’interno della tempesta; poi vira in minore, giacché il finale d’opera *deve* terminare su una situazione di sospensione, anche se una sospensione... meteorologica. In questo caso la procella sembra veramente appiccicata per puro fine spettacolare: del resto tutto il finale dell’opera ha un carattere rapsodico, con andirivieni di personaggi, di masse, e addirittura un cambio scena all’interno del numero chiuso. E difatti rappresenta un *unicum*, una soluzione mai più ripresa, per quanto ne sappiamo.

È nientemeno che un’eruzione/terremoto (materia “scottante” per Napoli, ci si passi la lepidezza, e quindi giustamente spettacolarizzata a terminare l’atto<sup>172</sup>) a togliere le castagne dal fuoco dal Finale II di *Cora*. Ma di quest’opera parleremo diffusamente nei paragrafi successivi.

### 3) **Larghi “di preghiera”** (numerosi esempi, di preghiera tanto solistica quanto responsoriale)

Nella già citata *Cora* di Mayr c’è un pezzo solistico strofico della protagonista. C’è una cosa simile anche in *Alonso e Cora*: ma la differenza è che, forse, in quest’opera la preghiera è un’inserzione di tipo musicale-contemplativo; in *Cora* ha invece una connotazione angosciata: «come faccio a consacrarmi al dio, se sono innamorata di Alonso<sup>173</sup>?». Non si tratta di un pezzo statico, ma in tempo reale; le insistenze degli astanti ad affrettare la cerimonia sono ben motivate, non sono i soliti e stereotipi «Che si tarda?». Cora sta ritardando la sua “ordinazione” e lo spettatore è coinvolto nel gioco di attesa del colpo di scena. Insomma, anche quello che sembra materiale – se non preparatorio – almeno interlocutorio può essere adoperato come meccanismo tensivo.

---

<sup>172</sup> Il terremoto era già presente nel soggetto di Marmontel e nella precedente *Alonso e Cora* per Milano (ma nel corso del II atto: *Cora* invece è in tre atti).

<sup>173</sup> Alonso diventa Alonzo nel passaggio tra le due opere.

Ci sono molti casi di preghiere nel finale: un'altra pregevole preghiera solistica (e qui la cerimonia è nientemeno che il sacrificio della protagonista) è in *Ifigenia in Aulide* di Trento. Un esempio di preghiera con responsorio corale è in *Clitennestra* di Zingarelli, ove coincide con il coro iniziale, e in *Nefte* di Fioravanti. Simile, ma di testo più moraleggiante che sacro, il Larghetto per il sacerdote e coro nei *Cherusci* di Mayr ("riciclato" da *Ercole in Lidia*). Abbiamo già citato poc'anzi *Marco Curzio* di Capotorti.

4) Altri **pezzi solistici** di varia estensione

Il finale di *Alonso e Cora* termina con un'aria per Alonso; anche il finale della *Ginevra* di Tritto, nonché di quella mayriana, è costituito da un'aria solistica. Inoltre l'aria di Aleramo in *Adelasia e Aleramo* è integrata nel finale, che ad essa si salda senza soluzione di continuità: oltretutto, il finale termina nella medesima tonalità (Mi bemolle maggiore: il pezzo d'azione che comincia il finale vero e proprio è in Do maggiore).

Ci sono però anche altri tipi di movimento accessorio. Sono movimenti "connettivi", la cui classificazione è problematica. L'origine, senza dubbio, è nei vecchi finali multisezionali del Settecento.

Il finale di *Raoul di Créqui* di Mayr è diviso in otto movimenti diversi, di cui possiamo catalogare secondo la nostra distinzione solo alcuni. Abbiamo sottolineato quelli che non rientrano nella classificazione da noi stessi proposta:

- 1) Moderato FaM 4/4. **Coro introduttivo.**
- 2) Vivace ReM 4/4. Raoul commenta l'infedeltà della moglie mentre un coro di dentro festeggia il futuro matrimonio tra Adele e Rantì
- 3) Andantino SolM 4/4. Adele affida il figlioletto al braccio di Rantì, risposta di lui, poi di Clotilde e Ugone: **quartettino lento parentetico.**
- 4) Allegro vivace DoM 2/2. Adele si sente liberata da un peso. Il suo atteggiamento è commentato positivamente dal coro.
- 5) Maestoso DoM 4/4. Adele invita tutti ad andare "al tempio", risposta festosa, ma entra Raoul. **Pezzo d'azione** in tempo rapido, con il colpo di scena dell'ingresso di Raoul (sottolineato da un brusco scarto al Re bemolle); la sua difesa da parte del figlioletto, cosa che causa un momentaneo «più lento»; il pezzo torna al tempo precedente; infine l'ingresso di Baldovino
- 6) Larghetto LaM 4/4. Si tratta di un **lento parentetico**, ma in gran parte agito.

- 7) Allegro ReM 4/4. **Pezzo d'azione** il cui tempo drammatico però rallenta alla fine, includendo così un ponte per la successiva stretta.
- 8) (o meglio «7bis») Con più moto ReM 4/4. **Stretta**.

Per un finale del genere molti invocherebbero una «solita forma» in cui i movimenti 1-4 fungono da sezioni introduttive. Ma a ciò osta il piano delle tonalità (il finale “vero e proprio”, dal punto di vista tonale, comincia con Raoul solo in scena [2], anche se la partitura autografa reca l'indicazione «Finale» prima del Moderato). Inoltre, il Larghetto (6) non è un concertato statico, ma è anzi in gran parte svolto in tempo reale.

Rimane però il problema di come definire il Vivace e l'Allegro vivace. Forse possiamo riuscirci pensando a un sistema di riferimento implicito; un flessibile serbatoio di tempi «principali» e di tempi «accessori» che tra le tante varianti ha questi due movimenti. Retaggio – ma nel quadro di una “sistemazione” già meno dispersiva – del vecchio finale multisezionale o del settecentesco finale a catena, essi sono piccoli anelli connettivi che vengono utilizzati per “cambiare velocità” e variare l'andamento del finale.

La fluidità, la flessibilità delle forme settecentesche ci appaiono sempre presenti. L'opera di questo periodo non si lascia ingabbiare da uno schema; multicentrica, senza (ancora) un compositore-modello da imitare, sta lentamente scavandosi la sua strada. Il processo che porta al finale ottocentesco *non* è cronologicamente lineare: da un lato c'è una spinta verso la ricchezza e l'opulenza dei “grandi” finali (l' «extended finale» di Balthazar); dall'altra, contrapposta, una tendenza a una maggiore semplificazione. La coesistenza di queste tendenze spiega le apparenti bizzarrie e il procedere a sbalzi delle «magnifiche sorti, e progressive» del finale.

### III. MOVIMENTI PRINCIPALI

#### Primo tempo

Ribadiamo che il termine «primo tempo» deriva dalla posizione che questo movimento ha nei duetti; ma nei finali la collocazione può essere molto varia.

Di norma il primo tempo del tipo che si trova nei duetti è caratterizzato soprattutto dalla sottosezione che sopra abbiamo denominato a): ossia le strofe e i soli in successione dei protagonisti. Questi soli possono essere simmetrici oppure asimmetrici, vale a dire che il materiale melodico che riveste le strofe può essere identico o differente<sup>174</sup>. Mentre il primo caso è destinato a essere maggioritario nell'opera rossiniana, non altrettanto si può dire per l'opera del periodo precedente, in cui i soli asimmetrici predominano.

Ovviamente sono numerosi anche i primi tempi con soli simmetrici: Cora e Ataliba in *Cora* di Mayr, Gaulo e Oitona nell'opera di Generali (non a caso compositori “sperimentali”, Generali uno dei pochi in auge insieme a Rossini), Ifigenia e Agamennone nella *Ifigenia in Aulide* di Trento, *Piramo e Tisbe* di Andreozzi, *Scipione in Cartagena* di Cercià... però non possiamo non notare che i soli asimmetrici sono in leggero vantaggio numerico, a differenza di quel che capiterà dopo il 1815.

Ma ci sono tante sfumature tra simmetria e asimmetria: per esempio si può parlare di “assonanza” per i due soli di Cesare e Mitridate in *Cesare in Egitto* di Tritto e in *Berenice in Roma* di Melara. Oppure, nel caso di soli multipartiti<sup>175</sup>, una o più sezioni possono essere riprese, anche parzialmente, come nei soli di Fingallo e Comala nel «Duetto Finale» dell'opera omonima.

La caratteristica del primo tempo rispetto al pezzo d'azione è la sua maggiore staticità. Naturalmente le strofe contrapposte dei protagonisti danno l'*illusione* del dialogo, ma come nessuno si sognerebbe di parlare di “cineticità” per i concertati verdiani basati su soli (per esempio quello nel Finale I di *Luisa Miller*, che pure del tutto statico non è<sup>176</sup>), così anche in questo caso bisogna parlare di moto rallentato, pronto ad accelerazioni e decelerazioni tipiche dell'opera settecentesca e di quella primo-ottocentesca. Quando nel libretto ci sono sezioni di dialogo caratterizzate da effetti di sticomitia (ossia ai personaggi è assegnato un mezzo verso o ancora meno cadauno<sup>177</sup>) il musicista ne approfitta per passare al tempo reale. Vediamo il caso di *Traiano in Dacia* di Nicolini (il primo tempo non è all'inizio del finale, essendo stato preceduto da un

---

<sup>174</sup> BUDDEN, *Le opere*, I, 18-19.

<sup>175</sup> BALTHAZAR, *Three-part solos*, cit.

<sup>176</sup> CARNINI, *I concertati*, 75-6 e 100.

<sup>177</sup> Utilizziamo questo termine non alla lettera, secondo cui esso ha un preciso senso tecnico e indica, nella tragedia greca, l'alternarsi dei personaggi nel dialogo con un verso a testa; bensì nello “spirito”, come serrato succedersi di battute assegnate a diversi personaggi, ognuno generalmente con un emistichio o ancora meno.

concertato di stupore). I quattro soli iniziali, di cui riportiamo l'ultima strofa, quella di Zomusco, sono seguiti da questo passaggio testuale:

ZOMUSCO	Trema, superba figlia, d'un genitore offeso; folle è chi ti consiglia la morte ad incontrar.	(a Colmira) (a Decebalo)
TRAIANO	Perfidi...	(a Decebalo e Colmira)
DECEBALO	Oh Dio!...	
COLMIRA	Ti sazia...	(a Traiano)
ZOMUSCO	Indegni...	
DECEBALO	Vil...	(a Zomusco)
COLMIRA	Spietato.	(a Traiano)
TRAIANO	Empi, se v'ostinate, io vi farò tremar.	
(A 4)	In così fier momento ho mille furie in petto: fremo di rabbia, e sento l'anima lacerar.	

Il compositore accoglie il suggerimento del poeta mettendo in musica giustapposte le quattro strofe dei solisti, lasciando poi gli emistichi a “galleggiare” su un disegno strumentale.

**Allegro**  
**Colmira**

Oh Di - o!...

Ti

Per - fi - da...

[ad] in - con - trar.

*ff* *p*

C. Vi - le...

D. sa - zia... Spie - ta - to.

T.

Z. In - de - gni...

*ff*

Nicolini inverte le battute di Decebalo e Colmira, ma questo non cambia molto. Più interessante il fatto che l' «a 4» successivo (che implicava nella prefigurazione una sezione omoritmica, possibilmente nel corpo del medesimo primo tempo) sia stato tolto completamente da Nicolini per passare direttamente al concertato: il secondo concertato, parentetico, laddove il tempo iniziale era un concertato di stupore. La prescrizione di Prunetti è tipica di un primo tempo tradizionale; nell'ordine: strofe iniziali; sticomitia; presumibilmente omoritmia o anche stile imitativo-accavallato – fino alla conclusione tutti insieme. Se Nicolini ha omesso l'ultima parte, lo si deve alla necessità di abbreviare un finale in cui non “succede” nulla; come spesso accade, il colpo di scena, o lo *choc*, è alla fine del recitativo. Dunque il pezzo, almeno questo pezzo, ha forme particolarmente agili. Ma sul tipo e sulla posizione dei concertati in Nicolini e sulle vicendevoli influenze con Rossini, torneremo nelle pagine finali della dissertazione<sup>178</sup>.

Il primo tempo concepito ed articolato in queste sottosezioni stabilisce, in successione le posizioni dei personaggi all'interno del finale, li fa parzialmente interagire (spesso senza muoverli dalla loro posizione di partenza), e sintetizza insomma lo stadio del conflitto a cui si è arrivati. Ma, appunto, non si può parlare di un movimento cinetico, bensì di un moto parzialmente rallentato, all'interno del quale il tempo subisce oscillazioni tra un polo dinamico e un polo statico.

*Aristodemo*, opera di Pavesi data al San Carlo il 15 agosto 1807 comincia con un primo tempo molto semplice, situato in questo caso proprio all'apertura del finale, dopo il recitativo semplice e quello accompagnato.

<sup>178</sup> Cfr. *infra*, 156 segg.

Innanzitutto, ci sono i tre soli dei protagonisti: e come è ovvio il solo di Tideo e quello di Argene (gli amanti che Aristodemo vuol dividere, portando seco la figlia) sono molto simili, quasi simmetrici, mentre asimmetrico è quello di Aristodemo.

**Allegro comodo**

**Tideo**

Per pie - tà per pie - tà del mio do - lo - re, il mio

T. ben non m'in - vo - lar il mio ben il mio ben non m'in - vo - lar. Per pie - tà Per pie -

T. tà

**Aristodemo**

Non par - lar - mi più d'a - mo - re ch'io m'ar - re - sti non spe - rar

**Argene**

Deh, deh t'ar - ren - di, deh t'ar - ren di o ge - ni - to - re più non far - mi pal - pi - tar

Poi il tempo ritorna, parzialmente, a scorrere; o quantomeno comincia il confronto tra Aristodemo e gli altri due: quello che abbiamo denominato 2+1, ossia i due soprani (amanti) per linee sovrapposte e omoritmiche, col tenore che si incastona e replica:

**Argene**

ma di lor mag - gior tu se - i.

**Tideo**

ma di lor mag - gior tu se - i.

**Aristodemo**

voi sa - pe - te i tor - ti mie - i i tor - ti mie - i vie - ni al -

*ad lib.*

Arg. Per pie - tà Il mio spo - so, l'i - dol

T. Per pie - tà La mia spo - sa, l'i - dol

Arist. 8 fin ob - be - di - te ob - be di - te.

Arg. mi - o ah, non pos - so, oh Dio la - sciar! il mio spo - so, l'i - dol[mio]

T. mi - o ah, non pos - so, oh Dio la - sciar! la mia spo - sa, l'i - dol[mio]

Arist. 8 ti ram - men - ta chi son i - o; che sei [figlia]

Non manca un'ulteriore sezione «imitativo-accavallata»: lo spunto iniziale è ripreso da almeno un solista, ma subito dopo i tre si sovrappongono e si accavallano, appunto (il loro destino sarebbe di norma quello di cantare sempre più omoritmicamente fino alla fine: in *Aristodemo* invece tale compito è riservato solo ai due soprani):

**Argene**

Arg. no, non pos - so, oh Dio la - sciar!

Tideo no, non pos - so, oh Dio la - sciar! no, no, non pos[so]

Aristodemo 8 che sei fi - glia non

Il primo tempo può essere anche in tempo lento, e non va mai confuso con un concertato iniziale di stupore. Il finale di *Azemiro e Cimene* di Ferdinando Orlandi (Firenze 1801) comincia con questo Andante, che trascriviamo per intero:

Andante sostenuto

Azemiro

Per - ché ta - ci e in tal mo - men - to tan - ta pe - na al cor mi da - i? Ah, si -

A.

gnor, per - ché non hai ah, si - gnor, per - ché non hai del mio duo - lo al -

A.

men, al - men pie - tà, del mio duo - lo al - - - men, al - men pie -

A.

tà!

Idelfonso

Non cer - car del tuo tor - men - to trop - po il ca - so è ate fu -

Id. Musical score for Id. first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: ne - sto som - mi de - i che af - fan - no è que - sto, quan - to o

Id. Musical score for Id. second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: Ciel pe - nar do - vrà, quan - to o Ciel, pe - nar, pe - nar do -

**Raimondo**

Musical score for Raimondo, featuring a vocal line. The lyrics are: che mo - men - to or - ren - do è que - sto di ter - ror, e di pie - tà che mo - men - to

Id. Musical score for Id. third system, featuring a vocal line with a rest. The lyrics are: vrà!

**Rodrigo**

Musical score for Rodrigo, featuring a vocal line. The lyrics are: che mo - men - to or - ren - do è que - sto di ter - ror, e di pie - tà che mo - men - to

**Coro** Musical score for Coro, featuring a vocal line. The lyrics are: che mo - men - to or - ren - do è que - sto di ter - ror, e di pie - tà che mo -   
 *sottovoce*

Musical score for Coro accompaniment, featuring piano accompaniment. The lyrics are:   
 *sottovoce*

Raim.  
che mo-men-to di tor - men - to e di pie - tà.

Rodr.  
che mo-men-to di tor - men - to e di pie - tà.

men-to che mo - men-to di tor - men - to e di pie - tà.

Azemiro  
Par - la... spie - ga... più spe - ran - za di ri -

Idelfonso  
ah no, ah no, non o-so

*p* *f* *fp*

A.  
po-so più spe - ran za di ri - po-so que-sto cor in senin sen non ha no questo cor in senin sen non ha.

Id.  
più spe - ran za di ri - po-so que-sto cor in senin sen non ha no questo cor in senin sen non ha.

*mf sf rinf.* *p*

Questo è un perfetto esempio di primo tempo *in nuce*: due strofe (asimmetriche in questo caso) per i due protagonisti, con un dialogo che in questo caso dà una qualche illusione di movimento; il momento “corale”; perfino un breve ritorno in tempo reale; un passo omoritmico e la conclusione. Tutto in miniatura, come l'intero duetto-finale di *Azemiro*, composto solo di due tempi (il secondo è una stretta, senza nemmeno preparazione, subito statica).

Come nei duetti, il primo tempo di un finale può costituire l'intero organismo dello stesso, magari con una coda «più mosso» per far calare il sipario. Così succede nel *Giulio Sabino* di Giovanni Battista De Luca, che rispetta il finale monometro e in un certo senso “sperimentale” di Rossetti<sup>179</sup> con un numero forgiato in un sol tempo (Andante agitato, con una coda «più allegro», senza nemmeno una doppia barra che lo separi dal primo). Il colpo di scena (l'entrata di Vespasiano) capita all'interno del primo tempo e non all'inizio.

Un esempio di “mitosi incompleta” di questo primo tempo onnicomprensivo è il finale di *Berenice in Roma* di Carlo Melara. In esso si distinguono:

1) Allegro SibM 4/4, composto dai soli di Tito e Berenice: Tito = ab, Berenice = a'b' (molto variato).

Ibis) Adagio Rem 4/4: lunga introduzione dell'oboe (otto battute) e piccolissima invocazione ad Amore per terze e seste dei due, che sfocia dopo sei battute in

Iter) «Allegro di prima» FaM 4/4 in stile imitativo-accavallato. Entra Flaviano, i due gli domandano «da me/da lui che chiedi?».

2) Sostenuto non tanto MibM 4/4 : solo di Flaviano in tempo reale che richiama Tito all'onore.

3) Allegro Mib/SibM 4/4, che comincia in tempo parzialmente rallentato, con dialogo in sticomitia; Flaviano insiste nel voler separare gli amanti, che si rifugiano nell'omoritmia. Ancora Flaviano, in MibM, prima che tutti si sovrappongano, avvicinando piano piano le linee vocali, in un'ultima omoritmia.

4) Allegro assai SibM 4/4, stretta subito omoritmica, ma molto breve, di forma a b b c c + coda.

I diversi movimenti che compongono questo finale potrebbero essere contemplati come le (piccole) sezioni non del tutto indifferenziate di uno stesso movimento, con al più una cesura per l'ingresso di Flaviano. La sezione principale è però quella che contiene i soli (1), molto elaborati e preponderanti rispetto al resto. In un finale del genere le sezioni cominciano ad individuarsi l'una rispetto all'altra, e quindi tendono a diventare autonome. A differenza della mitosi delle cellule, questa dei finali non è ordinata cronologicamente: il finale di *Giulio Sabino* è del 1809, quello di

---

<sup>179</sup> TOSCANO, *Il rimpianto*, 136-7; pare che il Quartetto fosse molto lodato dalla critica. Significativamente il progetto originale “classicista” prevedeva tre atti, poi fu ridotto a due.

*Berenice in Roma* del 1805, quello di *Traiano in Dacia* del 1807; né si può invocare il gusto del pubblico (benché in genere i finali scritti per Milano siano più elaborati e ricchi di quelli scritti in altre parti d'Italia, non mancano a Napoli finali multisezionali). Insomma, come non dobbiamo stancarci di ripetere, la tradizione italiana, benché compatta da un punto di vista del sistema produttivo, della fruizione, fino agli stilemi che i compositori usano, è fluida nelle “microstrutture”, che sono frutto della libera interazione e delle preferenze individuali dei librettisti e dei compositori.

## Concertato di stupore

Il colpo di scena, o qualunque accadimento di forte impatto sullo spettatore, non era sempre stato di prammatica, soprattutto nei finali simili ai piccoli *ensemble* in un tempo: ma col passare degli anni i poeti e i musicisti lo resero ingrediente determinante per la chiusura d'atto. Non era però necessario nei duetti (anche se può esserci, sotto forma di una decisione improvvisa di uno dei personaggi che influenza il comportamento dell'altro): ed ecco perché il primo tempo come lo abbiamo descritto sopravvive nei duetti e si rarefa nei finali. In genere si può dire che nell'opera seria duetto e finale con gli anni si separano dopo essersi avvicinati all'inizio dell'Ottocento: i due tipi di numero chiuso non saranno assimilabili se non per l'alternanza (ridottasi, gradatamente e non sempre, a un doppio ciclo) di movimenti lenti e movimenti veloci. D'altro canto, il finale multisezionale, sul modello di *Pirro* di Paisiello, poco adoperato nell'opera seria ma sempre vivo nella comica (dal citato *Trionfo d'amore* di Marinelli alla *Pietra del paragone* di Rossini), nella seria va abbreviandosi e facendosi più regolare; a focalizzare l'interesse drammatico su un singolo avvenimento, il colpo di scena appunto.

Dopo il colpo di scena, dovunque sia posto in un finale centrale, può esserci un concertato di stupore. Intendiamo per concertato di stupore quello in cui il tempo drammatico si arresta completamente. Questo vuol dire che

- a) da un lato il librettista appronta un testo identico o perlomeno sovrapponibile per tutti i personaggi, con indicazioni di «a 2» «a 3» «a 4», oppure una serie di esclamazioni spezzate che i personaggi pronunciano tra sé e sé;
- b) dall'altro il compositore accoglie il suggerimento e (a parte il caso dello pseudo-canone) sceglie la simultaneità, o frammenta la musica in una successione di esclamazioni irrelate, compone un pezzo in cui i personaggi si limitano a osservare con sgomento il loro stato di sospensione: un *tableau*, insomma.

La distinzione tra concertato di stupore e concertato parentetico sta più nell'origine – e massime nella funzione drammatica – che non nella resa musicale: anche un concertato parentetico può essere omoritmico, o (più raramente) a canone. Dal punto di vista drammatico le cose cambiano: mentre il concertato di stupore deve per sua natura essere completamente statico, quello parentetico può essere appunto anche parzialmente agito, e quindi anche la veste musicale tenderà a comportarsi di conseguenza. Le due tipologie possono coesistere all'interno dello stesso finale: se uno dei due concertati è di stupore l'altro sarà di massima parentetico – lo vedremo in *Tancredi*. Con il passare degli anni, il tempo lento parentetico restò prerogativa solo dei piccoli *ensemble* e non dei finali.

*Posizione del colpo di scena. Un concertato “paradigmatico”*

Nessuno pare si sia reso conto della quantità di casi in cui un colpo di scena o comunque una situazione drammatica forte si trova alla fine del recitativo. Non c'è bisogno di invocare solo gli esempi primo-ottocenteschi come *Idante* di Portogallo, rappresentato alla Scala il 14 febbraio del 1800: potendo ricorrere a *Tancredi* e al Terzettone di *Maometto II*. In tutti i casi citati la risposta al colpo di scena è un *ensemble* lento, un vero e proprio concertato riflessivo che non può essere retrocesso a mera «preparazione» delle quattro sezioni che comporrebbero il numero chiuso. Col passare degli anni si affermò la coincidenza tra fine del pezzo d'azione – che ormai sostituì stabilmente il primo tempo a strofe parallele, almeno nei finali – e colpo di scena: ed a questa coincidenza corrispose (non necessariamente, ma spesso anzi spessissimo) un concertato di stupore. Così nell'*Otello* rossiniano e giù per tutto l'Ottocento fino a *Falstaff*.

L'abitudine di “piazzare” il colpo di scena alla fine di un recitativo è di contro abbastanza diffusa nell'epoca di cui ci occupiamo, e quindi in contrasto con la «solita forma». Ecco alcuni finali, in ordine sparso, che contengono un colpo di scena alla fine del recitativo: *Achille* di Gamerra / Paer, *Elpinice e Vologeso* di Piccinni / Tritto, *Alzira* di Rossi / Manfroce, *Annibale in Capua* di Sografi / Cordella, *Aristodemo* di anonimo / Pavesi, *Zaira* di Botturini / Federici, *Arsace e Semira* di Rossi / Gnecco, *Aspasia e Cleomene*<sup>180</sup>, *Traiano in Dacia* di Prunetti / Nicolini e *Carlo Magno* di Peracchi / Nicolini, *Idante* di Schmidt / Portogallo, *La morte di Patroclo* di anonimo / pseudo-Nasolini, e già nel lontano dicembre del 1794 il Finale II delle *Danaidi* di anonimo / Tarchi... (In alcuni di questi casi il colpo di scena è “duplicato” alla fine del concertato da un richiamo all'armi, dietro le quinte o anche in scena esclamato da cori accorrenti, che interrompe la stasi e dà luogo a un pezzo d'azione collegato o meno alla stretta finale.)

Questa posizione non ci paia anomala: il recitativo permette di sentire parola per parola il punto culminante, l'oggetto del contendere del finale, cosa più difficile in un movimento con grande orchestra. Il colpo di scena è affidato il più delle volte alla parola e non all'azione; come il «Son musulmana» di Zaira nel 1799, così anche la lettera (falsa) di Amenaide a Solamir in *Tancredi*, altra opera tratta da Voltaire, quattordici anni dopo. Siamo lontani dalla violenza icastica di Alfredo che getta il denaro ai piedi di Violetta, dall'ingresso di Edgardo, ma anche dal gesto di Elisabetta che offre la corona a Leicester.

Alcuni finali si aprono dunque con un concertato di stupore, risposta naturale al colpo di scena (fatti salvi i finali che cominciano con un tempo lento che non è un concertato di stupore; tra quelli sopracitati, *Elpinice e Vologeso*). In questo tipo di opere il finale comincia quando tutta o

---

<sup>180</sup> Su cui cfr. *supra*, 36 segg.

gran parte della materia drammatica è già stata esposta, e costituisce dal punto di vista teatrale solo uno *sviluppo* che la rende percepibile. Il finale drammaticamente inerte non è però un incidente di percorso o uno “sbaglio”, così come quello denso di eventi non è più progredito: all’interno dell’opera dell’inizio dell’Ottocento essi coesistono perfettamente. Con gli anni, con quel processo di standardizzazione rossiniana di cui parleremo alla fine della trattazione, il finale assunse la definitiva forma col colpo di scena alla metà, prima del tempo lento ed eventualmente duplicato dopo il secondo tempo veloce.

In *Virginia* di Romanelli / Casella, che prendiamo a paradigma, abbiamo un colpo di scena posto alla fine di un recitativo: il quale a sua volta, come vedremo, non si trova nella posizione naturale di un recitativo. Dal famoso episodio di Livio il librettista ha trascelto per il finale intermedio – abbastanza naturalmente – il momento in cui Virginio arriva in tutta fretta per evitare che la figlia cada preda delle mire di Appio. È una scena veramente *coram populo*, affollata di personaggi, nello stile di molti finali di opere date alla Scala negli anni Dieci. Il colpo di scena è proprio l’intervento di Virginio; ma questo lungo finale in qualche modo “scopre” le carte in anticipo, facendo sapere allo spettatore che il colpo di scena *ci sarà*.

Ci spieghiamo meglio. Virginio arriva in scena all’inizio della sezione in versi lirici, riconosce Icilio, il promesso sposo di sua figlia, e con lui canta un duettino. Dopodiché c’è un pezzo d’azione per la trappola che Appio ha predisposto: far testimoniare al suo scherano Claudio che Virginia è figlia di una schiava, il che è falso. I versi del duettino e del pezzo d’azione sono ottonari; l’affermazione di Claudio li muta in settenari. Ma la sua testimonianza non dà luogo a un colpo di scena, bensì a un serrato dialogo in settenari, cui segue il ritorno a un metro di selva. Così la musica ripiomba, di necessità, nel recitativo accompagnato: il librettista ha già predisposto che il fucile di Appio e di Claudio spari a salve, e ricarica l’arma della macchina drammatica in modo che la cartuccia esploda solo con l’intervento di Virginio alla fine del recitativo:

LIBRETTO		METRO	ARTICOLAZIONE MUSICALE
CLAUDIO	Madre, che a me fu serva a lei la vita diè <i>(accennando Virginia)</i>	settenari	«con la parte»
VIRGINIA	Un menzogner tu sei. <i>(a Claudio con impeto)</i>		<b>primo tempo:</b> <b>[Allegro] SolM 4/4</b>
CLAUDIO	I testimoni osserva. <i>(ad Appio)</i>		
APPIO	Chi può di voi l’attesti. <i>(ai testimoni)</i>		
VIRGINIA	Un sol non v’è fra questi che non somigli a te <i>(a Claudio accennando i testimoni)</i>		«con tutta la forza»

APPIO	Insulti no, ma prove io ti dimando de' tuoi natali.	versi sciolti	<b>recitativo accompagnato</b>
VIRGINIA	E quando a lui, german della mia cara Madre[,] ( <i>accennando Numitorio</i> ) fede prestar ti piacque?		
APPIO	E donde avviene, che il padre tuo di comparir non osa[?] ( <i>con ischernò</i> )		
VIRGINIA	Tu lo saprai. ( <i>con dignità in aria di rimprovero</i> )		
APPIO	Ch'esser non voglia a parte del tuo rossor? Che del giudizio ei tema?		
VIRGINIO	Figlia, io son teco. ( <i>sorpresa universale</i> )		
VIRGINIA	Oh Ciel! ( <i>s'abbracciano</i> )		
ICILIO	Miralò, e trema ( <i>ad Appio, che attonito si leva in piedi</i> )		cadenza evitata V- bVI
VIRGINIA, ICILIO, VIRGINIO ED APPIO (A4)	<p>Quanti affetti uniti [insieme] affanni</p> <p>palpitar mi fanno il core!</p> <p>Aure alfin d'amica speme invan</p> <p>io comincio [a] respirar credei di</p>	ottonari	<b>concertato di stupore: Larghetto FaM 4/4</b>

La messa in musica di questi ultimi versi, col medesimo testo per tutti, non poteva essere molto differente da quella poi effettivamente usata:

**Larghetto**

[Fiati]

[Archii]

sottovoce

pp

p

[Flauto] solo

ff

pizz.

Virginia

Quan - ti af - fet - ti u - ni - ti in - sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re quan - t'af - fet - ti u - ni - ti in -

Icilio

Quan - ti af - fet - ti u - ni - ti in - sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re quan - t'af - fet - ti u - ni - ti in -

Appio

Quan - ti af - fet - ti u - ni - ti in - sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re quan - t'af - fet - ti u - ni - ti in -

Virginio

Quan - ti af - fet - ti u - ni - ti in - sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re quan - t'af - fet - ti u - ni - ti in -

Virg.

sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re au - re al - fin au - re al -

Ic.

sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re au - re al - fin au - re al -

Ap.

sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re au - re al - fin

V.nio

sie - me pal - pi - tar mi fan - no il - co - re au - re al - fin

Virg. fin d'a - mi - ca spe - - - me[?]a - - - mi - - - ca

Ic. fin d'a - mi - ca spe - - - me[?]a - - - mi - - - ca

Ap. au - re al - fin d'a - - - mi - - - ca

V.nio au - re al - fin d'a - - - mi - - - ca

*pp*

*p[ia]no sempre*

Virg. spe - me io co - min - cio io co - min - cio comin - cio min - cio a re - spi -

Ic. spe - me io co - min - cio io co - min - cio comin - cio min - cio a re - spi -

Ap. spe - me io co - min - cio io co - min - cio comin - cio min - cio a re - spi -

V.nio spe - me io co - min - cio io co - min - cio comin - cio min - cio a re - spi -

[Flauto] solo

rallentando

Virg. rar co-min - cio a re-spi - rar co - mincio a re-spi-

Ic. rar co-min - cio a re-spi - rar co - mincio a re-spi-

Ap. rar cre-dei di re-spi - rar cre-dei di re-spi-

V.nio rar co-min - cio a re-spi - rar co - min-cio a re-spi-

[Flauto] solo

*p*

Virg. rar co - min - cio a re - spi - rar

Ic. rar co - min - cio a re - spi - rar

Ap. rar cre - dei di re - spi - rar

V.nio rar co - min - cio a re - spi - rar

**Allegro moderato**

V.nio

che il suo san - gue è san-gue mi - o

*p* *f* *p* *f* *p*

La sovrapposibilità prevista da Romanelli è aumentata da Casella, che non tiene conto in due punti su tre delle parole che differenzierebbero i testi dei personaggi. La forma di questo concertato è più o meno descrivibile come  $x A x + coda$ , dove  $x$  è l'introduzione strumentale che sarà ripresa appena prima della coda (stavolta con le voci),  $A$  è la sezione di insieme vocale. Il ritorno di  $x$  come *refrain* è notevole: l'introduzione strumentale è molto lunga e curata, più del pezzo che precede;  $x$  contiene l'unico "colore" armonico (una settima diminuita che "tonicizza" il secondo grado per arricchire la semicadenza alla dominante) di tutto il concertato. Casella ha sfruttato due volte questo passo con gli strumenti, ma in una prima stesura aveva previsto di adoperarlo anche con le voci e (forse) di ampliare la traiettoria formale del pezzo: o almeno così sembra dalle due battute poi cancellate dal concertato (qui trascritte in note più piccole), in cui i cantanti riprendono appunto lo stesso giro armonico dell'introduzione; la stesura finale è conclusa da una coda molto breve, in cui è riproposta dagli strumenti un'altra settima diminuita, stavolta cadenzante direttamente sulla tonica, con un pedale di Fa.

È sufficiente una semplice settima diminuita, in un panorama armonico che anche negli altri concertati non è certo molto più ricco, per richiamare l'attenzione (nostra e forse degli spettatori, benché *Virginia* sia stata un insuccesso). Abbiamo definito «paradigmatico» il concertato di *Virginia* nel contesto primo-ottocentesco; lo è innanzitutto per dimensioni e impegno formale: siamo ben lontani dal peso strutturale di un concertato di stupore rossiniano. Anche il tipo di fraseologia "iterativa" è tipica dei concertati del primo Ottocento: la sezione  $A$  può essere suddivisa fraseologicamente in  $a_4$  (formato a sua volta da unità minime giustapposte  $\alpha_1\alpha_1\alpha'_1\alpha'_1$ )  $b_4$  (con l'imitazione di un piccolo disegno). Poi, mentre la sezione  $x$  di *refrain* si snoda di nuovo nell'orchestra, le voci riprendono un frammento vagamente connesso con il frammento  $a$ , ma prolungato fino a sei battute. Una fraseologia volutamente "povera" e come abbiamo detto "iterativa". L'iterazione di piccoli frammenti non molto caratterizzati melodicamente serve a bloccare, ad avvitare il tempo su se stesso. Per altri versi, l'eredità di questo procedimento, in cui

una sezione iniziale omoritmica è seguita da un'altra lievemente contrastante ed imitativa giunge ancora, più in grande, nel concertato del Finale I di *Oberto, conte di San Bonifacio*, quasi trent'anni dopo.

In questo concertato di Casella, nonostante la presenza del popolo sulla scena, il coro non canta e non interviene, come avviene nella maggior parte dei pezzi suoi contemporanei e a differenza appunto dei concertati rossiniani. Molti dei pezzi pre-rossiniani sono fragili larve di movimento che si collegano al tempo successivo e spesso non finiscono nella stessa tonalità con cui iniziano (del resto ciò succede anche nel concertato di *Otello*, che incorpora la modulazione che porta al pezzo successivo, e a quello di *Ciro in Babilonia / Aspasia e Cleomene*). Sono anche rare le "sorprese" armoniche, sebbene il pezzo d'insieme omoritmico sia per natura più "verticale", caratterizzato dalle armonie più che dalle melodie.

Notiamo adesso come i ripensamenti a noi noti dei compositori (ne vedremo altri più in là, più estesi) siano quasi esclusivamente volti a ridurre ed abbreviare i movimenti lenti: si potrebbe dire che la concezione di fondo dell'opera settecentesca – e di riflesso quella fino a Rossini – privilegia ancora lo sviluppo dei tempi rapidi. Anche per questo, nonostante le peculiarità, questo concertato può essere definito abbastanza tipico.

Il maggiore impegno formale o le maggiori risorse armoniche in un concertato non sono una questione di "progresso" legato alla cronologia. Qualche colore armonico aggiuntivo c'era nel diretto antecedente, l'opera *Virginia* di Calvi / Francesco Federici, rappresentata a Roma nel 1798. Anche lì il concertato consisteva solo in poche battute. In compenso, la situazione drammatica è pur essa di completa sospensione del tempo dopo il cenno di Appio. Ed in più, troviamo anche il coro:

Largo

Virginia At - to - ni - ta son

Icilio At - to - ni - to son

Appio S'a - dem - pia il cen - no mi - o. Virginia At - to - ni - to son

[Fiati]

[Archi]



V.nia i - o. Che cru - del -

Ic. i - o. Che cru - del -

V.nio i - o.

Coro At - to - - ni - ta son i - o.

At - to - - ni - to son i - o.

*f p f p f p f p f*



V.nia *f*  
 tà, che cru - del - tà, che or - - - ror!

Ic. *f*  
 tà, che cru - del - tà, che or - - - ror!

V.nio *f*  
 Che cru - del - tà, che cru - del - tà, che or - - - ror!

*f*  
 che cru - del - tà, che or - - - ror!

*f*  
 che cru - del - tà, che or - - - ror!

*f* *p ff p ff*

*f* *p ff p ff*

*f*

V.nia *p*  
 Che cru - del - tà, che or - ror!

Ic. *p*  
 Che cru - del - tà, che or - ror!

V.nio *p*  
 Che cru - del - tà, che or ror!

*p*  
 Che cru - del - tà, che or - ror!

*p*  
 Che cru - del - tà, che or - ror!

*p*

Alcuni compositori hanno però avuto, anche nel primo quindicennio del secolo, un rapporto privilegiato con il concertato di stupore, e quindi lo hanno maggiormente sviluppato; Giuseppe Nicolini ne fece uso frequentissimo e con le stesse modalità. Vediamo come iniziano alcuni concertati di Nicolini:

*Traiano in Dacia.*

*Balduino.*

Matilde  
 Ah che ve - do! Oh fa - to! Ah Di - o! oh

Balduino  
 Ah che ve - do! Oh fa - to! Ah Di - o! oh

Roberto  
 Ah che ve - do! Oh fa - to! Ah Di - o! oh

Ramboldo  
 Ah che ve - do! Oh fa - to! Ah Di - o! oh

[Fiati]

[Archi] *sf ten.*

**Larghetto**

Mat.  
 fa - to! Al - ma mia non va - cil - lar, al - ma mia non va - cil - lar!

Bald.  
 fa - to! Al - ma mia; non va - cil - lar, al - ma mia non va - cil - lar!

Rob.  
 fa - to! Al - ma mia, non va - cil - lar, al - ma mia non va - cil - lar!

Ramb.  
 fa - to! Al - ma mia, non va - cil - lar, al - ma mia non va - cil - lar!

*pp*

*pp*

*pp*

Carlo Magno (anche qui il concertato è all'inizio del finale):

Rosmida *fp*

Vitekindo *fp* Qual sor - presa *fp*

Carlo *fp* Qual sor - pre - sa che di -

Arbante *fp* Qua - le ar - di - re che fa -

[Fiat] *sf ten.* *ff p* *ff p* *ff p* *ff p* Qua - le ar - di - re

[Archi] *sf ten.* *p* *ff p* *sf p* *ff p* *ff p* *ff p*

R. *fp* *fp* Qual fie - ro a - spet - to qual sor - pre - sa qual sor - pre - sa qual fie-ro a[spetto]

V. *fp* rò qual sor - pre - sa qual sor - pre - sa che di[rò]

C. *fp* rò qual ar - do - re qual ar - do - re che fa[rò]

A. *fp* Qual fie - ro a - spet - to qual ar - di - re qual ar - di - re qual fie-ro a[spetto]

*ff sf p sf sf p sf p sf p*

*ff p sf p sf p f p f p*

*p p*

*L'ira d'Achille.*

[Fiati]

[Archi]

*mf p mfp mfp mfp mfp mfp*

*dolce mfp mfp mfp*

*p mfp mfp mfp*

Briseide

Sostenuto

Achille

Agamennone

Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

*sfp dolce sf ten. sf sf ten. f*

*sfp dolce sf ten. sf sf ten. f*

Questo *tic* del compositore presupporrebbe una sua personale esigenza che egli ha fatto valere nei confronti dei diversi librettisti. Il concertato di stupore con esclamazioni omoritmiche (specie se posto all’inizio del finale) era probabilmente una tipologia che sentiva consona; il margine di manovra del compositore è probabilmente più ampio di quello che normalmente supponiamo.

### *Modelli formali per il concertato di stupore*

Se però ci si chiedesse “come” è fatto nel dettaglio un concertato di stupore, la risposta non sarebbe facile. Quando il concertato assumerà maggiore importanza strutturale, nel pieno Ottocento, le sue forme tenderanno a stabilizzarsi, o quantomeno il pezzo avrà alcune caratteristiche riconoscibili, come la ripetizione della sezione prima della coda ed il cosiddetto crescendo lirico<sup>181</sup>. Invece la sua labilità primo-ottocentesca, soprattutto prima che Rossini ne caratterizzi l’aspetto con lo pseudo-canone, lo rende arduo a descriversi. Possiamo dire che

<sup>181</sup> CARNINI, *I concertati*, 73 segg.

generalmente è formato da piccole sezioni giustapposte generalmente ancorate alla tonica, che possono essere omoritmiche (per tutti i personaggi o anche a coppie). Dei procedimenti “iterativi” di piccole unità fraseologiche abbiamo detto, come anche delle piccole sezioni imitative che vi si possono trovare. Così sono molti concertati di Zingarelli, benché in essi, a differenza di quelli puramente omoritmici, spesso domina una voce rispetto alle altre, come in *Ines di Castro* e in *Clitennestra*.

A rafforzare questa idea di assenza di un modello forte sarà istruttivo vedere come il più rinomato compositore dell'epoca se la sia cavata con il concertato di stupore. *Adelasia ed Aleramo*, su un altro libretto di Romanelli, fu scritta da Mayr per l'apertura scaligera del Carnevale 1807. L'argomento di *Adelasia e Aleramo* è il «matrimonio segreto» o comunque osteggiato: i due protagonisti si sono sposati nonostante il veto del padre di lei, l'imperatore Ottone, e si sono dunque celati a lui per anni. Ma Ottone li sta scovando entrambi proprio nel Finale I.

Il finale comincia con una grande aria per Aleramo (due strofe di settenari [4+6 versi], una quartina di ottonari, una quartina di settenari), che fa parte integrante del disegno (soprattutto tonale, ma anche perché la disperazione di Aleramo solo e la sua *pietas* espressa nell'aria rendono più crudo il contrasto col finale, dominato dalla furia di Ottone<sup>182</sup>). Poi procede come segue:

ottonari: strofa di Rambaldo e strofa di Roberto	1) <b>pezzo d'azione</b> [Allegro] 4/4 DoM Rambaldo, il rivale di Aleramo, si aggira in cerca di lui (solo). Si sentono dei richiami di corno, Roberto capisce che sta arrivando Ottone e suggerisce di non aspettarne l'arrivo Ibis) Ottone entra in scena portando la musica in FaM, e con un amplissimo solo chiede punizione per il traditore Iter) Entra il coro, si sentono delle voci, tutti si radunano, si passa a improvvisamente a Rem. Sezione brevissima che si spegne su un pedale di La.
settenari: strofa di Ottone	
settenari spezzati	2) Larghetto SibM 3/4 ( <b>concertato di stupore</b> che discuteremo più avanti)
settenari dialogati	
quinari doppi dialogati	3) Allegro 4/4 che modula subito in DoM Ottone rifiuta pietà (Dom). Nuovo, piccolo <b>pezzo d'azione</b> che introduce a
settenari con rimalmezzo	
	3bis ovvero 4) <b>stretta</b> MibM 4/4 di forma ABC (con l'ultima macrosezione divisibile ulteriormente in xcc'dd') e coda.

Come si vede, le articolazioni del libretto e della musica si corrispondono solo imperfettamente: si intuisce però che il luogo del concertato deve essere quello dove ci sono i settenari spezzati, che lasciano al musicista l'arbitrio della forma.

<sup>182</sup> «Aleramo, il quale, odiato dall'imperatore, vissuto nascostamente per tanti anni fra le selve e le capanne, sempre in pericolo di essere scoperto, sempre esposto a dover perdere ad ogni cenno di Ottone, e sposa e figli e vita, deve sempre presentarsi timido, agitato e direm quasi vacillante, in ogni suo passo». «Il corriere milanese», 8 gennaio 1807.

RAMBALDO E CORO	Eccolo...	
ADELASIA E TEOFANIA	Ah! mio consorte Qual colpo!...	( <i>Adelasia ad Aleramo, Teofania ad Ottone</i> )
ALERAMO, ADELASIA E TEOFANIA	Oh avversa sorte!	
OTTONE E RAMBALDO	amica	( <i>Rambaldo da sé</i> )
CORO	Non osa alzar le ciglia.	( <i>verso Aleramo estremamente avvilito</i> )
OTTONE	Credo a me stesso appena.	
OTTONE E RAMBALDO	(Qual gioia!...)	
ADELASIA E ALERAMO	(Ohimé qual pena	
ADELASIA E ALERAMO	tutto m'inonda	
TEOFANIA	il cor!) mi stringe	

Mayr, se prestiamo fede alla partitura che abbiamo studiato (non autografa), e in attesa di conferme dopo una attenta collazione dei testimoni, non pago della metrica del testo oppure perché già si trovava ad aver composto il pezzo od una sua sezione, scompose questi versi e così li “ricompose” (in ottonari “con alcuna licenza”):

ADELASIA	Giusto ciel, avversa sorte!
OTTONE	Alme ree!
RAMBALDO	Qual gioia!
TEOFANIA	Oh figlia!
CORO	Non osa alzar le ciglia.
OTTONE E RAMBALDO	A me stesso io credo appena.
ADELASIA	Che sarà?
ALERAMO	Respiro appena.
RAMBALDO, TEOFANIA E	Ahimé!
CORO	Ahimé che pena!
TUTTI	Gela il sangue in ogni vena, di terrore è ingombro il core.

Il “nuovo” testo può dirsi tripartito: una prima parte fino alla battuta del coro; una seconda con la rima «-pena»; una terza col distico finale uguale per tutti. Il concertato in un certo senso la rispetta, non curando la prima suddivisione; il pezzo può essere infatti diviso in due parti: una in cui piano piano tutti entrano frammentariamente (prima Adelasia, poi gli altri e il coro: dieci battute); l'altra in cui prima Aleramo, poi Ottone, e poi gli amanti, si stagliano sullo sfondo fino all'ultima cadenza.

Come avviene spesso in Mayr il collante dell'episodio non sta nelle voci ma nell'orchestra (in questo sta una delle principali differenze con i suoi colleghi italiani); Mayr presenta nella prima sezione un disegno melodico molto semplice:

seguito subito dopo da una nervosa formula di accompagnamento:

Nella seconda parte, Mayr riutilizza il primo frammento per le voci, ma alternandolo col nervoso accompagnamento, in modo da produrre un effetto quasi cinematografico del tipo “campo-controcampo”:

**Adelasia**  
Ge - la il san - gue in o - gni ve - na di ter - ro re in - gombro il co - re

**Aleramo**  
Ge - la il san - gue in o - gni ve - na di ter - ro re in - gombro il cor

**Teofania**  
Ge - la il san - gue in o - gni ve - na i -

**Ottone**  
Ge - la il san - gue in o - gni ve - na di ter - ro re in - gombro il co - re

**Rambaldo**  
Ge - la il san - gue in o - gni ve - na

per rielaborare ulteriormente i disegni in seguito e arricchire il decorso musicale di qualche cadenza d'inganno prima della coda:

Ad. di ter - ror, di ter - ror è in - gom - - - bro il co - re

Al. di ter - ror, di ter - ror è in - gom - - - bro il co - re

T. sor - te di ter - ror ho in - gom - bro il co - re

Ott. di ter - ror, di ter - ror è in - gom - - - bro il co - re

Ramb. di ter - ror è in - gom - bro il co - re

*ff* *p*

Benché il pezzo sia breve e le sue linee vocali perlopiù anodine, Mayr non rinuncia a caratterizzarlo armonicamente e a renderlo coerente e “caratteristico”. La forma è fluida e non molto tipizzata: ma i concertati di Mayr tra di loro non hanno molte somiglianze. Sembra quasi che il compositore abbia cercato per tutta la carriera la conformazione appropriata per un pezzo che – forse – non era troppo nelle sue corde, e i concertati mayriani non sono mai la parte determinante del finale; negli anni successivi egli scelse spesso un tipo “ibrido”, mezzo agito e mezzo statico, come in *La rosa bianca e la rosa rossa*. Sarebbe stato invece un procedimento fortemente caratteristico a spopolare nel seguito degli anni.

### *La nascita del canone e il ruolo di Rossini*

Nei concertati delle opere del primo Ottocento i casi di pseudo-canone rispetto all’opera rossiniana, ove i canoni sono presenti nelle opere serie fin dal dicembre 1813, sono pochissimi. Anoveriamo un canone nell’*Annibale in Capua* di Farinelli, un accenno in *Baldovino* di Zingarelli, una “punta” di canone nel *Raoul di Créqui* di Fioravanti; niente di più, anche se nei movimenti veloci non mancano le sezioni imitative, per non parlare di quello che abbiamo detto stile «imitativo-accavallato» presente un po’ ovunque, principale alternativa (e spesso preparazione)

all'omioritmia pura e semplice o alla struttura a soli. Rossini farà del procedimento canonico propriamente detto un uso via via più estensivo: in alcuni concertati occuperà solo una sezione (per esempio in *Elisabetta*), poi quasi sempre la prima e principale da *Otello* in avanti. Nei predecessori, l'impiego oltre che raro è ancora brevissimo. Abbiamo visto l'abbozzo di una sezione imitativa nella *Virginia* di Casella, facciamo ora un altro esempio da *Baldovino* di Zingarelli (Roma 1811), in cui lo spunto imitativo è solo pochissimo più sviluppato:

[Largo]

*f p* *f p* *f p* *f*

Mandulfo

Qual im - pro - vi - so

*f* *p*

Lamberto

*p* *fp*

Qual im - pro - vi - so tre - mi - to Qual im - pro - vi - so

Matilde

Qual im - pro - vi - so tre - mi - to Qual im - pro - vi - so

Dalinda

Qual im - pro - vi - so

Baldovino

Qual im - pro - vi - so tre - mi - to Qual im - pro - vi - so

M.

tre - - - - - mi - to Qual im - pro - vi - so tre - - - - -

*p* *f* *p*

*f*

L. tre - mi-tom'af - fan-na, ed av - ve - le - na ed av - ve - le - na

Mat. tre - mi-to m'af - fan-na, ed av - ve - le - na m'af - fan-na, ed av - ve - le - na

D. tre - mi-to

B. tre - mi-to o - mai o - mai si sve - na

M. *f* mi-to *p* m'af - fan-na, ed av - ve - le - na

*f* *p* *fp*

L. sen - to di ve - na in ve - - - na ra - pi-do ser - peg - giar

Mat. *f* *p* sen - to di ve - na in ve - na ra - pi-do ser - peg - giar

B. *f* *p* sen - to di ve - na in ve - na ra - pi-do ser - peg - giar

M. *f* *p* sen - to di ve - na in ve - na ge - li do ser - peg - giar

Un po' più sbilanciato verso il futuro (ma anche *rarissima avis*) è il concertato di *Annibale in Capua*, musica di Giuseppe Farinelli su libretto dell'onnipresente Romanelli, per l'apertura della stagione di Carnevale 1811 alla Scala. Questo concertato non è preceduto da un colpo di scena: e sì che ce ne sarebbe uno, nel finale, ossia il mancato omicidio di Annibale (viene colpito al posto suo Aderbale), ma stranamente – ed è tipico dell'opera prerossiniana che non sia facile indovinare *a priori* la costituzione di un numero – non dà luogo a un concertato, ma a un pezzo d'azione. Il concertato che poi troviamo è dunque parentetico, ma il tempo vi si sospende completamente. Questo è l'inizio, con il *dux* esposto da Emilia, e la prima replica di Annibale alla dominante (le entrate sono disposte come in una fuga a quattro voci):

Andante Emilia

[Orchestra] *f* (Ser- ve ad amor la te-ma come il co- rag- gio e l'i-ra: tutti gli af- fet- ti ag- gi-ra a suo ta- len- to a - mor.) (Ser - ve ad a- mor la te- ma

E. Annibale

Questo contrappunto è un facile vangelo, perché il “controsoggetto” è fatto solo da note ribattute: non è difficile quindi per Farinelli combinare tre

Emilia

(Ser - ve ad a - mor la te - ma

Annibale

8 Peronio

e poi quattro voci (nonostante gli incidenti di percorso come gli unisoni e le ottave creati da qualche appoggiatura galeotta):

Emilia  
Camilla  
Annibale  
Peronio

(Ser - ve ad a - mor la te - ma co - me il co - rag - gio e l'i - ra;  
tut - ti gli af - fet - ti ag - gi - ra a suo ta - len - to a - mor.)

E.  
C.  
A.  
P.

Tutt'altra finezza nelle opere di Rossini, fin da quella che scrisse appena dopo *Tancredi*, nell'occasione in cui si trovò a lavorare con Velluti e insomma a confrontarsi con la tradizione che egli stesso avrebbe contribuito ad abbattere.

Nel concertato di *Aureliano in Palmira* Rossini "violenta" il testo verbale, che prevederebbe una impostazione 2+1. Le parole di Zenobia e Arsace, ossia dei due soprani-amanti, sono identiche, quelle di Aureliano, la cui ira ribolle, divergono (e infatti, dopo il canone, la situazione 2+1 sarà sfruttata brevemente). Il libretto di Romani non fa che ricalcare le orme dei suoi antenati: mentre, come spesso accade in Rossini, possiamo notare il parziale divorzio della messa in partitura dalla semantica del testo; per Rossini si è parlato di iper-teatralità delle soluzioni (o di voluta mancanza di una mimèsi anche parziale rispetto alla realtà<sup>183</sup>). Il suggerimento della posizione drammatica (della scena, non dei singoli personaggi) è accolto – «Aureliano contempla con furore Arsace e Zenobia. i quali restano addolorati, poi si abbracciano» – e realizzato con una "trovata" (il canone, appunto) gravida di conseguenze. Molti sono i vantaggi; intanto quello, rispetto all'omioritmia pura e semplice, di differenziare maggiormente i concertati di Rossini l'uno dall'altro (il carattere è dato loro dall'individualità della linea melodica), e inoltre, cosa non secondaria, di guadagnare tempo, facendo reagire i personaggi l'uno dopo l'altro, portando così al parossismo la situazione di sospensione.

Torniamo alla situazione del finale di *Aureliano*: Aureliano ha appena detto che Arsace morirà, questi e Zenobia si guardano come a soppesare l'affermazione. Zenobia canta per prima a conservare l'illusione di dialogo; in effetti è lei che deve consolare il suo Arsace; si mantiene una simulazione di tempo reale che si interrompe solo con l'intervento di Aureliano. Faremo ora un esempio dalla fine del Moderato fino all'ultimo ingresso del *dux*.

Si noti:

<sup>183</sup> Così SENICI nel suo intervento nel corso del *IX colloquio del «Saggiatore Musicale»*, Bologna, novembre 2005, *cit.*

- 1) che la nuova tonalità, come al solito a distanza di terza, è raggiunta alla fine del movimento precedente, anche se con una cadenza evitata, enfatizzando così la parola «morrà» e introducendo il concertato come logica conseguenza della nuova situazione. È pure notevole che l'attacco di Zenobia, che riprende alla stessa altezza il salto Mi bemolle-La bemolle appena udito dalla voce di Aureliano, lo “addomestichi” come *incipit* di una frase melodica;
- 2) che la linea melodica è lunga, ricca ed articolata a differenza dei concertati usuali all'epoca di Rossini, ed in modo ancora più notevole dei concertati più tardi di Rossini;
- 3) che il canone non esclude la possibilità di procedimenti tipici dei concertati di altro genere, come l'omoritmia per terze tra i due soprani (*ergo*, i due amanti).

Moderato

Zenobia

Ahi - mé! Se-

Aureliano *con forza*  
l'au - da - ce... Mor - rà.

Andantino

Z.  
re - na i bei ra - i, mo - ri - re mo - ri - re mi fa - i. In no - stra di -

*p*

Z.  
fe - sa a mo - re anor pu - gne - rà. Se - re - na i bei ra - i.

Aur.  
Ah! sen - to che as - sa - i lo sde - gno lo sde - gno fre -

Z.  
*con forza*  
Quel bar - ba - ro co - re or - ro - re mi fa. i bei

Arsace

Aur.  
na - i, in am - bi l'of - fe - sa pu - ni - ta pu - ni - ta sa - rà. Ma

Non è da pensare che i contemporanei e i predecessori di Rossini non possedessero l'abilità contrappuntistica necessaria a scrivere un canone così elaborato: basterebbe pensare a Zingarelli, a Fioravanti, e poi a tutti gli altri che misero a frutto la loro educazione scolastica nelle successive

esperienze da *Kapellmeister* una volta cessata l'attività teatrale. Semplicemente non avevano ritenuto esportabile il procedere contrappuntistico dalla musica sacra all'opera.

Così, anche in questo caso, Rossini è l'inventore di uno stilema: nel senso non dell'invenzione *ex nihilo*, ma della *inventio*, del "trovare", reperire, nel vastissimo e aperto arsenale di forme, quella che fa al caso suo. Questa, nella fattispecie, ha a che vedere con il suo modo barocco, "marinista", di procedere, nel senso dell'artificio e della sorpresa, e nella commistione di procedimenti comici, seri e, perché no, perfino "sacri".

## Concertato parentetico

*Concertati (sostanzialmente) omoritmici, per terze e seste*

Un concertato sicuramente parentetico è il secondo movimento del «Duetto Finale atto Primo» di *Abenamet e Zoraide* di Nicolini (Milano 1805). Il finale è costituito, per l'appunto, da un duetto, in soli tre movimenti.

Abenamet e Zoraide si amano, Boadil re di Granada cerca in tutti i modi di fare ad Abenamet suo generale quel che Davide fece al legittimo marito di Betsabea: esporlo al fuoco nemico, dargli missioni rischiose, financo montare una congiura per far trionfare gli Spagnoli sui Mori e incolpare Abenamet di alto tradimento. Solita situazione di «vita in cambio della donna»: Boadil si reca in prigione e offre la salvezza ad Abenamet in cambio della sua rinuncia a Zoraide. Una scena del genere è posta di norma nel secondo atto; qui invece costituisce la materia del duetto-finale.

Stavolta Romanelli non costruisce una prima parte in forma di primo tempo a strofe. Sempre di primo tempo si tratta, comunque; non di un pezzo d'azione, visto che la parte drammatica del finale si esaurisce col recitativo: Abenamet ha già rifiutato, e non gli resta che insistere nel suo rifiuto mentre Boadil tenta di forzargli la mano per tutta la parte in versi lirici. È un primo tempo a cui è stata tolta la parte a strofe parallele.

BOADIL	Giura, o saprò...	
ABENAMET	Mi svena.	
BOADIL	Trema d'un Re sdegnato.	
ABENAMET	È il fallo, e non la pena, che tema, e orror mi fa.	
BOADIL	Vedi – col ferro alzato morte al tuo fianco sta.	
CORO	Cedi –	( <i>ad Abenamet</i> )
ABENAMET	Non mai.	
BOADIL	Rammenta...	( <i>al medesimo</i> )
ABENAMET	Tu reo, tu il Ciel paventa.	( <i>a Boadil</i> )
CORO	Soffri.	( <i>a Boadil</i> )
BOADIL	Non mai: morrà.	
CORO	Cedi; e otterrai pietà.	( <i>ad Abenamet</i> )
BOADIL	Sul capo tuo già piomba tutto il furor d'un re.	( <i>al medesimo</i> )
ABENAMET	Asilo è a me la tomba, terror la reggia a te.	
CORO	D'una costanza inutile vittima alfin sarai; né da Zoraide avrai dell'opra tua mercè.	( <i>al medesimo</i> )

Curioso testo, in cui il coro, come fosse un coro tragico, si rivolge a un contendente e all'altro sperando di comporre la lite: ad Abenamet dice «cedi» e a Boadil «soffri», finché alla fine si concentra su Abenamet e lo implora di lasciar perdere. Nicolini però sembra non accogliere del tutto la prescrizione di Romanelli, tanto che 1) taglia tutta la quartina finale che nelle intenzioni del poeta doveva concludere la parte in settenari (e diremmo non sovrapponibile ai testi di Boadil e Abenamet, nelle idee di Romanelli, vista la rima sdrucchiola del primo verso); 2) recupera molti versi di questa prima parte per la stretta conclusiva. Anche in questo caso il testo approntato dal poeta “devia” rispetto a una norma immaginata; d'altro canto, il compositore si ricava un suo spazio all'interno della prescrizione (strano che questo “disaccordo” sia filtrato nel libretto a stampa, perché la collaborazione tra Nicolini e Romanelli risale ai *Baccanali di Roma* di quattro anni prima).

Non c'è un colpo di scena alla fine dei versi che abbiamo riportato: come se fossimo in un duetto, si passa direttamente a un doppio «a parte»; e benché esso sia legato dalla rima tronca al testo precedente, chiaramente tutto è pronto per una doppia barra, un tempo lento parentetico; all'uopo Romanelli ha approntato due quartine sovrapponibili:

ABENAMET	{	(Pietoso di mia sorte, amor, deh!, vola a lei: dille, ch'io vado a morte per non mancar di fè.)	<i>(ciascuno da sé)</i>
BOADIL		(Pietosa almen la sorte spenga gli affetti miei: chi vide mai consorte più misero di me?)	

(A questo punto concediamoci un «a parte» anche noi: non si capisce perché ci sia la parola «consorte» nel testo di Boadil. Non ci sorprenderebbe se il concertato fosse stato esportato da un'altra opera.)

Il tempo è totalmente sospeso, l'azione riprenderà – si fa per dire – dopo queste due quartine, con un'ultima parte polimetra (ancora settenari con una pausa di quattro quinari: nei libretti di Romanelli c'è spesso la prevalenza di – ovvero l' “accanimento” su – un solo metro). Il duetto è esemplificativo dello stile dei tempi lenti nei duetti dell'epoca, con una sezione imitativo-accavallata e una parallela:

Largo

**Abenamet**  
 Pie - to - sodi mia sor - te, a - mor, deh!, vo - la a le - i:

**Boadil**  
 Pie-to-sa almen la sor-te spenga gli affet - ti

**[Fiati]** *pp*

**[Archii]** *f* *pizz.* *p*

**Ab.**  
 dil - le, ch'io va - do a mor - te ch'io va - do a mor - te per non man - car di fè.

**Boad.**  
 mie - i: chi - vi - de mai con - sor - te più mi - se-ro di me? Pie-

**Ab.**  
 ah! dil - le, ch'io va - do a mor - te per non man - car non man - car di fè per non man -

**Boad.**  
 vi - de mai con - sor - te più mi-se-ro di me chi vi - de mai più mi-se-ro di me con-

**Ab.**  
 car per non man - car di fè sen - - - za man -

**Boad.**  
 sor - te più<sup>3</sup> mi - se-ro di me

Allegro

The image shows a musical score for two voices and piano accompaniment. The top part is for voice 'Ab.' with lyrics 'car di fè.' and the bottom part is for voice 'Boad.' with lyrics 'mi - - - se - ro di me.'. The piano accompaniment is shown in a grand staff with dynamic markings *mf*, *p*, and *sf*. The tempo is marked 'Allegro'.

*Concertati omoritmici a sezioni giustapposte*

Un altro modo molto diffuso, non derivante dai duetti, di scrivere un concertato – anche di stupore – è quello di condurre le voci omoritmicamente (del tutto oppure in parte), in varie sezioni giustapposte, senza una melodia dominante. È così il concertato di *Clitennestra*, interessante anche per il fatto che Zingarelli aveva provato ad espandere il pezzo rispetto alla media dei suoi concertati, ma poi si ravvide (la parte cancellata nell'autografo è qui trascritta in note più piccole).

Andante sostenuto

Clitennestra

Egisto

Oreste

[Fiati]

[Archi]

Som-mi De-i che mi a - scol -

Som-mi De-i che mi a - scol -

Som-mi Dei che mi a - scol -

Cl.

Eg.

Or.

ta - te deh vi mo - va il pian-to mi - o deh vi mo - va il pian-to mi - o non s'av - ve - ri il mio ti -

ta - te se-con - da - te il mio de - si - o se-con - da - te il mio de - si - o ap - pa - ga - te il mio fu -

ta - te che leg - ge - te nel cor mi - o - che leg - ge - te nel cor mi - o - dehs gom - bra - te il mio ti -



Cl. ve - ri il mio ti - mor. Qual sem - biate!

El. ve - ri il mio ti - mor

Ism. ve - ri il mio ti - mor.

Eg. ga - te il mio fu - ror. Qual mi - stero!

Or. bra - te il mio ti - mor. Qual voce!

Pil. bra - te il mio ti - mor io

Sac. bra - te il mio ti - mor io

*f* *p* *f* *p*

all'allegro

Cl. chesa - rà? Sommi Dei che mi a-scol - ta - te deh vi mo - va il pianto mi - o non si av-

El. chesa - rà? che sa - rà? Sommi Dei che mi a-scol - ta - te deh vi mo - va il pianto mi - o non si av-

Ism. chesa - rà? che sa - rà? Sommi Dei che mi a-scol - ta - te deh vi mo - va il pianto mi - o non si av-

Eg. chesa - rà? Som - mi Dei che mi ascol - ta - te se - con - da - te il mio de-

Or. chesa - rà? Som - mi Dei che mi ascol - ta - te che leg - ge - te nel cor

Pil. spero, chesa - rà? Sommi Dei che mi ascol - ta - te che leg - ge - te nel cor

Sac. spero, chesa - rà? Sommi Dei che mi ascol - ta - te che leg - ge - te nel cor

*f*

*p*

Cl. ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - - - ri il mio ti -

El. ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - ri si av - ve - ri il mio ti -

Ism. ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - ri il mio ti - mor, non si av - ve - ri si av - ve - ri il mio ti -

Eg. si - o ap - pa - ga - te il mio fu - ror, ap - pa - ga - te ap - pa - ga - te il mio fu -

Or. mi - o - del sgom - bra - te il mio ti - mor, sgom - bra - te il mio ti - mor, del sgom - bra - te sgom - bra - te il mio ti -

Pil. mi - o sgom - bra - te il mio ti - mor, del sgom - bra - te sgom - bra - te il mio ti -

Sac. mi - o sgom - bra - te il mio ti - mor, del sgom - bra - te il sgom - bra - te il mio ti -

*f* *f* *f* *p* *f*

Allegro

The image shows a musical score for a scene in an opera. It includes parts for Clarinet (Cl.), Euphonium (El.), Ismene (Ism.), Egaeus (Eg.), Orestes (Or.), Pilades (Pil.), and the Chorus (Sac.). The lyrics are in Italian. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The lyrics for the vocal parts are: Cl., El., and Ism. sing "mor, non si av - ve - ri il mio ti - mor." Eg., Or., Pil., and Sac. sing "ror, ap - pa - ga - te il mio fu - ror, mor, deh sgom - bra - te il mio ti - mor." The piano accompaniment at the bottom includes a right-hand part with dynamics *p* and *f*, and a left-hand part.

Solo diciannove delle quarantatré misure sopravvivono. Così la nuova struttura è un blocco centrale, omoritmico, delimitato da un'introduzione strumentale e una "transizione di stupore" all'allegro successivo. Un taglio così drastico è reso possibile proprio dalla concezione in parti più o meno autosufficienti che era sottesa al concertato più lungo: una sorta di A B A', almeno dal punto di vista tonale, con la sezione A' fatta di ulteriori piccoli segmenti giustapposti, molti dei quali tra loro simili. (Un'impostazione tripartita sarà tipica anche dei concertati scritti da Rossini in poi, i quali però prevederanno in genere una terza sezione ripetuta – sarà conservata l'abitudine di giungere in questa sezione conclusiva al culmine melodico e vocale.) L'eliminazione di tutta questa parte, in *Clitennestra*, non è traumatica, anche se probabilmente sarebbero necessari studi più approfonditi per capire in che modo, dopo aver deciso il taglio della sezione conclusiva, Zingarelli abbia ritoccato le sezioni A e B; alla sezione A, comunque, tolse l'intervento di Elettra e Ismene, così

riducendo all'osso il concertato e accentuandone il carattere di parentesi nell'incedere del finale. Anche se il pezzo è introdotto come un concertato di stupore (Egisto promette a Oreste «premio eguale al suo valor» e tutti si domandano «che sarà?»), è evidente che Zingarelli riserva l'incertezza e la sospensione dei personaggi alla stretta «Più calma in sen non ho», di cui il nuovo concertato costituisce una preparazione. Un finale «ossitono»<sup>184</sup>, che prevede un peso formale ridotto per il movimento precedente alla stretta.

Questo tipo di insieme lento era già nei finali di opera dell'ultimo Settecento; pensiamo ancora al *Pirro*, ma anche alla prima *Artemisia* (quella napoletana del 1797) di Cimarosa. Il concertato di quest'ultima opera, accompagnato dal solo basso (non sappiamo come realizzato), è in qualche modo antesignano degli *ensemble* a cappella per cui poi fu celebrato (in *Fingallo* e *Elisabetta*) un allievo dei conservatori napoletani, Stefano Pavesi:

**Larghetto sostenuto**

**Artemisia**

**Medonte**

**Neleo**

**Sacerdote**

**Ri-tor-na [Basso] pla-ci-do il cie-lo i-ra-to ces-san le fol-go-ri tut-to è cal-ma-to**

Questo breve concertato di Cimarosa è costituito da cinque piccole frasi a b c d d, di cui abbiamo riportato le prime due; da questo schema notiamo la replica della sezione finale, caratteristica di tanti insieme vocali grandi e piccoli.

### *Concertati parentetici con soli*

Ci sono concertati parentetici che presentano soli piuttosto estesi. Proprio per questa presenza di soli alcuni di essi sono avvicinabili ai primi tempi, come a contenere una parvenza di dialogo. Molti altri, tra cui quello che prenderemo in considerazione, hanno delle movenze di

<sup>184</sup> La definizione è di PAOLO RUSSO, nel suo intervento all' *VIII colloquio del «Saggiatore musicale»*, Bologna, novembre 2004, ed equivale alla definizione «end-accented» di BALTHAZAR, *Mayr, Rossini*, 237.

preghiera, almeno nel testo; ma diversamente dal tipo di movimenti di preghiera che abbiamo confinato negli «accessori», questi concertati fanno parte integrante del finale, costituendo nell'alternanza lento-veloce quella pausa lenta indispensabile all'andamento del numero musicale.

Un buon esempio è in *Cesare in Egitto* di Tritto, su libretto di Schmidt, rappresentata a Roma per la prima volta l'8 gennaio 1805 al teatro Alibert. Il finale non ha un colpo di scena se non a metà: le solite grida di «all'armi» che segnalano che sta montando la congiura ai danni di Cesare. Prima di allora il finale è incentrato sulla *pietas* di Cesare nei confronti di Pompeo, alla cui ombra giura vendetta; e ci sono quindi molti tempi cerimoniali: 1) coro «Ombra dolente e squallida» in Mi bemolle maggiore, con i solisti; 2) arioso (su versi sciolti) di Cesare che giura di fronte alla dea Nemese (nel tempio della quale si svolge la scena); poi recitativo accompagnato; 3) ritorna l'indicazione «Terzetto» che già appariva prima del Coro<sup>185</sup>: primo tempo Allegro in Do maggiore (tonalità in cui si chiude il finale); la materia del contendere è il preannuncio della punizione di Tolomeo, sulla quale tutti i personaggi in scena concordano.

Il concertato che segue non è “staccato” drammaticamente dalla parte che lo precede. La differenza sta nel metro, che passa da settenari a ottonari. Vediamo il passo, dal primo tempo fino all'inizio del pezzo d'azione.

CESARE	Il mio furor tremendo sento che in me non langue; de' perfidi nel sangue solo s'estinguerà.	Allegro DoM 4/4 <b>primo tempo</b>
MITRIDATE	Dal tuo voler dipendo; è pronto il braccio, e il core; al tuo guerriero ardore sempre s'accenderà.	
CLEOPATRA	Di sdegno anch'io m'accendo contro il germano ingrato. (Ma nel suo dubbio fato tremante il cor mi sta.)	
CESARE	Tardar di più non giova.	
CESARE MITRIDATE	E Or l'ira <sup>mia</sup> funesta tua sugli empi scoppierà.	
CLEOPATRA	(Che smania in me si desta. Oh ciel, che mai sarà?)	
CESARE	Dio dell'armi, ah! tu seconda l'ire ultrici – e si confonda de' nemici – l'empietà.	Largo MibM 2/4 <b>concertato parentetico</b>
MITRIDATE	(Crudo fato! almen seconda i miei voti, e morte asconda un dolor, ch'egual non ha.)	
CLEOPATRA	(Ciel pietoso, deh! seconda le mie breme, e corrisponda al mio duol la tua pietà.)	

<sup>185</sup> Questa ripetizione è del resto usuale: la prima volta “apre” il fascicolo (o il gruppo di fascicoli) del numero chiuso; la seconda è posta, in genere, prima del numero “vero e proprio”.

TUTTI *(si sente in lontananza un interno strepito d'armi)* Allegro DoM 4/4  
 Qual sorpresa! pezzo d'azione  
 CESARE All'armi.  
 MITRIDATE All'armi.  
*(tutti snudano le spade, ed un numero di Romani partono con Mitridate)*

C'è una struttura in tre movimenti Allegro-Largo-Allegro alla base di questo come di altri finali che mostrano esigenze di costruzione musicale preponderanti rispetto alla prescrizioni drammatico-teatrali. In questo caso, ad esempio, il pezzo d'azione tracima senza soluzione di continuità nella stretta. Viceversa, il passaggio da primo tempo a concertato parentetico è assai netto. Dal punto di vista teatrale la motivazione con cui al primo tempo succede il concertato sta probabilmente nel passaggio dall'energica affermazione di Cesare del primo tempo (energica ed energetica – nel senso che trasmette energia) alla preghiera «Dio dell'armi» del concertato. In questo caso, come accennavamo sopra, il pezzo ha cumulato in sé anche la funzione dei tempi lenti di preghiera (come quello di Cora in *Alonso e Cora*).

I testi sono sovrapponibili, eccezion fatta per le rime al mezzo escogitate da Schmidt per il solo Cesare; ma gli «a parte» degli altri personaggi che accompagnano la preghiera non sono musicati in contemporanea, ma giustapposti.

Così è il primo solo di Cesare:

**Largo**

**Cesare**

Dio del - l'ar - mi ah tu se - con-da l'i-re ul - tri-ci e si con - fon-da de' ne -

[Fiat]

[Archi]

Ces.

mi-cil'em - pie - tà e si con-fon - dade' ne - mi - ci de' ne - mi - ci l'em-pie - tà

La parziale simmetria, l'assonanza, del solo di Mitridate è solo accennata all'inizio; affidata soprattutto all'orchestra, mentre la voce si lancia in una variante fiorita del disegno-base:

Mitridate

Crudo fa - to al - men se - con-da i miei voti e mor-te a - scon-da

La derivazione è più chiara nel finale del solo:

e mor-te a - scon-da un do - lor che egual non ha

Il solo di Cleopatra è diverso, anche per la tonalità che va a raggiungere:

Cleopatra

Ciel pie - to - so deh se - con-da le mie bra - me, e cor - ri - spon-da al mio

duol la tua pie - tà al mio duol la tua pie - tà.

Segue poi la sezione di assieme, in stile 2+1 (al contrario della disposizione dei soli che isola Cleopatra mediante la asimmetria della sua linea), col tenore che si intercala alla melodia in terze e seste dei due soprani. Se diamo uno sguardo d'insieme ci sono così diverse forze che raggruppano in un modo o nell'altro i personaggi:

- il libretto, che separa i tre protagonisti
- i tre soli, che raggruppano Cesare e Mitridate separandoli da Cleopatra
- la parte finale, che isola Cesare rispetto al gruppo Cleopatra-Mitridate.

La porzione di testo del concertato riflette meglio di tutti la drammaturgia complessiva dell'opera, in cui, almeno nella prima parte del dramma, ognuno dei personaggi persegue un suo scopo e Cesare è l'unico che può manifestarlo apertamente, mentre Cleopatra e Mitridate hanno entrambi delle *arrière-pensées* che si comporranno alla fine dell'opera. Ma a Tritto non interessa (almeno in questo concertato) una siffatta costellazione di personaggi, e costruisce una struttura che potremmo definire A' B C (con quest'ultima sezione, cioè quella "a tre", che ritorna alla



**Indatir**

Per - do l'a-ma-to be - ne più spe - me il cor non ha il cor non ha.

**Atamare**

Ge-li-donel - le

**Ob.**

co - me si può re - si - ste-re a tan - - - te pe - ne

**Ind.**

co - me si può re - si - ste-re a tan - - - te pe - ne

**Atam.**

ve - ne il san - gue il san - - - gue a cor - rer - va

*ff p*

*sf p*

*ff p*

*ff p*

Non appena possibile Capotorti ritorna alla disposizione 2+1: il solo di Atamare è sufficientemente “iconico” per lasciarsi intendere anche sotto i due amanti che cantano. Anche la sezione successiva (ripetuta con alcune varianti) prosegue questa differenziazione: Atamare si lancia in un ostinato di semicrome e i due soprani lo accompagnano. Il pezzo è così approssimativamente di forma A B B’.

Notiamo un espediente che abbiamo già menzionato: dopo la cadenza finale il concertato ingloba un piccolo momento di azione, scivola prima della doppia barra nel tempo reale, così che tutto sia pronto per la stretta:

Ob. [si] può. A - scol - ta... Ti

Ind. [si] può. Che af - fan - no...

Atam. [correr] va. Cru - de - le!

The first system of the musical score consists of three vocal staves and four piano accompaniment staves. The vocal parts are for Oboe (Ob.), Indio (Ind.), and Atam. The lyrics are: Ob. [si] può. A - scol - ta... Ti; Ind. [si] può. Che af - fan - no...; Atam. [correr] va. Cru - de - le!. The piano accompaniment includes a bass line and two treble clef staves, with forte (f) dynamics indicated.

**Allegro**

Ob. cal-ma... Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne,

Ind. Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne

Atam. Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne

The second system of the musical score is marked 'Allegro' and features three vocal staves and four piano accompaniment staves. The vocal parts are for Oboe (Ob.), Indio (Ind.), and Atam. The lyrics are: Ob. cal-ma... Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne,; Ind. Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne; Atam. Ah, già scop-pia e ca-de il ful-mi - ne. The piano accompaniment includes a bass line and two treble clef staves, with forte (f) dynamics indicated.

Un pezzo paradigmatico dei concertati parentetici; non poco curato, anzi: ma che sospende l'incalzare del movimento (non dell'azione, che si è arrestata molto prima) solo il tempo strettamente necessario. Cifra comune a gran parte dei finali scritti nel primo quindicennio del secolo.

*Appendice: concertati "agiti". Un'opera italiana in terra straniera*

Ma, per converso, ci sono casi in cui l'azione continua ed anzi raggiunge il culmine proprio nel tempo lento del finale. C'è per esempio il concertato (parentetico) di *Sofonisba* di Schmidt / Paer, nella cui porzione di libretto Sofonisba e Massinissa si scambiano effusioni in metro lirico, mentre Siface – invisibile – li osserva e sbotta in metro recitativo. Paer rispetta alla lettera questa prescrizione, e dunque al momento di musicare il pezzo lo interrompe con un recitativo accompagnato per le esclamazioni di Siface.

Parliamo ora di un esempio ancora più anomalo, contenuto nel *Raoul di Créqui* di Morlacchi, opera con la quale il giovane compositore esordì alla corte di Dresda. In almeno due delle opere che hanno per soggetto Raoul e il suo ritorno in patria, dove è stato creduto morto, il nucleo del finale intermedio è costituito dal matrimonio interrotto della sua sposa Adele con un altro uomo. Nell'opera di Mayr, come abbiamo visto, il matrimonio con l'amico di Raoul è la scappatoia con cui Adele, riottosa, vuole resistere alle mire del rivale di Raoul. Nell'opera di Perotti / Morlacchi invece il rivale di Raoul (qui ha nome Gastone) riesce a ottenere il consenso del padre e in pratica costringe Adele a sposarlo: il loro matrimonio verrà definitivamente interrotto alla fine del primo atto dall'arrivo di uno straniero che si rivelerà essere Raoul. Il successo di questo tema era scontato per l'immaginario di un'epoca segnata da guerre lontane e da decine di migliaia di dispersi: echi di questa ossessione dei *revenants* arrivano fino al *Colonnello Chabert* di Balzac (e anche in Italia con il racconto in versi di Tommaso Grossi *La fuggitiva*).

L'ambiziosa opera – semiseria – di Morlacchi, che porta l'*explicit* febbraio 1811 e fu rappresentata a Dresda nell'aprile successivo, ha più di un legame con l'opera francese, come è stato sottolineato<sup>187</sup>. L'autografo ora a Parigi è pieno di indicazioni sceniche accuratissime, ognuna delle quali tende a una *verosimiglianza* dell'azione e del suo decorso temporale<sup>188</sup>. All'inizio del secondo atto, per esempio, troviamo la seguente annotazione: «In questo intervallo [ossia quello tra primo e secondo atto] considerato come d'un'ora è stata trasportata Adele nel suo Palazzo, e tutta la Pompa nuziale è scomposta, e messa in disordine»; spia di come Morlacchi tentasse (per poi, tutto sommato, abbandonarla in seguito) una drammaturgia molto differente da quella italiana seria. A una visione teatrale – nel senso del dramma parlato di ascendenza francese – contribuiscono anche i tocchi di realismo come le incudini dei minatori nel secondo atto, oppure il personaggio buffo del servo Uguccione che per darsi coraggio accenna «Nel cor più non mi sento» e lo fa rimare con «spavento». Un lavoro del genere sarebbe stato considerato probabilmente di genere semiserio, in Italia; anche l'abbondanza di voci nel registro grave è un segno della diversità rispetto al “sistema”

---

<sup>187</sup> Se ne è occupato GALLIANO CILIBERTI, *Un esempio di «grand opéra» alla corte di Dresda: il «Raoul di Créqui» di Francesco Morlacchi*, «Esercizi: musica e spettacolo», X/1 (1991), 47-58.

<sup>188</sup> Purtroppo non ci è stato possibile confrontare la partitura con il libretto della rappresentazione originale. L'analisi che segue tiene conto di questa lacuna.

opera seria; notiamo infine che l'opera è in tre atti. Tutto questo è abbastanza sorprendente, non perché sia innovativo rispetto ad opere rappresentate in Francia o in Germania, ma perché il compositore, scritturato dopo il successo delle *Danaïdi* a Roma appena l'anno prima, in pochissimo tempo si impadronì di un linguaggio drammatico totalmente diverso. Uno degli esiti principali di questa drammaturgia è che nei due finali i movimenti statici praticamente non ci sono. Il Finale II ha la doppia e significativa intitolazione «Congiura – Finale dell'Atto II»; il Finale I, di cui ora ci occupiamo più in dettaglio, è quasi tutto agito.

Il Coro che lo inizia è concomitante a un ballo, i cui esecutori secondo la partitura «intrecceranno con vari festoni di rose una lieta danza formando vari tableaux intorno ai sposi»: il Coro è dunque quasi “musica di scena” che accompagna il ballo<sup>189</sup>. Al Coro (in Do maggiore, la tonalità-base del finale) segue un recitativo di Gastone, poi si ripete l'indicazione «Finale dell'Atto I»; e il pezzo che segue è così strutturato

- Andantino DoM 3/4 (che vedremo nel dettaglio più oltre)
- Allegro (modulante a MibM) 2/2, pezzo d'azione in cui Raoul si fa largo e interrompe il matrimonio, venendo poi allontanato.
- Andantino (come sopra)
- Allegro agitato LabM / DoM 2/2. Altro pezzo d'azione: Raoul si libera e minaccia Adele con un pugnale, successiva sfida con Gastone e duello, con mischia finale su cui cala il sipario.

La tradizionale successione lento-veloce è mantenuta, ma in modo non convenzionale; non convenzionale è anche l'assenza di un primo tempo e di una vera stretta. Si può parlare di una polarità tra l'Andantino, che simboleggia l'ordine in cui Gastone vorrebbe tenere la situazione, e gli Allegro, che invece sanciscono la vittoria del disordine: una struttura bipartita. L'Andantino dovrebbe in qualche modo essere il versante statico della costruzione. Tale staticità sembra confermata dal canone che troviamo all'inizio.

---

<sup>189</sup> Un tratto notato con compiacimento da Carlo Gervasoni; CILIBERTI, *Raoul di Crequy*, 50.

Andantino

Gastone

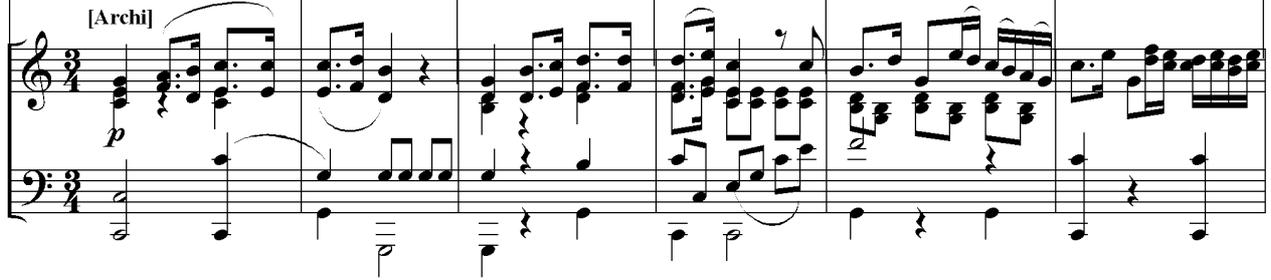


Dam-mi la de-stra o ca - ra, dam-mi la destra o ca - ra al Tem - pio vie - ni al - l'a - ra, al

[Fiati]



[Archii]



Adele

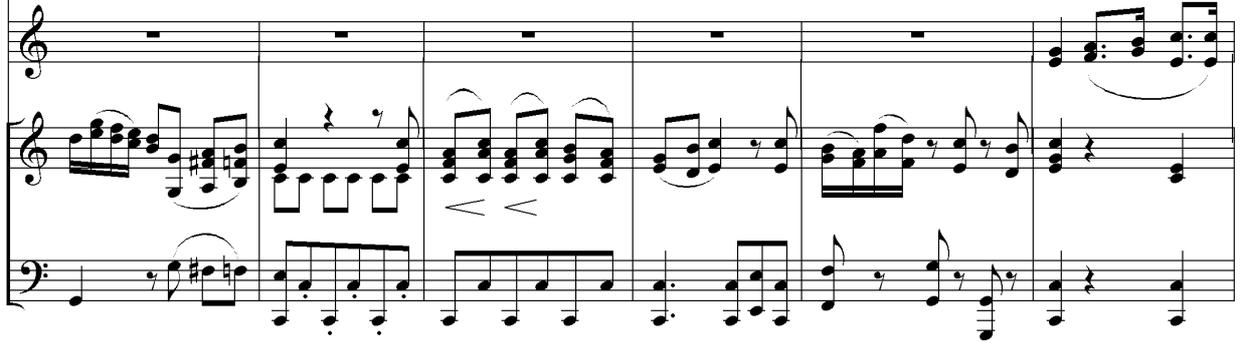


Da mil - le af-fet-ti a

Gas.



Tem-pio vie-ni-al - l'a - ra è que - sto il dol-ce i - stan - te di mia fe - li - ci - tà. O



Ad.



ga - ra Da mille af-fet-ti a ga - ra op - pres - so ho il cor tre - man - te op - pres-so ho il cor tre -

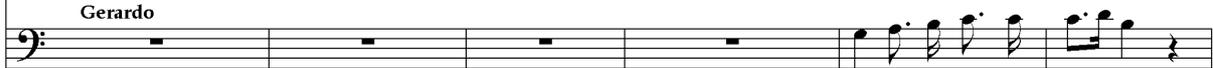
Gas.



ca - ra o ca - ra dam - mi la destra o ca - ra al Tempio vie - ni, vie - ni al-

Ad.  man - te ah! que - sto è il te-tro i - stan - te di mia fa - ta - li - tà op - pres - so

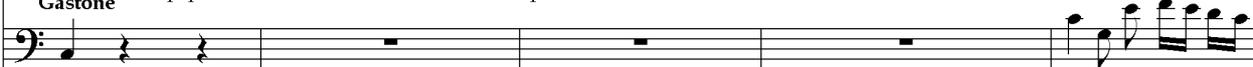
Gas.  l'a - ra è que - sto il dolce i - stan - te di mia fe - li - ci - tà. ca - ra

Gerardo 

Al Tem-pio van-ne all' a - ra

Appare chiaro che la ripetizione della melodia di Gastone da parte di Adele e Gerardo raffigura lo sforzo di mantenere l'autocontrollo, e rappresenta l'adesione al momento "cerimoniale" – il quale peraltro sta per andare in frantumi. Il tempo ritorna infatti parzialmente a scorrere (e il discorso musicale muta) quando Raoul sta per perdere la pazienza; il suo fedele servo Ugucione tenta di frenarlo, mentre gli inviti di Gastone e Gerardo si fanno sempre più pressanti:

Raoul  Sen - to trap - par - mi l'a - ni - ma, più fren non tro - vo in me, no - no.

Gastone  tà, vie - ni - mi - as - po - sa a -

Ugucione  Fer - mate - vi, pru - den - za..! che tempo an - cor non è, fer -



**Adele**

Mi - se-ro cor tu pal - pi ti ah tu ben sai per - ché ah

**R.**

**Gas.**

ma - bi le vie - ni a giu - rar - - mi fe' vie - r'

**Ug.**

ma-te-vi fer-mate-vi pru - denza fer-mate-vi che tempo arcomon è no

**Gerardo**

a che più tre - mi e pal-pi-ti van-ne agiu - rar - - gli fe' v'

Al termine di questo momento la musica si arena in una *impasse* da cui la toglie Raoul, dando avvio al pezzo d'azione. Ma il suo tentativo viene rintuzzato, la sommossa placata (chi si cura di un pazzo che urla e interrompe un matrimonio?). Gastone è così libero di ricominciare da capo, con un po' di tensione soffocata e un accompagnamento diverso:

**Gastone**

Vie-ni miasposa a - ma-bi-le vie-ni miasposa a - ma-bi-le

*pp*

**Ad.**

ah! co-me in-cer - ta l'a - ni-ma po - tria giu - rar - ti giu-rar - ti fe?' mi-se - ro cor tu'

**Gas.**

ah no vie - ni a giu - rar - mi fe'.

**Ger.**

pal - pi-ti a che più tre - mi e pal-pi-ti a che? van-ne agiu - rar - gli fe'.

Ad. pal-pi-ti mi - se-ro cor tu pal-pi-ti mi - se-ro cor tu pal-pi-ti ah tu ben sai per -

Gas. ca - ra vie - ni mia spo - sa a - ma - bi - le vie - ni a giu - rar - mi

Ger. a che più tre-mi e pal-pi-ti van - ne a giu - rar - gli fe' al Tem - pio van - ne a giu - rar - gli a giu - rar - gli

[Allegro]

Ad. ché ah tu ben sai per - ché

Raoul

Gas. No. Pria mor - te a - vrai da me  
fe' vie - ni a giu - rar - mi a giu - rar - mi fe'

Ger. fe' van - ne a giu - rar - - - gli fe'

Il concertato cerimoniale – e quindi normalmente interlocutorio – si tramuta in un procedimento tensivo; l'ascoltatore è lasciato in sospenso *dinamicamente*: non con la *sospensione* (statica) del tempo drammatico ma con il *prolungamento* – dinamico, appunto<sup>190</sup> – del momento drammatico; gli sposi continuano ad avanzare verso l'altare, Gastone continua a far finta di niente, Adele a essere confusa, Gerardo a insistere. Questo procedimento ha del cinematografico *ante litteram*. L'attenzione è focalizzata su Adele; è Adele che anche nella ripresa assume la musica di Gastone (potremmo dire: quasi per darsi forza); se infatti lui canta «Vieni mia sposa amabile» sulle note di «Dammi la destra o cara», lei canta «Ah! come incerta l'anima» sulle note di «Vieni mia sposa amabile», finendo poi, come nel primo Andantino, per unirsi per terze a Gastone. Quindi Raoul, per spezzare questa cerimonia, questo cerchio in cui Adele è rinchiusa, dovrà cambiare tempo e tonalità. È chiaro il punto di riferimento, il Finale I di *Don Giovanni* dal quale si mutua il movimento di danza che nasconde una tensione che alla fine va a sopraffare la festa. L'opera, comunque, non piacque ai recensori della «Allgemeine Musikalische Zeitung»; che ne salvarono,

<sup>190</sup> Paolo Fabbri, nell'espone la sua perplessità sulla distinzione cinetico/statico, ha utilizzato per gli *ensemble* cosiddetti contemplativi il termine di «cinesi interiore» in una discussione nel corso del convegno *Ferdinando Paer tra Parma e l'Europa*, Parma, settembre 2006. Da questo punto di vista il concertato di Morlacchi in esame è ancora più «cinetico».

oltre alla scena del duello, proprio il Finale I<sup>191</sup>. Questo finale rappresenta un'eccezione, ma dimostra come i compositori italiani sapessero adattare velocemente il loro linguaggio; il che darà a lungo andare i suoi frutti una volta terminata la “parentesi” rossiniana.

Ma i semi di un atteggiamento che a noi sembra progressivo nel rapporto tra azione e riflessione sono già presenti da tempo, e senza pensare a Mozart possiamo citare il Finale I di *Idante* di Portogallo (Carnevale 1800). L'Andante mosso in 2/4 è completamente agito: in esso *Idante déguisé* si rivela a Zamea imponendole di assecondare apparentemente i disegni del pretendente Kaibar. Il tempo lento è una “copertura” di una tensione sotterranea, è usato per ingannare Kaibar, con una sfumatura metateatrale da opera buffa. Il finale risulta complessivamente cinetico: il primo tempo contiene una parte agita; dell'Andante che segue abbiamo detto; l'elaborata sezione conclusiva (la più statica) comincia con l'annuncio di Kaibar che egli e Zamea si sposeranno, mentre *Idante* trama alle sue spalle.

Il finale d'opera seria si conferma un contenitore elastico atto ad accogliere drammaturgie differenti tra loro: le prescrizioni del libretto e la volontà del compositore liberamente interagiscono in dialogo con la tradizione compositiva italiana. Così, a poco a poco, nascerà un concertato finalmente autonomo; e il processo terminerà solo nei tardi anni Venti dell'Ottocento.

---

<sup>191</sup> *Ivi*, 50-51.

## Pezzo d'azione

Il contenitore che abbiamo denominato «pezzo d'azione» è abbastanza eterogeneo, poiché facciamo ricadere in esso tutti quei movimenti che all'interno del finale sono agiti. In questi movimenti l'azione procede in tempo reale, almeno per la maggior parte della loro estensione: al contrario dei primi tempi che possono inglobare dei momenti di azione ma sono perlopiù in tempo parzialmente rallentato o decisamente statici. Abbiamo già discusso più volte la differenza tra i due tipi di movimento, e la loro collocazione. È tempo dunque di vedere alcuni caratteri del pezzo d'azione, e soprattutto l'evoluzione verso il cosiddetto tempo di mezzo.

Di solito, il peso strutturale di questi movimenti non è cospicuo; in molti casi sono inglobati all'inizio della stretta, costituendone il preambolo. Il compositore in questi casi può utilizzare addirittura parole derivate dalla chiusura del primo tempo oppure delle parole “generiche”:

ARBACE	Ah Cleomene!
ADRASTO	Che brami?
ASPASIA	Ah mio sposo!
CLEOMENE	Vanne indegno!

Questo, per esempio, è il testo del pezzo d'azione in *Aspasia e Cleomene*, che però è un caso di *hysteron proteron*, poiché il libretto riproduce le parole che Pavesi ha posto in partitura: l'originale di questo finale, come sappiamo, è in *Ciro in Babilonia* di Rossini. Il libretto “originario” di Aventi suonava così:

CIRO	Ah mia sposa!...
ZAMBRI	Cedi Amira...
AMIRA	Ho deciso...
BALDASSARE	Ai ceppi indegno. ( <i>alle guardie che circondano Ciro incatenandolo</i> )

In *Aspasia* come nel finale “analogo” segue subito la stretta con una quartina identica per tutti e un distico per il coro. Ma abbiamo citato la riscrittura di Pavesi per notare come poco ci si preoccupasse di far comparire, persino in un libretto a stampa per la dotta Firenze, versi irregolari (nel caso di *Aspasia e Cleomene* un inelegante accoppiata settenario più ottonario); per tacere del decorso dell'azione, di cui dal libretto non si evince assolutamente nulla: non è irrealistico definire gran parte dei pezzi d'azione, anche agli occhi del pubblico, come una piccola parentesi nel tuffo da un movimento all'altro.

Può esserci anche una duplicazione, alla bisogna, di questo tipo di pezzi, come in *Sofonisba* di Paer, il cui concertato abbiamo già menzionato nel sottocapitolo precedente.

Il primo pezzo d'azione di questo finale comincia con lo svelamento di Siface, che ha fin'allora sentito e commentato a parte il duetto d'amore Sofonisba-Massinissa. Come in gran parte dei pezzi d'azione anche la musica di questo è costituita, nella parte agita, da una sequenza, nella parte strumentale, di modelli ritmico-melodici semplicemente iterati o in progressione – sopra cui i personaggi cantano in declamato o dialogano in sticomitia (una sorta di anticipo, meno articolato, del futuro *parlante*). Il pezzo sfocia in un insieme simultaneo per le voci, alla fine del quale una breve ripresa di uno dei modelli melodici della parte agita modula da Fa a Mi bemolle maggiore. In questa tonalità ascoltiamo poi un “affettuoso” Adagio in tre quarti per la sola Sofonisba.

Paer sembra avere una predilezione per queste piccole oasi in cui la protagonista si staglia da sola, come avverrà in *Didone*. Un passaggio di grande effetto in quest'opera capita proprio alla fine di un pezzo d'azione, per cui ne parliamo ora; con una poderosa quarta e sesta, nel mezzo del *caos* e del tumulto, Didone afferma che riuscirà da sola a riportare l'ordine, lanciando così la stretta:

[Allegro]  
Didone

Enea L'ardir in - sa - no so - la sa - prò fre -

Vie - ni...

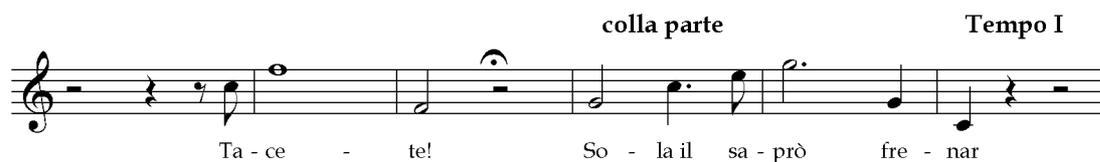
*sf sf sf sf p*

Maestoso Più allegro

D. - nar, si! So - la sa - prò fre - - - - nar.  
colla parte

*f f*

Tale piedistallo evidentemente non sembrava sufficientemente alto a Paer, che interrompe due volte la stretta per richiamare l'attenzione sulla disperazione dei due (ex) amanti Didone ed Enea, e una volta ancora per ristabilire il dominio di Didone sopra tutti (Enea compreso) con un superbo arpeggio:



Questo per dire della cura con cui Paer dà alle sue eroine la possibilità di emergere trovando loro uno spazio “abusivo” all’interno di strutture preordinate<sup>192</sup>.

Sofonisba ha un compito meno facile di Didone: il marito l’ha colta mentre fa delle dichiarazioni d’amore a un altro uomo. È vero che Sofonisba lo ha creduto morto, ma nel mondo dell’opera seria questa scusa non è sufficiente, dunque è normale che al cantabile con cui Sofonisba cercava di blandire Siface segua un *nuovo* e molto breve pezzo d’azione in cui egli la rimprovera per la sua infedeltà:

Allegro  
Massinissa

Tu non hai su d'essa im - pe-ro

Don - na i - ni - qua!

*f*                      *p*                      *f*                      *p*                      [Fiat]

Come in altri brani siffatti un modello strumentale di poche misure viene ripetuto (simil-parlante); e su di esso si staglia in tutta evidenza lo scambio di battute tra i personaggi. Ma anche questo passaggio si coagula subito in un duetto in stile imitativo-accavallato (pure molto breve) tra Siface e Massinissa: il movimento non arriva insomma ad essere autonomo, costituisce un passaggio eterogeneo e modulante verso il Più allegro della stretta, così come il primo pezzo d’azione incorporava un terzetto statico e confluiva nell’Adagio per Sofonisba. Molti dei pezzi d’azione sono, quale più, quale meno, delle prostesi (od epitesi) di un movimento successivo (o precedente).

<sup>192</sup> Il “femminile eroico”(dunque classico!) dell’*opéra de sauvetage* si inserisce come abbiamo detto nel vivo tronco del dramma metastasiano. La figura di Didone, in quest’opera rappresentata alle Tuileries nel 1811, è sicuramente da inserire nella genealogia Leonora-Vestale-Norma. Sunto efficace dell’equivalenza tra supremazia vocale e supremazia drammatica nei personaggi operistici in SAVERIO LAMACCHIA, *L’acrobatica scrittura vocale di Rossini: oltre i limiti abituali dei cantanti?* in «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLV (2005), 27-48.

*Ciro in Babilonia* fa parte di questa tipologia, e ci mostrerà come Rossini già si fosse incamminato per la strada che avrebbe percorso in *Tancredi*. È necessario però fare un passo indietro fino al primo tempo, piuttosto anomalo, di questo finale. Esso è composto da due parti; la prima (che abbiamo già esemplificato), in Mi bemolle maggiore, è già un mini-pezzo d'azione, posto subito dopo il recitativo. Poi c'è una sorta di transizione modulante seguita da un'ensemble omoritmico in Re bemolle maggiore:

A. Che fa - ta - le or - ren - do gior - no! Le sue [furie]

C. Che fa - ta - le or - ren - do gior - no! Le sue

B. Che fa - ta - le or - ren - do gior - no!

Z. Che fa - ta - le or - ren - do gior - no! Le sue fu - rie a [noi]

Quel che balza all'occhio di questo passo imitativo è che esso sembra appartenere più a una stretta che a un primo tempo: alle strette del Rossini più tardo (e anche a molte strette settecentesche, vedasi per esempio il Sestetto di *Don Giovanni*). Adesso possiamo vedere il breve pezzo d'azione per intero, prima di discuterlo.

Primo tempo

Ciro

Oh mi - a spo - sa!...

Zambri

Ce - di A - mi - ra...

*ff* *pp*

Amira

Ho de - ci - so...

C. Ca - ra spo - sa!

Baldassare

Ai cep - pi, in - de - gno. Fer - ma, au - da - ce.

Z. Fer - ma au -

Più mosso

A. Ho de - ciso...

B. Au - da - - - - - ce!

Z. da - ce!

*ff* *pp* *stacc.*

Il «sugo della storia» è semplice: Rossini riprende nel pezzo d'azione il disegno del primo tempo (cosa assolutamente non usuale tra i suoi predecessori), e con questo piccolo accorgimento – non da lui inventato, ma da lui propagato – muta profondamente la storia del finale centrale. Così i movimenti che non sono accomunati da questo nesso motivico sono come messi tra parentesi, tendono – veramente – a essere più statici, risaltano, staccati violentemente dallo “sfondo” dell’azione.

Nel primo Ottocento, come ci è occorso di dire più volte, è difficile che nel pezzo d'azione ci siano grandi colpi di scena, di solito riservati al recitativo oppure al tempo che inizia il finale. E così anche un pezzo d'azione particolarmente articolato, come quello che si trova nella *Rosa bianca* di Mayr, risulta in un certo modo meno importante rispetto al movimento che apre il finale, e che contiene il colpo di scena dello svelamento di Enrico. Questo movimento già si situa, comunque, molto avanti nel processo (non strettamente cronologico) di individuazione del futuro tempo di mezzo. È situato dopo il concertato di stupore e precede una stretta, posizione che diventerà classica. Inoltre è sviluppato e abbastanza modulante. Naturalmente nell'allungamento delle dimensioni si perde qualcosa della bruciante azione dei pezzi più corti: alcune oasi "rallentate" si cominciano a creare al suo interno. Il libretto è particolare nella sua alternanza di metri, che segnaliamo nella terza colonna da sinistra; la colonna più a destra riassume invece l'organizzazione del pezzo (Allegro, MibM, 4/4).

RODOLFO	Cedi, ribelle, il brando.		<b>settenari</b>	<b>A</b>
ENRICO	Vivo nol cederò.			
RODOLFO E CORO	Cada l'iniquo esangue.	<i>(snudano le spade)</i>		
CLOTILDE, ELVIRA, VANOLDO E UBALDO	Fermate, oh Dio, fermate.	<i>(frapponendosi)</i>		
ENRICO	Intrepido morirò.	<i>(impugna l'acciaro)</i>		
RODOLFO E CORO	Le regie guardie, olà.			
CLOTILDE	{ Arrestate – mi svenate, <i>(mettendosi innanzi ad Enrico col petto)</i> o vi mova il mio dolor. { Va, spergiura, infido pianto più risveglia il mio furor.		<b>ottonari</b>	<b>B</b>
ENRICO (A 2)				<b>(SibM / MibM)</b>
RODOLFO E CORO	Deponi la spada – in nome del Re. <i>(ad un cenno del Capitano le guardie abbassano l'armi contro Enrico. Enrico con nobiltà consegna la spada al Capitano)</i>		<b>senario doppio</b>	(breve transizione)
ENRICO	Ecco il brando, al Re io cedo; non pavento estremo fato; un'infida, un core ingrato sono oggetti a me d'orror		<b>ottonari</b>	<b>C</b> <b>(DoM)</b>

Questa sezione del libretto è delimitata dagli ottonari del concertato e dai decasillabi della stretta; la sua costituzione metrica e testuale eterogenea è atta a presentare al compositore un ventaglio ricco di scelte; ed a ben guardare ricalca l'articolazione polimorfa di alcuni primi tempi, in cui ci si aspetta di poter isolare nell'azione (per esempio) un duetto per terze e seste e un solo – che in questo caso è quello di Enrico. Mayr per molti versi rispetta (come si vede anche dalla tabella)

l'articolazione datagli da Romani<sup>193</sup>; ma opera anche alcune scelte, soprattutto dal punto di vista del "peso" e del carattere delle sottosezioni, che lo allontanano dalla prescrizione.

Lo stile vocale del movimento è soprattutto declamato: si devono sentire tutte le parole. Coerentemente, l'implicito rallentamento del tempo drammatico con l' «a 2» per i soprani non viene accolto da Mayr, che preferisce giustapporre i due distici – che del resto Romani non ha scritto perfettamente sovrapponibili: altra ambiguità della prescrizione – e non ripetere porzioni del testo, in modo da andare il prima possibile e nel modo più evidente al gesto di Enrico che cede finalmente la spada. Un'altra sforbiciata di Mayr – non secondaria – toglie a Clotilde il sostegno di Ubaldo, Vanoldo ed Elvira all'inizio del pezzo: Clotilde rimane la sola a difendere l'amato. Il compositore preferisce disegnare un movimento unico e (nonostante i versi siano parecchi) piuttosto snello.

L'Allegro che lo costituisce comincia in Mi bemolle maggiore (sulla scena Rodolfo esorta Enrico a deporre le armi, dopo questi si è rivelato per un seguace della ... Rosa sbagliata). Un modulo è ripetuto tre volte (irregolarmente, per dodici battute complessive) fino a cadenzare in Si bemolle maggiore. La seconda parte dell'Allegro (nove battute) è tenuta insieme da un modello di una battuta – ripetuto quattro volte in progressione – cui si aggiungono altre cinque, fino a cadenzare in Mi bemolle maggiore (l'affinità di questa tecnica con quella dello sviluppo della forma sonata riesce piuttosto evidente). Quattro battute sulla dominante di Do minore fino ad una corona preparano il solo piuttosto articolato di Enrico «Ecco il brando», in Do maggiore (con un elemento ritmico derivato dalla sezione iniziale). Il solo consta di nove battute fino alla definitiva cadenza in Do, quindi doppia barra e successiva stretta.

È un percorso fatto di piccole sezioni che non si soffermano mai troppo su un centro tonale, corrono in avanti fino al momento (musicale e teatrale) plasticamente evidente alla fine del pezzo. Il finale va a focalizzarsi attorno al trapasso tra un tempo e l'altro: il colpo di scena esce dal limbo del recitativo e viene sdoppiato; uno al termine del primo tempo e un altro, minore, alla fine del pezzo d'azione. E questo in prospettiva farà sì che anche il primo tempo cominci sempre più a drammatizzarsi, e a diventare sempre più simile a un pezzo d'azione, finché entrambi si confonderanno (condividendo, come abbiamo visto, anche il materiale tematico). L'evoluzione procede su un doppio binario, teatrale e musicale (anche se sarà solo uno – forse il più importante, ma solo uno – degli approdi possibili); i successori di Rossini, e in prospettiva il Donizetti degli anni Trenta, non sono lontani.

Lo stesso Mayr aveva però "osato" ancora di più già nel *Tamerlano* (l'opera «noiosa» per il recensore milanese del 1812); il finale è così composto:

---

<sup>193</sup> Secondo Roccatagliati Romani venne sempre più o meno "eseguito" fedelmente dai compositori; ma come abbiamo visto nel caso di *Aureliano in Palmira* le eccezioni non mancano (è vero che il libretto di *Aureliano in Palmira* costituisce un tale *unicum* nella carriera di Romani, soprattutto in quanto aderisce alla tradizione scaligera degli anni Dieci più che al percorso successivo del poeta, che molti, tra cui ultimo WEINSTOCK, *Rossini*, 40, preferirono piuttosto attribuirlo a Romanelli).

- 1) Largo LabM 4/4 (un concertato di stupore)
- 2) Allegro agitato Fam 4/4 (il pezzo d'azione)
- 3) Allegro DoM 4/4 (stretta multisezionale)

Come si vede, una semplificazione del disegno almeno per il numero dei movimenti, rispetto ai finali “grandi” scritti dallo stesso Mayr. Ma una semplificazione ben differente da quella struttura «duet-like» con cui Balthazar contraddistingue i finali «non estesi», perché molte cose succedono dentro i singoli movimenti, soprattutto in quello più “fluidò”, che è appunto il pezzo d'azione. Vediamo il tanto vituperato libretto.

SEIDA	Barbaro sposo, e padre! Figlio tradisti, e madre.			
TAMERLANO	Egli è tuo sposo? io fremo di gelosia, di sdegno.			
SEIDA	(Altre sventure io temo.)	(a Tamerlano)		
MOCTAR	Salvai l'augusto pegno non temo alcun periglio.			
TAMERLANO	{	Me, la consorte, e il figlio deluse il traditor.		
SEIDA		(Nel dar la vita al figlio gli uccido il genitor.)		
MOCTAR	Chi offerse a morte un figlio disprezza il tuo furor.	(al medesimo)		

TAMERLANO	Mori, audace.	( <i>lanciandosi contro Moctar</i> )	<b>azione</b>
SEIDA	Ah! no perdona.	( <i>frapponendosi</i> )	↓
TAMERLANO	È Seida, che mi prega? Quella, oh Dio!...	( <i>con tenerezza</i> )	
MOCTAR	Rossor mi fai.	( <i>a Seida con forza</i> )	
TAMERLANO	...che al mio cor negò pietà.	( <i>con tenerezza come sopra</i> )	
SEIDA	Sacro nodo a lui mi lega, le nostr'alme unì la sorte.	( <i>accenna Moctar</i> )	
MOCTAR	È men grave a me la morte, che implorar da lui pietà.	( <i>a Seida</i> ) ( <i>accenna Tamerlano</i> )	↓
TAMERLANO	(L'amor mio...)		<b>rallentamento</b>
MOCTAR	(L'onor mio...)		
TAMERLANO	(L'altrui baldanza...)		↓
SEIDA	(La mia speranza...)		
MOCTAR	(La mia fede...)		
SEIDA	(La mia tema...)		
MOCTAR E TAMERLANO	(I miei sospetti...) <sup>194</sup>		↓
MOCTAR, TAMERLANO, SEIDA (A 3)	Giusto ciel! di quanti affetti palpitando il cor mi va!		<b>stasi</b>
SCENA XII <i>Il Sacerdote agitato, con seguito, e detti</i>			
ORCANO, FANIA, ACHMET	Chi s'avanza? qual tumulto?		<b>azione</b>
SACERDOTE	Qual si fece al tempio insulto! L'infelice Solimano è in poter del volgo insano: e fra i nostri, e i tuoi guerrieri tutto è sdegno, e tutto è orror.		↓
MOCTAR, ACHMET, TAMERLANO, ORCANO	Io domar saprò gli alteri. Alme ree, non v'è più scampo s'apre il campo – al mio valor.	( <i>gli uni agli altri</i> )	<b>rallentamento</b>
SEIDA, FANIA, SACERDOTE E CORO DI DONNE	Ah! di speme un breve lampo fu la pace al nostro cor.		

Segue la stretta, sei versi decasillabi per tutti. Il concertato è in ottonari, tre quartine sovrapponibili per i tre protagonisti; così, Romanelli ha già tolto dalla mischia i due movimenti estremi, il primo prefigurato come un concertato, l'ultimo come stretta. La parte in mezzo che abbiamo trascritto resta fluida, ma possiamo suddividerla in tre sezioni tra loro simili: la prima (in settenari) come al solito finisce con un insieme, da cinetica insomma diventa statica o quanto meno “rallenta” il tempo; la seconda, in ottonari, fa lo stesso percorso; la terza, dall'ingresso del Sacerdote

<sup>194</sup> Contrariamente al criterio che abbiamo fin qui seguito, gli emistichi non sono stati “ricomposti” ed ordinati in modo da ricostruire lo schema metrico; per chiarezza abbiamo lasciato questo scambio di battute così come si trova nel libretto originale.

in poi, *idem*. Il “sistema”<sup>195</sup> ha il vantaggio di essere abbastanza “frastagliato” da fornire molti appigli al compositore. Mayr decise (e la sua maestria compositiva glielo consentiva) di tornare un unico movimento (Allegro agitato), diviso in parecchie sottosezioni:

- 1) in Fa minore, che comincia con questo inquieto disegno ad accompagnare l’allocuzione di Seïda:

**Allegro agitato**

Seïda

[V.ni II]

*f* >      *p*      *f* >      *p*

nell’insieme è ancora Seïda (interpretata nella fattispecie da Lorenza Correa, uno dei soprani più in voga) a dominare:

Seïda

(Nel dar la vi - ta al fi - glio gli uc - ci - do il ge - ni - tor)

Moctar

Chi of - fer - se a mor - te un fi - glio di - sprez - za

Tamerlano

Me, la con - sor - te e il fi - glio de - lu - se

- 2) in Si bemolle maggiore (armatura di chiave in Mi bemolle) quando il tempo ricomincia a scorrere (corrisponde alla parte in ottonari); il segnale del “cambio” è un unisono orchestrale:

*f*

una successiva melodia in Si bemolle fa da sfondo al dialogo dei personaggi;

<sup>195</sup> Per ciò che concerne l’opera di fine Settecento questa successione di “cicli” drammatico-musicali è stata evidenziata da JOHN PLATOFF, *Musical and dramatic structure in the opera buffa finale*, «The journal of musicology», VII (1989), 191-230, in ispecie 193-5; discusso ed “esportato” anche da ROCCATAGLIATI nel duetto ottocentesco, *Felice Romani*, 182-3.

- 3) in Mi bemolle maggiore. L'insieme con gli emistichi «a parte» è reso mediante figurazioni imitative dei tre solisti; il finale «a 3» con un canone tra i due soprani (il tenore imiterà solo il ritmo). Ecco l'inizio:

Moctar

Giu-sto ciel, giu-sto ciel di quan-ti af-fet-ti pal-pi-tan-do il cor mi va

Seida

Giu - sto ciel, giu-sto ciel

i due elementi, quello «a parte» e quello “canonico”, sono alternati a formare una sorta di disegno a b a b + coda.

- 4) il tempo ricomincia a scorrere con l'ingresso concitato del Sacerdote. Il suo solo è modulante tra Do minore e Mi bemolle maggiore (Mayr ha scritto in partitura «Musulmano» invece di «Solimano»)

Sacerdote

Qual si fece al tempio in-sulto! L'in-fe-li-ce Mu-sul-mano è in po-ter del vol-go in-sa-no e fra i nostri e i tuoiguer-rie-ri

- 5) alla sezione 4) si salda la risposta collettiva «Io domar saprò gli alteri» ancora in stile imitativo, in Do maggiore; le donne invece si “sistemano” su un pedale di Sol che prepara la successiva stretta, che comincia direttamente in Do maggiore.

Il percorso tonale e motivico è assai complesso; questo tipo di movimento, in cui nessuna sezione richiama un primo tempo a strofe parallele, né un pezzo d'azione *standard*, che riutilizza il materiale, alterna i soli agli assieme usando omoritmia e imitazione, e varia l'ordito tonale sfruttando l'ambivalenza dei modi (come nel caso del solo del Sacerdote che fa da collante teatrale tra le due scene, e salda musicalmente l'area dei bemolli al Do maggiore della stretta), può essere tenuto insieme solamente da una tecnica agguerrita. Nessuna meraviglia che l'arte dispiegata da Mayr nel *Tamerlano* fosse reputata troppo *savante*! E nessuna meraviglia che Mayr non abbia ripetuto l'esperimento, e che optasse per una trattazione più agile del pezzo d'azione nella *Rosa bianca* e in *Medea*. Le sole dimensioni dei tre movimenti del finale di *Tamerlano* la dicono lunga: il Largo iniziale occupa trentatré battute, anche se in tempo lento; colpisce il paragone fra i due pezzi veloci: la stretta è lunga centoquaranta battute, il pezzo d'azione che la precede addirittura duecentotredici. È chiaro che si sta delineando, tra il 1811 e il 1815, almeno nei compositori di punta, una divisione sempre più netta tra i movimenti, con una redistribuzione più chiara delle funzioni drammatiche.

Ma la strada che percorrerà lo stesso Rossini, e cui abbiamo accennato, non sarà univoca: se molti brani saranno composti nel modo “ibridato” tra pezzo d'azione e primo tempo che abbiamo sopra descritto parlando di *Ciro*, in altri, al contrario, differenzierà fra loro i pezzi non-statici. In *Otello*, dopo il coro iniziale e il recitativo, troviamo 1) un primo tempo molto lungo; dopo 2) un concertato parentetico, un primo pezzo d'azione 3) segna l'ingresso di Otello e culmina con la maledizione di Elmiro (in modo “moderno”, dunque, col colpo di scena alla fine); il concertato di stupore «Incerta l'anima» 4) è seguito da un pezzo d'azione 5) che ha il carattere di un preludio (in modo più “antico”) alla stretta. Così, abbiamo ben sei pezzi differenti; ma ancora una volta questa disposizione è perfettamente normale se la riportiamo al quadro dell'opera primo-ottocentesca.

## Stretta

La stretta può essere definita l' "invariante" dell'opera italiana. Quasi tutti i finali d'atto terminano con uno strepitoso insieme per larga parte omoritmico, in tempo veloce, con solisti e coro, fino alla rumorosa discesa del sipario. Di tutti i movimenti del finale centrale (di quelli che abbiamo definito principali, almeno) la stretta è il meno *in progress*; è quello che più ci aspettiamo di trovare, in un finale o in un altro assieme, e il suo profilo da compositore a compositore e di opera in opera è singolarmente omogeneo. Proprio la stretta (essendo apparentemente il più inerte dal punto di vista drammatico) ci consentirà di vedere come i compositori di teatro realizzino una costruzione *quasi* puramente musicale.

Il librettista, dal canto suo, ha un sentiero ben tracciato dalla tradizione: esclamazioni di sgomento, di sospensione, proferite dai personaggi – ognuno generalmente *a parte*; e appronta di solito una strofa (raramente due) di almeno quattro versi identici o sovrapponibili per tutti i personaggi e per il coro. Il coro viene utilizzato non di rado proprio per quest'ultimo movimento del finale, in modo da farlo entrare in scena solo alla fine: così (i cori erano composti da dilettanti) può agire poco e cantare per lo più in passaggi *forte* con un robusto sostegno strumentale.

La stretta è multisezionale: con tale termine intendiamo dire che è composta da un seguito di sezioni riconoscibilmente autonome e delimitate da cadenze ben chiare; alcune di queste sezioni possono ricorrere uguali o variate. Le sezioni di una stretta sono differenziabili fra loro per 1) tonalità; opposizione tra carattere di staticità tonale o di modulazione; 2) prevalenza di passi solistici oppure corali; 3) in genere differenze di stile adoperato: omoritmico, imitativo, responsoriale.

La stretta è naturalmente conclusa da un Più allegro o un Più stretto che ha la funzione di accrescere la confusione, la concitazione e il rumore.

Nell'opera rossiniana la stretta è composta spesso da un'introduzione cui seguono varie sezioni giustapposte, una delle quali ripresa integralmente oppure minimamente modificata. Giuliano Castellani ha notato che nelle opere di Paer la stretta è frequentemente – «in più del 60% dei casi<sup>196</sup>» – di forma x A B A' chiusa da cadenze (anche se non specifica qual tipo di cadenze), analogamente ai pezzi d'insieme: altrimenti può presentare dei soli estesi; la differenza con le strette di Mayr sarebbe che queste ultime, il più delle volte, non riprendono parte del materiale precedente; secondo Castellani la tipologia "paeriana" ha qualcosa a che vedere con gli Allegro delle arie solistiche (cosiddetti rondò). Tutte queste considerazioni, compresa quella che la stretta è la parte più elaborata e importante degli assieme di un'opera tra Sette e Ottocento e fa sembrare dunque «end-accented» oppure «ossitono» il finale centrale, ci sembrano corrette. Si può dire senza

---

<sup>196</sup> CASTELLANI, *Paer*, 146-7.

timore di smentite che nell'opera italiana fino all'avvento di Rossini le parti più elaborate sono generalmente quelle in tempo veloce. Sulla forma avremo qualche precisazione da fare.

Come abbiamo già detto, la stretta può far parte del pezzo d'azione – o, meglio, è quest'ultimo che ne costituisce un prologo: un breve scambio di battute è sufficiente, come in *Abenamet e Zoraide* di Romanelli / Nicolini, a lanciare la parte omoritmica:

ABENAMET	Pensa...	
BOADIL	Risolvi...	
ABENAMET E BOADIL (A 2)	{ (Oh Dio!) (Astri tiranni!)	
ABENAMET	Perfido!	
BOADIL	Indegno!	
ABENAMET E BOADIL (A 2)	{ (Fremo di sdegno, ardo d'amor.) (Che fier momento è il mio! che barbaro dolor!)	
CORO	(Mostro non v'è più rio d'un disperato amor.)	( <i>tutti partono: Abenamet fra i custodi per una parte, e per l'altra Boadil con le sue guardie. I sacerdoti si ritirano in fondo al tempio.</i> )

La disposizione grafica oblitera il passaggio tra quinari e settenari, con una graffa che unisce i due *a parte*. Questo suggerimento contenuto nel libretto in qualche modo viene accolto, e abbiamo un unico Allegro per tutto il passaggio. Lo scambio di battute iniziale è punteggiato da corone, ed ha un carattere “preparatorio”. Il nocciolo, l'embrione di stretta, è la parte sul testo in settenari, musicata una prima volta «a piacere» e poi in un disegno imitativo-accavallato. Entrambi questi momenti, l'uno frammentario, l'altro più strutturato musicalmente, sono replicati per intero. La seconda parte viene prolungata, ed accoglie un momento in una tonalità a distanza di terza (Si bemolle in un contesto di Re maggiore), accostamento armonico che diventerà tipico nelle strette operistiche.

Questi movimenti unificati sono e restano tipici dei pezzi d'assieme ridotti (duetti, soprattutto: per esempio quello tra i protagonisti nel primo atto di *Bianca e Falliero*), mentre i compositori nei finali d'atto ingrandiranno e progressivamente renderanno indipendente il pezzo d'azione articolandolo – come abbiamo appena visto – in numerose sottosezioni.

I diversi movimenti sono ancora abbastanza indifferenziati in *Elpinice e Vologeso* di Tritto. La forma della stretta è simile a quella osservata da Castellani nei pezzi di Paer, apparentata con i rondò solistici anche per la configurazione del tema e per lo stacco improvviso tra il precedente Largo e l'Allegro che costituisce l'ultimo tempo. La stretta, come molte altre strette e come il tempo veloce di molte arie, riprende alcune delle parole cantate nei movimenti precedenti. Vediamo il testo poetico del finale:

LUCIO	Vivi al tuo bene accanto...! Di te quel core è degno...! (Ahi che nel sen lo sdegno appena io so celar!)
ELPINICE	Mentre al mio ben accanto vivrò tranquillo l'ore, il nobile tuo core non saprò mai scordar!
VOLOGESO	Or sì che in te ravviso di Roma il degno figlio...! (Ah che quel torvo ciglio l'alma mi fa gelar!)
ELPINICE	Signor, di sì gran dono...
LUCIO	...so che tu godi assai!
VOLOGESO	Se per te lieto io sono...
LUCIO	...so che festoso or vai.
ELPINICE E VOLOGESO	Quanto felice è l'alma no, che non so spiegar!
LUCIO	(Mi opprime la lor calma! Non so più tollerar!)
ELPINICE E VOLOGESO	Vieni tra queste braccia bell'idolo adorato!
LUCIO	(Fremo di rabia, e tremo...! Che istante disperato!)
ELPINICE E VOLOGESO	L'eccesso del diletto mi porta a delirar.
LUCIO	(La smania, ed il dispetto mi stanno a lacerar!)

Si tratta di un finale monometro “piccolo”, che viene dopo un lungo recitativo pieno di avvenimenti. Tritto lo mette in musica in due movimenti: un primo tempo e una stretta, che di questo primo tempo è una semplice appendice. È la dimostrazione della tendenza che abbiamo chiamato «onnicomprensiva», a riassumere i finali in un tempo solo, cosa tipica nei compositori molto legati al Settecento napoletano). In questo caso, c'è soprattutto il fatto che il colpo di scena – il perdono di Lucio con tutto ciò che precede, compresa la discesa di Elpinice in mezzo al circo a difendere il suo uomo – avviene nel recitativo, *more maiorum*, il che rende inopportuno un soverchio sviluppo delle parti successive.

Il primo tempo è un Larghetto, che unifica tre momenti distinti: i tre soli; il dialogo in tempo reale; un'altra parte riflessiva (prefigurata come 2+1); la musica prende gli ultimi quattro distici per formare una stretta di forma A b x B' + coda. Le suddivisioni e le denominazioni sono naturalmente sempre discutibili; ma ci sembra opportuno isolare qui una breve sezione «x» (minuscolo) perché contiene il *rappel à l'ordre* di Lucio, che ripete «Vivi al tuo bene accanto». La ripresa di parole

ascoltate in precedenza ha forse la funzione di rammentare agli spettatori la situazione drammatica cui si è giunti, specialmente se il colpo di scena è avvenuto all'esterno del finale vero e proprio.

Torniamo per un attimo all'opposizione di Castellani tra strette con materiale ripreso e strette *durchkomponiert* – per così dire – *à la* Mayr. Il procedere per sezioni eterogenee è caratteristico di Mayr, ma non solo; è un retaggio, probabilmente, dell'abitudine settecentesca a pensare i pezzi per piccole sezioni giustapposte, ognuna di carattere diverso – per stile adoperato (omoritmico, imitativo, dominato da un solista...) piuttosto che per l'alternarsi delle tonalità.

In *Alzira* di Manfroce l'unica parte che si ripete è quella che sta nella coda (ne parleremo più avanti). Simile discorso si può fare per *Arsace e Semira* di Gnecco o *Azemiro e Cimene* di Orlandi; in questi ultimi casi si potrebbe invocare la relativa modestia delle dimensioni del finale nonché il fatto che siano opere scritte all'alba del secolo. Ma intanto non tutti i finali "piccoli" sono così: tra le eccezioni citiamo *Castore e Polluce* di Federici; e anche per il fattore temporale possiamo trovare esempi contrari in *Artemisia* (1801) di Cimarosa o, ancora più indietro negli anni, il Finale II delle *Danaidi* di Tarchi (1794). Nel primo quindicennio dell'Ottocento è sempre azzardato definire quali siano le spinte "modernistiche" e quali quelle "passatiste". La maggior parte delle strette prevede ad ogni modo il ricorrere di materiale precedente. Ed è indubbio che questa tipologia andrà affermandosi sempre più, con la ripresa integrale di parti sempre più lunghe. La presenza di una sezione introduttiva (la sezione «x») è molto frequente, ma non ovunque.

Vediamo adesso *La distruzione di Gerusalemme* di Guglielmi (dramma quaresimale del 1803 in cui, lo segnaliamo per curiosità, ricorre per la prima volta, per quanto ne sappiamo, l'abbreviazione operistica «Nabuco» per «Nabucodonosor»). La stretta di quest'opera comincia in modo se vogliamo rudimentale, ma esemplare di certi pezzi "minimali":

Allegro vivace

**Semira**  
Oh qual con - tra - sto sen - to nel pet-to!

**Naballe**  
Oh qual con - tra - sto sen - to nel pet-to!

**Sedecia**  
Oh qual con - tra - sto

**Nabucco**  
Oh qual con - tra - sto

**Geremia**  
Oh qual con - tra - sto sen - to nel pet - to!

Piano piano le cinque voci si uniscono in un insieme che culmina in una cadenza in Fa maggiore (macro- e microstrutture musicali di ogni tipo spesso prevedono una prima parte che cadenzi alla dominante: la stretta operistica non fa eccezione); intanto si esauriscono i versi, cinque quinari doppi. Questa prima parte (o “macrosezione” A) è suddivisibile in due sottosezioni: la seconda di queste propone un nuovo disegno (arpeggi e poi scale di crome):

Sem.  
Nab.

ven - det - ta, o - no - re, glo - ria, fu

Sed.  
Nabuc.  
Ger.

[af]fet - to; ven - det - ta, o - no - re, glo - ria, fu -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the Soprano (Sem.) and Nabuc. (Nab.), with lyrics 'ven - det - ta, o - no - re, glo - ria, fu'. The second staff is for the Soprano (Sed.), Nabuc. (Nabuc.), and German (Ger.), with lyrics '[af]fet - to; ven - det - ta, o - no - re, glo - ria, fu -'. The third and fourth staves are for the piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Sem.  
Nab.

ro - re sen - to com bat - te - re den - tro il mio[core]

Sed.  
Nabuc.  
Ger.

ro - re sen - to com - bat - te - re

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the Soprano (Sem.) and Nabuc. (Nab.), with lyrics 'ro - re sen - to com bat - te - re den - tro il mio[core]'. The second staff is for the Soprano (Sed.), Nabuc. (Nabuc.), and German (Ger.), with lyrics 'ro - re sen - to com - bat - te - re'. The third and fourth staves are for the piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

La seconda macrosezione, all'inizio, isola un po' di più i personaggi ed aggiunge materiale melodico (senza dimenticare quello ascoltato in precedenza):

Il basso continua imperterrito nel suo incedere di crome, mentre il nuovo disegno melodico-ritmico – la minima seguita da quattro crome – si avventura fino alla non remota landa di Mi bemolle maggiore per poi tornare alla tonica di Si bemolle: in questa tonalità si ascolta ancora la seconda sottosezione della macrosezione A, quella con le imitazioni. Segue la coda (in questo caso, quasi una “nuova” sezione C, se vogliamo), caratterizzata dalla ripetizione di unità sempre più piccole e da qualche modulazione che aggiunge un tocco di colore alla conclusione.

Possiamo descrivere questa stretta come

A	B	C	codetta
a [Si bemolle]	c [Fa]	dd'...	
b [Fa]	b' [Si bemolle]		

È proprio questa scomponibilità delle macrosezioni ad assicurare alla stretta (che non può far conto su uno sviluppo drammatico, e oltretutto “mangia” parecchie parole in poco tempo, in virtù del tempo vivace) la possibilità di reggersi anche senza far ricorso a raffinate abilità armonico/contrappuntistiche. Molte strette di questo periodo, soprattutto in opere “minori” – più piccole quanto a impegno spettacolare, senza cori, o scritte per teatri meno grandi, o per occasioni meno importanti – sono di dimensioni ridotte ma naturalmente equilibrate e “logiche”, di quella stessa logica che regge i finali all’italiana, molto simili – ma non uguali – l’uno all’altro.

Se volessimo, al pari di quel che si è fatto prima con gli altri movimenti principali, classificare le strette e dividerle in categorie, potremmo ricorrere a vari criteri di discriminazione: la dicotomia *durchkomponiert* / organica più volte evocata (contrapponendo la stretta composta di sezioni tutte diverse a quella che presenta materiale ascoltato in precedenza); oppure se vi sia cesura tra pezzo d'azione e stretta; o se il pezzo termini o meno con il «Più stretto» di rito. Una differenza ancora più evidente potrebbe essere tra strette “grandi” e “piccole”, con il finale grande che abbisognerebbe di una conclusione più lunga (l'inconveniente è che questa norma presenta molte eccezioni). Riteniamo però che simili opposizioni, come anche quella tra assenza e presenza della sezione introduttiva, essendo anche “incrociate” fra loro, non sarebbero atte a descrivere fruttuosamente la realtà; questa è la ragione per cui non sotto-categorizzeremo la stretta, e piuttosto ne coglieremo sparsamente alcuni caratteri.

Molte strette sono dominate da un cantante a preferenza degli altri, come Perolla nell'opera *Annibale in Capua* di Cordella e la protagonista eponima in *Ines de Castro* di Zingarelli; nella stretta di quest'ultima opera la voce del soprano si spinge alle soglie del sovracuto:

**Allegro**

no no no no non ha \_\_\_\_\_ no non ha.

(peraltro anche il concertato dava largo rilievo alla zona acuta dell'eroina:

**Andante**

[da] te \_\_\_\_\_ la pa - ce da te \_\_\_\_\_ la pa - ce da te. <sup>197)</sup>

Inestricabile questione di quanto influiscano le abitudini compositive, la struttura drammatica, la compagnia vocale a disposizione, nella creazione musicale! Ci sembra di poter dire che molti pezzi d'assieme di Zingarelli a cavallo del secolo presentano una linea melodica dominante, con fioriture estese. Altri compositori, di contro, preferiscono, come diremo per *Generalì*, una stretta “armonica”, per larga parte omoritmica, in cui l'elemento melodico è secondario rispetto a quello accordale – la melodia conduttrice si rifugia se mai nell'orchestra.

Altra peculiarità della stretta è la sezione introduttiva. Essa ha la caratteristica di essere spesso inframmezzata da corone e la funzione di far “ingranare” il movimento che poi trascinerà la

<sup>197</sup> Non sappiamo esattamente quando fu eseguita *Ines de Castro* per la prima volta: la data che di solito è indicata (ossia l'autunno 1798) non ha lasciato tracce in libretti reperiti dallo scrivente. Quel che è sicuro è che l'opera fu un cavallo di battaglia di Lorenza Correa, e che fu eseguita per l'apertura del Carcano nell'autunno 1803, con Rosalinda Grossi come protagonista: entrambi soprani dalle grandissime possibilità vocali.

stretta. In *Ifigenia in Aulide* di Trento la stretta ha una forma x A A B + coda. La parte contrassegnata con «x» è così composta:

**Presto**

**Ifigenia**  
Da mil-le op-po-sti af - fet - ti stra - zia - re il cor mi

**Achille**  
Da mil-le op-po-sti af - fet - ti stra - zia - re il cor mi

**Agamennone**  
Da mil-le op-po-sti af - fet - ti stra - zia - re il cor mi

[Fiati]

[Archi]  
*p*

If.  
sen - to stra zia - re il cor mi sen - to. Un più cru - del tor - men - to di que - sto non si

Ach.  
sen - to stra zia - re il cor mi sen - to. Un più cru - del tor - men - to di que - sto non si

Ag.  
sen - to stra zia - re il cor mi sen - to. Un più cru - del tor - men - to di que - sto non si

Coro  
Un più cru - del tor - men - to di

*ff*

If.   
 dà, no. di que - sto non si dà. no, non si dà.

Ach.   
 dà, no. di que - sto non si dà. no, non si dà.

Ag.   
 dà, no. di que - sto non si dà. no, non si dà.

Coro   
 que - sto non si dà, no, no. no, non si dà.

Molti pezzi presentano la caratteristica geminazione delle sezioni precedenti alla coda di cui abbiamo già detto: la cosiddetta «sezione ripetuta». Una predilezione per le strette con sezioni ripetute potrebbe essere un segno di “modernità”, se vediamo come se ne intensifica la presenza all’inizio degli anni Dieci. Se ne trovano comunque moltissime già fin dall’inizio del secolo, come in *Scipione in Cartagena* di Cercià (1801), e ancora prima in *Zaira* (scritta forse nel 1799). *Idem* per *Castore e Polluce* dell’altro Federici: nella stretta del finale la prima sezione è – da subito – omoritmica; la seconda inizia con un caratteristico “responsorio” tra soli e coro fino a culminare in un nuovo insieme; la terza unisce un carattere di contrasto e di “ritorno alla base”: comincia con una progressione cromatica e atterra su una enfatica quarta e sesta, il tutto ripetuto, con un ulteriore “giro” sulla tonica che funge da codetta. Questo tipo di “distribuzione della materia” (la terza sezione che contiene un culmine armonico-melodico e si replica integralmente) è normale nell’opera italiana sia nei tempi lenti che in quelli veloci.

Si deve distinguere tra la sezione ripetuta che porta con sé la *climax* del pezzo (ma per qualche procedimento armonico particolare bisognerà aspettare Rossini) e una sezione ripetuta che invece fa parte della coda. Ed è opportuno dunque fare una parentesi proprio su questo argomento. A un certo punto dello svolgimento di un pezzo operistico, soprattutto pezzi d’assieme, la tonica viene – di nuovo o per la prima volta dopo l’inizio – stabilmente raggiunta: ciò che segue, ed è

questione dibattuta<sup>198</sup>, viene definito «coda». Non è nostro intento entrare nella discussione di natura “perceptiva” a proposito della coda. Ma è certo che la coda presenta per sua natura una serie di ritorni sulla tonica, e di ripetizioni di porzioni via via più piccole di musica. In alcuni pezzi (concertati, strette, e non solo) le *prime* di queste microsezioni geminate assumono – ingranditesi – un’ulteriore autonomia, diventano parte dell’ordito “principale” del pezzo. Ed è così che ci spieghiamo forme “ibride” come la stretta di *Zaira* – A (a b) A (a b) cc’ + coda –. una via di mezzo verso le seriori forme a terminazione ...Z Z + coda che vedremo svilupparsi nei concertati e nelle strette per tutto il secolo diciannovesimo, e anche in pezzi “non operistici” come l’Agnus Dei della *Petite messe solennelle*<sup>199</sup>.

*Adelasia e Aleramo* di Mayr da questo punto di vista rappresenta un “ponte”. La stretta del finale è composta infatti di una sezione (A) principiata dal solo Ottone, cui “responsorialmente” replicano gli altri, fino a un conclusivo *ensemble*. Segue una sezione (B) dalla tessitura più “rada”, iniziata da Aleramo, anche questa terminata da un’omoritmia finale, e da ultimo una terza sezione (C) che presenta le sottosezioni “geminate” di cui abbiamo appena parlato, essendo divisibile a sua volta in x a a’ b b’; poi un’ulteriore coda con definitivo *bataclan*. Anche in questo finale alcuni tra i solisti dominano l’insieme con acuti e fioriture.

Non v’è dubbio che le strette degli anni Dieci comincino ad assomigliarsi maggiormente fra di loro: non è un “modello” ma è sicuramente un modo di fare consolidato. Il termometro della situazione è in un’opera (dallo *status* incerto: piuttosto semiseria che seria) come *Il salto di Leucade* di un compositore non proprio rivoluzionario come Luigi Mosca. La stretta di quest’opera, più o meno “ibridata” con i movimenti di tempesta e di calamità naturali, è così composta:

- x) sezione introduttiva;
- A) sezione tra Sol e Re minore che inizia con il solito “responsorio” tra solisti e coro, poi termina in un insieme omoritmico;
- B) sezione formata da quattro sottosezioni geminate, e saldamente in Re maggiore: y y), di stile imitativo all’inizio, e omoritmico sul finire; z z) omoritmiche, con un paio di sorprese armoniche cadenzali; poi una breve coda.

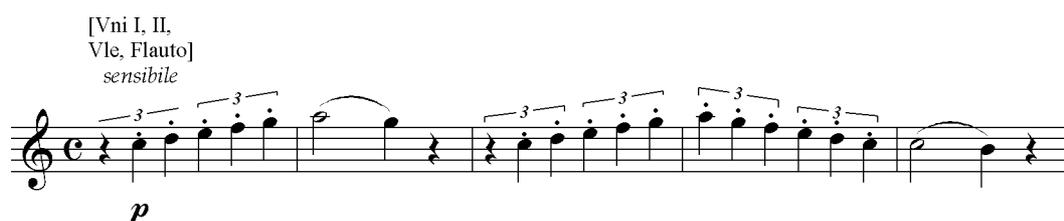
Nel quadro di una convivenza pacifica tra strette “piccole” e “grandi” (e tra finali d’atto piccoli e grandi) c’è una innegabile tendenza verso quelle “grandi” che si affermeranno pienamente con le opere di Rossini e di Generali. *I baccanali di Roma* di Generali (Fenice, gennaio 1816)

<sup>198</sup> Tra coloro che si sono occupati del problema citiamo CARL DALHAUS, *Beethoven e il suo tempo* (tit. or.: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1987), Torino, EdT, 1990, 113, 117-119. Quel che Dahlhaus dice della coda beethoveniana può essere esteso ad altri compositori: in essa «coesistono paradossalmente l’aspirazione a continuare e la chiusa» (69-70).

<sup>199</sup> Come abbiamo detto in CARNINI, *I concertati*, loc. cit. la sezione ripetuta si caratterizza all’altezza cronologica del 1850 come un elemento totalmente indipendente, ma i suoi antenati sono da cercare nella coda dei pezzi delle opere primo-ottocentesche.

costituisce un punto d'arrivo, anche "simbolico". Sulla prima pagina della stretta nel manoscritto da me consultato un passaggio di scivolamento cromatico Do-Re bemolle con pedale di Do – che, arricchito poi da un Si naturale, rivela una sesta tedesca in Fa minore – è commentato così: «quarte, e quinte fatte espressamente». Il che fa il paio con le «quinte per i signori coglioni» di *Otello*, rappresentata nel medesimo anno 1816. Sintomi, da parte dei compositori, di un atteggiamento che in questi anni muta consapevolmente: da un lato si allarga la tavolozza dei mezzi espressivi, dall'altra si teme ancora la scure dei "censori". Inoltre la dimostrazione di possedere un'elevata sapienza compositiva è affidata sempre di più ai pezzi d'assieme, indice di uno stile "moderno"<sup>200</sup>, e tra questi soprattutto ai finali e alle parti più musicali come le strette. E la parola «stretta» questa volta è espressamente apposta sul manoscritto a sostituire qualunque altra indicazione di tempo. La differenziazione degli "organi interni" del finale è arrivata ad un punto già molto avanzato.

Il movimento (in Do maggiore) comincia con una sezione introduttiva (omoritmica), con le modulazioni che abbiamo appena descritto. C'è poi una sezione, omoritmica anch'essa, condotta in orchestra da un motivo di cinque battute – accompagnato dal tinnire dei «sistri» – la cui affinità con quelli "buffi" e rossiniani non può sfuggire:



Trattato come un lungo ostinato, il temino arriva poi su un *fortissimo* con una modulazione cromatica che porta alla tonalità minore (in qualche modo simile all'introduzione), fino a una cadenza sulla dominante.

La seconda sezione (A') lascia spazio ai solisti, ma sempre sullo sfondo del motivo di terzine staccate, orchestrato diversamente e ridotto alle prime due battute. Segue il «Più stretto» (B, che ha anche la funzione di una coda e le sezioni geminate sempre più brevi) in cui rientra il coro e in cui il fragore aumenta fino all'ultima cadenza.

Pur tenendo saldo un tacito principio di alternanza tra sezioni dominate dai solisti e sezioni corali, ma forse perché si trova ad avere troppi personaggi in scena, Generali compie la scelta recisa di eliminare la melodia dalle parti vocali ed affidare la conduzione del gioco alla melodia orchestrale, una melodia ossessiva, che verrà trattata (nella sezione A') in crescendo. È una soluzione di cui proviamo ad intuire il motivo.

<sup>200</sup> Il bando di concorso per l'acquisizione di libretti all'impresa Peracchi, riprodotto in ROCCATAGLIATI, *Felice Romani*, 308, pubblicato il 5 aprile 1816, prevede tra l'altro che i drammi «seguendo il gusto moderno siano piuttosto abbondanti di così detti pezzi concertati, anziché d'arie».

Il «Duetto, e Finale» che chiude l'atto conta non meno di sei sezioni: 1) un primo tempo che è il duetto vero e proprio in sé conchiuso; e non si tratta di un *télescopage* come il Duetto-Terzetto di *Ernani*, con le sezioni successive “prestate” a terminare il duetto: il primo tempo potrebbe riassumere un intero numero; 2) un breve pezzo d'azione; 3) e 4) due concertati, il primo “mezzo agito” o comunque dialogato, il secondo totalmente statico; 5) un nuovo pezzo d'azione con un'importante parentesi per Ebuzio, e poi 6) la stretta. Il musicista, oltre a mettere in opera l'articolazione già disegnata dal poeta, fa prevalere nella composizione dei movimenti l'esigenza di varietà – di metro, di ritmi, di colore, di timbri vocali. Abbiamo il destro di notare che c'è una grande distanza ideologica e conseguentemente teatrale tra questi *Baccanali* e quelli di Romanelli / Nicolini (1801), infinitamente più semplici e lineari dal punto di vista sia della costruzione del libretto che della musica che lo riveste. In quelli di Nicolini, la “romanità” e la semplicità sono viste come un valore: l'amore, la “vera” religiosità, l'onore e l'obbedienza congruiscono perfettamente con esse. In quelli di Generali, la romanità (e la libertà con essa) diventa un *disvalore* proclamato dal *villain* Sempronio per farla franca. In Nicolini Sempronio, i cui piani sono sventati da un'intraprendente fanciulla, è un corruttore dell'antica semplicità: semplicità riportata in auge con l'aiuto – marginale, in fondo – del console (figura palese di Napoleone ancora ufficialmente *primus inter pares*). Tutt'al più traluce la polemica verso le sette e una certa massoneria<sup>201</sup>. Nell'opera dallo stesso titolo composta da Pavesi nel 1806, di cui è rimasto solo il libretto<sup>202</sup>, il console con l'aiuto del Senato è diventato l'attore principale: cade ogni riferimento al femminile «sesso fervido» che aiuta a disperdere l'impostura. In quest'ultima opera di Generali sparisce anche il Senato, è raffigurato il mero trionfo dell'autorità, della vera religione, e dei buoni sentimenti: la femminilità ha perso ogni carattere aggressivo ed eroico. Sono passati una Repubblica, un Regno Italico, una Restaurazione. La struttura più complessa dell'opera “maschera” le contraddizioni drammaturgiche, arricchisce il versante musicale che diventa tanto più articolato quanto più è confuso il percorso drammatico passato attraverso quindici anni di storia e di cambi di regime. Per questo troviamo un “grande” finale, tormentato e irto, un finale che – paradossalmente – è a sua volta coronato molto coerentemente da una monolitica, semplice, trascicante stretta: il nodo culturale-emotivo non può essere sciolto, nessuna voce si assume la responsabilità di condurre la stretta<sup>203</sup>.

<sup>201</sup> CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, II2.

<sup>202</sup> *I baccanali di Roma* | dramma serio per musica in due atti | da rappresentarsi | in Livorno | la primavera dell'anno 1806, | in occasione dell'apertura del nuovo R. Teatro Carlo Lodovico | di proprietà degli Illus. Sigg. Accademici Floridi [...], Livorno, Fortini, [1806].

<sup>203</sup> C'è da dire, a parziale contrappeso di questo discorso, che un precedente del genere – ossia un finale eterogeneo, complicatissimo e anomalo, composto da ben otto sezioni differenti, coronato da un movimento più semplice ancora – era nel già citato *Castore e Polluce* di Vincenzo Federici. Ma questa è un'opera smaccatamente “mitologica” in cui le coordinate normali dell'opera seria italiana vengono stravolte in modo quasi caricaturale: ad esempio il *deus ex machina* che risolve tutto è letteralmente un *deus* ... ossia Giove-Napoleone (una successiva rappresentazione del 1805 celebrava l'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia).

L'esperienza di Generali – sviluppatasi almeno in un certo periodo in modo indipendente e parallelo a quella di Rossini – prova che il gusto moderno in qualche modo sarebbe andato *comunque* in quella direzione. La sua perizia orchestrale è tutta nel segno di una brillantezza e di una “estroversione” che non ha niente a che vedere con le raffinatezze mayriane, lo sviluppo della forma procede nel senso “economico” di cui parleremo nell’ultimo capitolo a proposito di Rossini, e soprattutto è già ben chiaro il tipo di *stilus* che mescola in qualche modo buffo e serio e che costituirà uno dei principali rimproveri mossi a Rossini. Siamo insomma lontani dalla nobile semplicità e dalla breve stretta del finale dell’ultima opera composta da Cimarosa appena prima di morire, *Artemisia*

Una strada diversa – e forse non meno “avanzata” – aveva imboccato Jacopo Ferretti nel disegnare il finale di *Baldovino* per Zingarelli. Vediamo l’ultima parte del primo atto, dopo il già citato concertato «Qual improvviso tremito»:

BALDOVINO	Che si tarda?	
GUALTIERI	A me ti affida.	
MATILDE	Dunque?	
LAMBERTO	Addio.	
MATILDE E LAMBERTO (A 2)	Per sempre addio.	<i>(staccandosi dai soldati, e correndosi ad abbracciare)</i>
LAMBERTO	Sposa... Figli.	<i>(abbracciando la moglie, e baciando i figli)</i>
	Sposo mio.	
LAMBERTO E MATILDE	Che fatal funesto addio!	
	Che momento di terror!	
DALINDA, MANDULFO E CORO	Nel fatal funesto addio teco parte il nostro cor.	
GUALTIERI	(Di vendetta un bel desio già mi accende in petto il cor.)	
BALDOVINO	(Non conosce il piacer mio chi non sa che sia furor.) Ah! si tolga al guardo mio la superba, il traditor.	
	<i>(Lamberto e Matilde ed i figli sono staccati a forza. Il primo è trascinato al carcere, gli altri in esilio. Giunti al mezzo della scena si rivolgono; e gridano insieme con i Cori:</i>	
LAMBERTO, MATILDE E CORO	Addio.	
	<i>(E nel momento, che sono per uscire di scena gridano di nuovo.)</i>	
	Addio.	

*Fine dell'atto primo.*

Budden asserì che, se Puccini avesse musicato la *Traviata*, forse avrebbe mantenuto il finale d’atto del dramma di Dumas: il Barone avrebbe sfidato Alfredo schiaffeggiandolo e dicendogli

«décidément, monsieur, vous êtes un lâche<sup>204</sup>». Niente finale, niente pezzo contemplativo. Una soluzione impraticabile nel quadro dell'opera italiana dell'Ottocento; impraticabile per Verdi, tanto più per Zingarelli nel 1811. Il compositore napoletano, comunque, a modo suo, percorse una strada per nulla di *routine*, anche se non poteva ricalcare letteralmente la traccia datagli da Ferretti.

Probabilmente Ferretti intendeva cominciare la stretta da «Che fatal funesto addio»; invece Zingarelli scrive su quelle parole un concertato parentetico (Andante) di diciotto battute guidato dai due sposi per terze, con risposta imitativa di Baldovino e Mandulfo. Solo dopo il ritorno dell'Allegro (che precedeva il concertato) e la ripresa del concertato medesimo comincia la stretta vera e propria. Ed essa riutilizza le parole dell'Andante che la precede, nella "classica" forma A (tutti) B (con prevalenza dei due protagonisti) A' (che recupera parte del materiale di A e B) C; in questa sezione si sentono per un attimo i due sposi che si dicono addio, ma il momento non è isolato come nella prefigurazione, e viene coperto dal marasma generale.

Questa dilatazione, questa riscrittura, non sono affatto reazionarie: Zingarelli, come Ferrer, procede *adelante con juicio*. Il percorso di Ferretti era tipico del dramma parlato (gli abbracci reiterati; il sipario chiuso sugli «addii» pronunciati dai due sposi, insomma l'elevato *pathos* tardosettecentesco di derivazione francese); il compositore preferisce accentuare il senso complessivo della scena (il legame indissolubile dei due sposi), mettendolo sempre al centro della focalizzazione musicale.

Zingarelli infatti profitta di ogni occasione possibile per isolare il linguaggio peculiare ai due amanti: usa un mezzo semplice – ma di tutta evidenza – come una catena di terze, così nell'Andante



come nell'Allegro (sia nel primo tempo che nel pezzo d'azione-stretta intervallato dall'Andante):



Le terze parallele vengono risemantizzate. Da stilema musicale generico che accompagna i due soprani in tutte le opere italiane, esse diventano nel finale quasi una reminiscenza tematica. E questa reminiscenza è introdotta nel vivo del pezzo chiuso *contro* il movimento ineluttabile di un finale italiano, che condurrebbe secondo un percorso unidirezionale verso la stretta, e cioè verso la chiusura del sipario, la separazione di Lamberto e Matilde. C'è un altro intervento di Zingarelli, nell'eliminazione dei versi da «Per sempre addio» a «Sposo mio», così da non sovraccaricare una partitura già piena di allocuzioni patetiche in arioso e in declamato.

<sup>204</sup> BUDDEN, *Le opere*, III, 324.

Non ci si stupisca di aver trovato in questo sottocapitolo alcune considerazioni di carattere più generale, poiché esse diventano assai più chiare per il lettore al termine della ricognizione sui movimenti principali. E proprio sulla soglia del capitolo sui finali ribadiamo con forza l'assunto principale di questa tesi. Il finale d'opera italiana (con tutti i movimenti che lo compongono) è uno strumento uscito dal contrasto "dinamico" tra la flessibilità della forma e la sua convenzionalità, come già efficacemente scritto da Fabrizio Della Seta<sup>205</sup>. Ogni compositore ed ogni librettista può servirsi della tradizione a suo piacimento, da ogni compositore il finale esce mutato ma riconoscibile nelle sue caratteristiche principali. I cinque tipi di movimento che abbiamo analizzato finora sono la "media" di una realtà fluida, sono i più ricorrenti, ma all'interno della stessa tipologia quasi mai uguali tra loro. La ricchezza e la fortuna del finale d'opera nascono da questa fluidità, che consente di modificare senza innovare: fluidità comoda per il librettista, che stende un ordito con qualche punto fermo, sì, ma mai identico da un libretto all'altro; comoda per il compositore, che può seguire la traccia – guadagnando tempo per la stesura – ma ha campo di mostrare la sua originalità; comoda per l'ascoltatore, che in quelle aspettative a volte banalmente soddisfatte e a volte lievemente spostate di sesto trova il suo appagamento: come lo troverà a maggior ragione – con qualche brivido in più – nelle opere di Rossini, di Bellini, di Verdi.

---

<sup>205</sup> DELLA SETA, *Italia e Francia*, 73-5.

## FINALE. IL «RIFORMATORE DEL MONDO»?

### I. *TANCREDI*

This judgement is based on analysis of Rossini's internal development; we know too little about his contemporaries to assign him ultimate responsibility<sup>206</sup>.

Proprio adesso che sappiamo di più sui contemporanei di Rossini è il momento di affrontare *Tancredi*, argomento del saggio di Gossett più volte evocato nelle pagine precedenti. Il fatto che questo pionieristico articolo sia ormai vecchio di trentacinque anni ne ha forse ridimensionato alcune valutazioni, ma non l'importanza, né la necessità di discuterle.

Per Gossett *Tancredi* è l'inizio di una «new artistic maturity» di Rossini. In quest'opera Rossini cercherebbe di sintetizzare «into coherent structures the freer formal procedures that characterized Italian opera after the breakdown of Metastasian tradition». Quanto alle opere precedenti, Gossett dice che «when extended finales entered opera seria towards the end of the 18th century procedures within them were likewise quite free». E i finali nelle prime opere di Rossini sarebbero scritti con questa «libertà», anche se ci sono indizi di procedimenti più rigidi soprattutto nel *Ciro* e nel finale dell'*Occasione*. Ma solo «in the first-act finale of *Tancredi* the procedures crystallize».

Notiamo incidentalmente che anche qui, nelle «freer formal procedures» che subentrano a quelle dell'opera settecentesca, in qualche modo si presenta il *topos* dell'interregno. Il vero centro dell'argomentazione (l'abbiamo già discusso – indirettamente – a proposito della “solita forma”) è però un altro:

There are four basic elements of a mature Rossini finale, though additional movements are usually added. Two are 'kinetic', that is, action takes place in them or emotional positions are developed; two are 'static', that is, emotions or situations are contemplated. Each kinetic section prepares a static one.

Gossett passa poi a descrivere i caratteri delle quattro sezioni; e il finale di *Tancredi* è «an archetypal example of this procedure».

Le conclusioni sono note:

All the elements of the *Tancredi* finale appear in the first-act finales of such famous Rossini operas as *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *Mosè in Egitto*, and the second-act finale of *Moise*. [...] In these the four basic elements of the *Tancredi* finale are seen in relatively pure state, additional movements

---

<sup>206</sup> GOSSETT, *The candeur*, 326 n. 2.

occurring only at the beginning of the finale. In the first-act finales of *Armida*, *Otello*, *Maometto II*, and *Semiramide*, all the elements are present, but additional numbers are introduced within the body of the finale. These internal expansions and, even more, the shape of the finales such as the first-act finale of *La donna del lago* or the first two finales of *Guillaume Tell* show the extent to which the straightforward procedures of *Tancredi* become a point of departure for musical and dramatic structure, rather than a fixed mould.

Vediamo, a questo punto, la nostra schematizzazione del Finale I di *Tancredi*:

Prefigurazione	Realizzazione	Carattere
versi sciolti Peripezia “minore” del rifiuto di Amenaide di sposare chiunque non sia Tancredi, fino all’ingresso di Orbazzano; peripezia “maggiore” del tradimento di Siracusa con la finta lettera a Solamir: lettura della lettera	Recitativo semplice  Poi «R[ecitativo] I[strumentale] e Finale Primo»	
Ottonari. a5, più una strofa – sovrapponibile ma più contrastante – per Amenaide. «Sorpresa, fremito, affanno, sdegno, relativo a’ personaggi: quadro».	<b>Andante sostenuto</b> ReM 4/4 a) Sorpresa collettiva e reazioni omoritmiche b) progressione su ostinato nel basso, con finale crescendo coda	<b>Concertato di stupore.</b>
Ancora ottonari, in dialogo. Amenaide si rivolge a ognuna delle sue controparti <sup>207</sup> Argirio Tancredi Orbazzano, ognuno dei quali le risponde con tre versi e mezzo dall’identico schema; con una ulteriore strofa Amenaide “tira le conclusioni”.	<b>Allegro</b> LaM (modulante) 4/4. a) Il motivo conduttore è un disegno di otto battute. Le risposte dei tre uomini a Amenaide (in La, in Re, in SolM) sono perfettamente simmetriche, salvo l’ultima di Orbazzano che devia in MibM b) considerazione di Amenaide con un nuovo disegno basato su un basso cromatico (il periodo si lega al precedente in modo «fisico» <sup>208</sup> ), di forma abab’, tendenzialmente in Solm c) commento del coro, Solm/SibM.	<b>Primo tempo</b>
Ancora due versi per i tre uomini, e due per Amenaide, «a4»	I due versi (legati dalla rima tronca a quello che precede) sono l’occasione per l’ <b>Andante</b> SibM 2/4, costruito da sezioni giustapposte sempre più piccole fino alla fine (AA’, secondo Gossett).	<b>Concertato parentetico</b>
Senari. Il coro invoca rigore, strofa in risposta di Amenaide. Nuova concione di Am., stavolta con sticomitia, e l’aggiunta di Isaura, l’unica a risponderle affermativamente con tre versi e mezzo. Ancora sticomitia, con ultimo commento di Amenaide	<b>Allegro</b> ReM 4/4, in più sezioni: a) che comincia con un grande unisono ostinato e le grida del coro. b) Amenaide parla stavolta non <i>sul</i> , ma <i>col</i> disegno della sezione a) del precedente Allegro: in Re maggiore a’) la risposta negativa di tutti è basata sull’unisono, che però adesso modula fino ad arrivare a Fa#m b’) risposta affermativa di Isaura a’’) abbreviata rispetto ad a’, e cui si salda la fiera replica di Amenaide. ReM.	<b>Primo tempo</b> ibridato con un <b>pezzo d’azione</b> Tendenzialmente dinamico, ma quanto al contenuto drammatico ribadisce in forma più sintetica il contenuto dell’Allegro precedente.

<sup>207</sup> Questo effetto retorico è anticipato già da Elfrida nell’opera omonima di Paisiello.

<sup>208</sup> BIANCONI, *Confusi e stupidi*, cit.

Quinari. Due strofe, una per Amenaide e Tancredi («con tutta espressione») e una per Argirio e Orbazzano. L'ultima rima tronca è identica a quella dei senari (così da avere ancora un «No» come parola finale)	c)Sim (corona e cadenza evitata). Le due strofe sono prima giustapposte e poi sovrapposte, fino a una cadenza dei quattro solisti sul V di Sim	Momento statico “per terze e seste” all'interno di un tempo rapido.
Ottonari. «Tutti sottovoce»	<b>Più mosso</b> ReM 4/4. Introdotto da un Re unisono del coro. In più sezioni: a) basata su periodi «fisici», e su disegni ostinati di una battuta, strutturati in modelli-sequenza per terze discendenti (ReM, Sim, SolM, Mim). L'ultima ripetizione è di nuovo in ReM, se ne incarica il coro; tutti cantano simultaneamente. Crescendo fino a un b) <i>forte</i> (in ReM) su un basso ostinato. Improvvisa modulazione al V di Mim, poi Argirio e Amenaide in ottava conducono a a') DoM, ma con lo stesso procedimento della sezione a) (DoM, Lam, poi maggiore), abbreviato. Il coro di nuovo riporta a ReM, come in a). Ma il crescendo è condotto in modo differente. b') riprende il basso (parte del basso) di b), procedendo per blocchi omoritmici, insistendo nel finale su una cadenza bVI – V – I.	<b>Stretta</b> , subito statica, a parte il «No!» iniziale del coro.

Vediamo intanto, e questo non stupisce, che Rossini non rispettò del tutto le articolazioni proposte dal librettista, e preferì isolare un momento da Rossi probabilmente inteso come continuazione della stessa sezione facendone un movimento a parte (l'Andante in Si bemolle). Per contro, un analogo spazio contemplativo che Rossi aveva distinto per metro (quinari dopo una filza di senari) venne inglobato nel secondo Allegro (segno di un desiderio di progressiva accelerazione e compressione: *motus in fine velocior*). Ma una prescrizione almeno non poteva essere – né fu – fraintesa o stravolta: quella di una «reazione collettiva» dei personaggi dopo il recitativo. Rossi non faceva una cosa nuova nel mettere un colpo di scena alla fine del recitativo che precede il finale; tantomeno Rossini nel seguirne le peste scrivendo un concertato di stupore in cui il tempo drammatico si arresta pressoché completamente.

Ed è questo concertato a far risaltare il punto debole dell'argomentazione di Gossett: lo *status* degli «additional movements». «Movimento aggiuntivo» è una terminologia minimizzante per un pezzo del genere: dal punto di vista della drammaturgia nulla è più importante in *Tancredi* del concertato di stupore iniziale. Se però Gossett lo ammettesse, questo costituirebbe un impaccio alla visione «archetipica» del *Tancredi*; il finale “vero e proprio” deve cominciare con un tempo cinetico, e allora il concertato «statico» deve essere il secondo (l'Andante in Si bemolle). Dell'Andante sostenuto iniziale Gossett si libera descrivendolo come «an elaborate ensemble, 'Ciel

che feci», in cui ognuno commenta «on the fury or terror in his breast». Esaurita questa “formalità” Gossett può dire che «the four basic sections now follow.»

L’approccio filologico e formale di Gossett, all’inizio degli anni Settanta, era inedito per l’opera italiana dell’Ottocento<sup>209</sup>, e fu dirompente per la musicologia – rossiniana e non solo; così, quasi tutti i commentatori hanno interpretato Rossini nel solco della visuale del Gossett di allora. L’ondata non si è esaurita con gli anni Ottanta: per esempio Lippe accetta senza discutere la strutturazione “sezioni addizionali più quattro sezioni basilari” e descrive l’Andante sostenuto iniziale di *Tancredi* come una «Einleitung einer homophonen Ensemblesatzes von dreißig Takten<sup>210</sup>». Le teorie della «solita forma» hanno consolidato la visione di Rossini come principale attore di un rinnovamento e di un “fissaggio” delle forme destinati a durare per tutto l’Ottocento. Con il paradossale risultato che il finale di *Tancredi* dovrebbe essere (*mutatis mutandis*) simile al finale di *Lucia di Lammermoor*, esempio di scuola della «solita forma», piuttosto che a un finale scritto pochi anni prima da Nicolini o da Tritto.

Ci avviciniamo maggiormente al vero se invece scorgiamo in *Tancredi* l’eredità di una tradizione, quella coeva o appena precedente, molto più “libera”, in cui nessuna sezione può essere vista come «additional». Il finale di *Tancredi* è, nella galleria prospettica delle opere future e delle opere passate, un lavoro con molti antenati e con qualche tratto di novità, ed entrambe le caratteristiche progressive e regressive si manifesteranno appieno col passare degli anni. Resta valido per descrivere questo finale il modello che abbiamo illustrato sopra, secondo cui i compositori attingono a un serbatoio di pezzi musicali tipizzati (al pari dei librettisti che approntano, trasegliendole, delle “situazioni-tipo”).

L’ Andante in Si bemolle maggiore è, nella nostra ottica, un concertato parentetico: la solita sosta lenta, di non grande peso, che equilibra il numero musicale, pur se apparentemente non motivata dall’azione. Anche in *Tancredi* l’azione riprende come se non fosse successo nulla dopo l’Andante, e a sottolinearlo Rossini adopera nel successivo Allegro lo stesso materiale tematico dell’Allegro precedente; per indicare questo tipo di movimento non abbiamo potuto fare niente di meglio che parlare di «ibridazione» tra primo tempo e pezzo d’azione – avremmo potuto però chiamarlo ormai «tempo di mezzo». Questa duplicazione del disegno del primo tempo è forse la maggiore innovazione, come abbiamo visto. Invece, la coesistenza dei due concertati nello stesso finale non ha niente di strano vista la flessibilità delle forme dell’opera di inizio Ottocento, in cui

---

<sup>209</sup> Sul “discredito” dell’opera italiana nella storiografia cfr. anche FABRIZIO DELLA SETA, *Some difficulties in the historiography of Italian opera*, «Cambridge opera journal», X/1 (1998), 3-13.

<sup>210</sup> LIPPE, *Rossini's «opere serie»*, 178-9.

colpo di scena e concertato sono ingredienti variamente combinabili: in *Tancredi* ci sono due concertati e nessun colpo di scena all'interno<sup>211</sup>.

Rossini abbandonò poi, nelle sue composizioni successive, il “doppio concertato” e giunse ad una formula quasi invariabile: il colpo di scena precede di norma il concertato; e il concertato è situato a metà del finale (come in un'altra opera su libretto di Rossi, *Semiramide*). La spiegazione è semplice: nel finale di *Tancredi*, come nei suoi predecessori del primo Ottocento, la carica di azione drammatica si esaurisce ben presto. Rossini giungerà a una “standardizzazione” della posizione dei colpi di scena tale da aumentare l'interesse del finale.

Non ci troviamo dunque d'accordo con Gossett quando dice che *Tancredi* sia «perhaps the most formally simple of Rossini's operas» e che le nuove convenzioni, e quindi il nucleo di «four basic sections», qui si vedano «in their most elemental formulation»: secondo noi il nucleo di quattro sezioni nel *Tancredi* non c'è, o è ancora *in fieri*. Gossett ha invece almeno in parte ragione su questo: che l'opera stabilisca «a new formal synthesis, new compositional models<sup>212</sup>». È pacifico infatti che il finale di *Tancredi* risulti perfettamente iscrivibile nella tradizione *precedente* delle opere italiane (benché un po' più grande nelle proporzioni). Ma questo non ne esaurisce alcuni tratti molto innovativi, che Gossett ha intuito. Essi, però, riguardano più i «compositional models» che non una «new formal synthesis». Insomma, più la scrittura che non l'innervamento di nuove forme.

E oltre alla ripresa, all'interno del finale, in diversi tempi, dello stesso “disegno conduttore”, ciò che era anche in *Ciro* ed in *Tancredi* si “istituzionalizza”, di questo finale colpiscono ancora oggi la novità delle dimensioni e dell'elaborazione proprio del concertato iniziale. Il crescendo che occupa il centro dell'*ensemble* e la sua progressione cromatica dovettero apparire nuovi al pubblico, e probabilmente si situavano al di fuori delle abitudini d'ascolto.

---

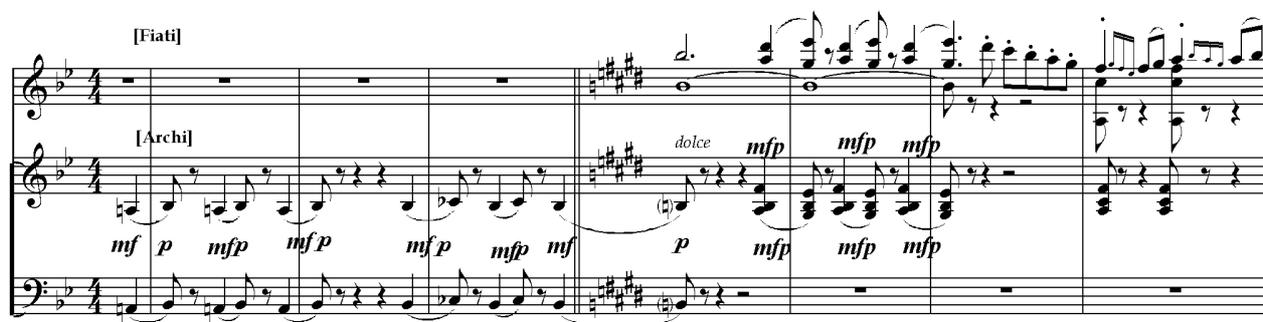
<sup>211</sup> Anche se Lippe sostiene che la condanna a morte proclamata a gran voce prima dell'Andante ne costituisca uno: *Rossini's «opere serie»*, *loc. cit.* Va invece – secondo noi – assimilata a quelle grida con cui il coro fa “ripartire” l'azione, generalmente di «all'armi».

<sup>212</sup> GOSSETT, *The candeur*, 327.



Anche nelle opere di Mayr si trovano molti passaggi armonici “complicati”. Mayr è solito annidarli nei punti nodali della struttura drammatica, oppure all’interno dei tempi più importanti e più elaborati; un uso che farà anche Rossini – lo *choc* armonico a sottolineare lo *choc* drammatico – ma che non ha niente a che vedere con questa pagina. Questa estenuante progressione richiama piuttosto il girare in tondo, il moto apparente di certe pagine comiche rossiniane (non a caso la contaminazione di serio e buffo è uno dei rimproveri principali mossi a Rossini). Nella nostra “passeggiata” tra le opere serie non ci è mai capitato di vedere nulla di simile in altri autori prima di Rossini.

Un’eco di questo pezzo si trova però in un’opera di un altro compositore, che amava gli *ensemble* statici e massicci, i concertati di stupore, un compositore italiano di una generazione prima, e che stava affrontando la parte finale della sua carriera. Abbiamo già trascritto le prime battute di questo suo concertato, ora lo riportiamo per intero, perché ognuno veda le analogie con quello di *Tancredi*.



**Briseide** **Sostenuto**

**Achille** Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

**Agamennone** Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

Qual mo - men - - - to! Qual mo - men - - - to!

*sf p dolce sf ten. sf sf ten. f*

**Br.** **Grave Sostenuto** *sottovoce*

Io ge - lo e pal - pi - to mil - le sma - nie

**Ach.** *sottovoce*

Io ge - lo e pal - pi - to mil - le sma - nie

**Ag.** *sottovoce*

On - deg - gio e pal - pi - to mil - le mo - ti in cor mi

*dolce*

*mezza voce*

Br. in cor mi sen - to qual mo - men - to on-deg - gio e pal - pi - to

Ach. in cor mi sen - to qual mo - men - to on-deg - gio e pal - pi - to

Ag. sen - to qual mo - men - to on-deg - gio e pal - pi - to mil - le

*poco cresc.* *cresc.* **f**

Br. mil - le sma - nie in cor mi sen - to Io ge - lo e pal - pi - to

Ach. mil - le sma - nie in cor mi sen - to Io ge - lo e pal - pi - to

Ag. mo - ti in cor mi sen - to on-deg - gio e men - to mil - le

**fp** **fp** **fp** **fp** **fp** **p**

Br. mil-le sma-nie mil-le in cor in cor mi sen - to ah! de - ci - de un so - lo ac - cen - to i - dol mi - o i - dol mi - o del <sup>3</sup>

Ach. mil-le sma-nie mil-le in cor in cor mi sen - to ah! de - ci - de un so - lo ac - cen - to i - dol mi - o i - dol mi - o del <sup>3</sup>

Ag. mo-ti mil-le mo-ti in cor mi sen - to quan-to co - sta un so - lo ac - cen - to se lo det-ta se lo

Br. no - stro del no - stro a - mor! ah! de - ci - de un so - lo ac - cen - to i - dol mi - o i - dol mi - o del <sup>3</sup> no - stro del no - stro a -

Ach. no - stro del no - stro a - mor! ah! de - ci - de un so - lo ac - cen - to i - dol mi - o i - dol mi - o del <sup>3</sup> no - stro del no - stro a -

Ag. det - ta in - giu - sto a - mor! quan - to co - sta un so - lo ac - cen - to se lo det-ta se lo det - ta in giu - sto a -

Br.  
mor! unso-lo accento i-dol mi - o del no-stro a - mor! unso-lo accento i-dol mi - o del no-stro a -

Ach.  
mor! unso-lo accento i-dol mi - o del no-stro a - mor! unso-lo accento i-dol mi - o del no-stro a -

Ag.  
mor!  
un solo unso-lo ac - cen - to se lo det - ta in - sto a-mor!  
un solo unso-lo ac - cen - to se lo det - ta irgiu - sto a -

pp p p p

Br.  
mor del no - stro a - mor del no - stro a - mor del no - stro a - mor

Ach.  
mor del no - stro a - mor del no - stro a - mor del no - stro a - mor

Ag.  
mor in - giu - sto a - mor in - giu - sto a - mor in - giu - sto a - mor

pp pp sf pp pp sf pp

L'esempio è tratto dall'*Ira d'Achille* di Giuseppe Nicolini, rappresentata alla Scala il 26 dicembre 1814.

Non solo Nicolini poteva conoscere *Tancredi*, che fu rappresentato a Milano il 18 dicembre 1813 per l'inaugurazione del Teatro Re<sup>213</sup>; ma una grande attenzione ai lavori rossiniani è testimoniata da questa lettera che egli scrisse alla Pisaroni nel gennaio successivo:

Non dubiti sarà maggiore [il successo] della seconda [opera], eseguendosi il *Tancredi* del bravissimo maestro Rossini, che con tanto piacere conobbi in Milano, e la cui musica scritta per la Scala [*Aureliano in Palmira*] è degna di lui. Ogni sera godo il primo atto. Ei meritava migliore accoglimento da questo rispettabile pubblico, il quale ha accolto con somma freddezza il magnifico primo

<sup>213</sup> Così SURIAN, *Repertori*, cit. GOSSETT, *The Candeur*, 326.

spettacolo. [...] Io scrivo l'*Achille* che andrà in scena alla metà dell'entrante [...] Mille saluti ai suoi genitori, lo stesso al maestro Rossini<sup>214</sup>.

È chiaro che il tono è fin troppo elogiativo per essere del tutto sincero; è probabile che il «primo atto» sia con ogni probabilità quello di *Aureliano* e non di *Tancredi*, ma la sostanza è netta: ed è difficile non essere suggestionati dalla vicinanza dei nomi di *Tancredi* e della futura *Ira d'Achille*. È probabile che l'interesse di Nicolini per Rossini riguardasse proprio la costruzione dei grandi finali d'atto, segno distintivo tanto del giovane compositore che del più vecchio. Forse *Tancredi* fu presente a Nicolini perché il tipo di concertato utilizzato da Rossini andava a collimare in parte con la sua esperienza compositiva.

Eppure, che l'idea di quella progressione (l'idea di un ostinato che vaga attraverso tutte le tonalità per poi tornare al punto di partenza) gli sia venuta indipendentemente o meno dall'esempio rossiniano, sta di fatto che Nicolini *non se ne servì*. Per meglio dire: non sappiamo se avanti o dopo la prima rappresentazione il passaggio che qui abbiamo trascritto in note più piccole fu cancellato dall'autografo; propenderemmo per un ripensamento, come se al momento di licenziare l'opera la forza dell'abitudine o una prudenza improvvisa avessero arrestato il compositore più anziano, contentandosi Nicolini di un passaggio che limita l'ambiguità armonica alle tonalità di Do maggiore e Mi minore.

Nella scelta (e nella espunzione di altre sei battute alla fine del concertato) c'è anche il «riflesso condizionato» di una tecnica di una generazione restia a scrivere tempi lenti troppo elaborati, ciò che portò Zingarelli, come abbiamo mostrato, ad abbreviare il concertato di *Clitennestra*. Possiamo vedere la rinuncia di Nicolini a questa bizzarra progressione come metafora: più avanti il sentiero della musica moderna gli era precluso, e forse già così gli parve di aver tradito la musica italiana «orizzontale» e non armonica, Musa più desiderabile da seguire che non «la vaga Venere dei congiungimenti forestieri<sup>215</sup>».

*Candeur virginale* di *Tancredi* o rinnovamento di un corpo già esistente, grazie alla linfa di una grande inventiva melodica e armonica? Continuatore o innovatore? Ogni pietra che ammonticchiamo, da una parte o dall'altra, ci porta sempre più lontani da una risposta univoca.

E il discorso andrebbe complicandosi se tenessimo conto degli altri «campi», oltre quello delle convenzioni formali. Saverio Lamacchia (dopo che un trentennio di studi ha cercato di mettere in luce l'interdipendenza delle scelte compositive dai fattori produttivi e ambientali), attraverso un'indagine preliminare sulle partiture eseguite dal *cast* del San Carlo prima dell'avvento di Rossini, ha ipotizzato che la creazione dello stile vocale del Rossini «napoletano» sia dipesa solo

---

<sup>214</sup> Citata in RAPETTI, *Nicolini*, 66.

<sup>215</sup> L'espressione è di Giuseppe Giusti a proposito del *Macbeth* verdiano, citata e commentata tra gli altri in BUDDEN, *Le opere*, I, 294.

in parte dalla presenza di Colbran, David, García, cioè dalle risorse umane a sua disposizione, ma soprattutto da una precisa volontà del compositore; così farebbero pensare i raffronti sia sull'estensione che sul tipo di ornamentazione che i solisti erano abituati a eseguire<sup>216</sup>.

Sarà utile richiamare queste parole di Fabrizio Della Seta:

One's impression is that the new historiography of opera was so preoccupied with avoiding teleological historicism that analysis of permanency prevailed over analysis of change. [...] I would not regard as Promethean the hypothesis that the greater part of Rossini's expectation consisted of his desire to amaze his future audience with something new and surprising; and that the audience expected to be amazed by him<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> LAMACCHIA, *L'acrobatica scrittura*, cit.

<sup>217</sup> DELLA SETA, *Some difficulties*, 13.

## II. LA FORTUNA DI ROSSINI E UN AMBIVALENTE CONCETTO DI ECONOMIA

Le premesse strutturali della battaglia di Leuthen non sono sufficienti per spiegare perché Federico il Grande abbia vinto questa battaglia nella maniera in cui l'ha vinta [...]. Oggi gli storici sono soliti scambiare i livelli di dimostrazione, derivare, dedurre e spiegare una cosa a partire da un'altra e diversa. Ma lo scambio dei livelli temporali, il passaggio dall'evento alla struttura e dalla struttura all'evento non risolve il problema della deducibilità: si può fondare tutto, ma non tutto può essere fondato da tutto. Quale fondazione conti o debba contare, può essere deciso solo nell'anticipazione teorica<sup>218</sup>.

È ancora per larga parte ignoto il motivo della fortuna di Rossini presso i suoi colleghi e presso il pubblico; certo è che si costituì in breve un cerchio saldo, per cui il successo delle opere di Rossini presso il pubblico provocò la pronta imitazione da parte degli altri compositori che a quel pubblico dovevano sostentamento, contribuendo alla costruzione (anche se meno schematica di quanto si ritenga comunemente) di un linguaggio sostanzialmente stabile e molto “convenzionale”<sup>219</sup>.

Noi non recediamo da quello che abbiamo scritto nel capitolo introduttivo, ossia che l'impatto di Rossini sulle carriere dei suoi predecessori è stato probabilmente sopravvalutato. Né vogliamo far rientrare dalla finestra il Rossini inventore della «solita forma». Però ci suona angusto concludere che Rossini fu *il più* grande dei compositori della «transizione» e *quindi* anche il più influente; come se l'unica differenza sia stata nel minore o maggior talento. Non che questo sia falso, ma ci piace aggiungere a tutte le ipotesi e a tutte le cause un'altra motivazione.

Lo stile rossiniano si impose anche (soprattutto) perché aveva dei connotati fortemente *economici* rispetto ai suoi predecessori e contemporanei. Utilizziamo il termine «economia» con un doppio significato, il primo dei quali preso in prestito dalla linguistica. La formulazione originaria si deve a André Martinet:

L'evoluzione linguistica può essere concepita, in generale, come retta dall'antinomia permanente tra le esigenze di comunicazione e d'espressione dell'uomo e la sua tendenza a ridurre al minimo la sua attività mentale e fisica. Sul piano delle parole e dei segni, ogni comunità linguistica trova ad ogni istante un equilibrio tra i bisogni d'espressione, che esigono unità più numerose, più specifiche e proporzionalmente meno frequenti, e l'inerzia naturale che spinge verso un numero più ristretto d'unità più generali, e dall'uso più frequente [...]. Il comportamento linguistico sarà dunque regolato

---

<sup>218</sup> REINHART KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (tit. or.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979), Casale Monferrato, Marietti, 1986, 129-30.

<sup>219</sup> Valga per tutte la famosa testimonianza di PACINI, *Memorie*, 54.

da quello che G. Zipf ha chiamato il «principio del minimo sforzo», espressione che preferiamo sostituire con la semplice parola «economia<sup>220</sup>».

Il linguaggio usa un numero ridotto di elementi ad ogni livello (fonologico, morfologico...) del piano dell'espressione, elementi combinabili in modo da dare un numero quasi illimitato di possibilità<sup>221</sup>. In musica potremmo importare questo termine pensando alla continua tensione tra un repertorio ridotto di significanti, a vari livelli (dal sistema tonale, alle melodie, alle convenzioni melodrammatiche), e la necessità di esprimere una *novità* alle orecchie del pubblico, un arricchimento della sua conoscenza.

Ma c'è anche un significato molto più prosaico del termine «economia». L'anonimo estensore di una lettera al «Giornale italiano», foglio ufficiale del Regno d'Italia, vede l'Italia musicale in sofferenza: pare – nota – che non ci si renda conto che l'esito positivo di un'opera risiede soprattutto nella musica. Fin qui, siamo nella *lamentatio*, in quell'argomentare nostalgico che abbiamo più volte riscontrato. Ma per l'anonimo il problema non è affatto la mancanza di talenti nuovi, ma un circolo vizioso che impedisce al musicista di completare correttamente i cicli di studio e lo strozza al momento di creare l'opera d'arte.

Per l'ordinario i nostri maestri di cappella si danno a studiar la musica per professarla, e la professano per vivere. [...] Ne conosco molti, i quali non sapevano bene il contrapunto, e già scrivevan pei primi teatri d'Italia. Vi dirò, che ciò facevano non sempre con infelice successo; effetto di quella forza di natura che spesso anche senza l'arte consegue il bello ed evita il brutto. E mi è avvenuto più di una volta, udendo taluna di queste musiche, di dire a coloro che applaudevano, e volevano scritturare eternamente quel maestro fortunato: ma non vi avvedete che ha incontrato per caso? Scommetto che la seconda volta che scriverà *farà fiasco*. [...] Il maestro ha scritto... *fiasco!* ...*Che briccone!* han gridato tutti coloro che la prima volta aveano applaudito. Ed io: piano; egli è un povero diavolo il quale non ha torto. Il torto è di tutti gl'impresarij d'Italia che pagan pochissimo; delle circostanze dell'Italia intera che ha fatto nel tempo istesso crescer il prezzo di tutte le cose necessarie alla vita<sup>222</sup>, e diminuir le risorse de' maestri di cappella. Bisognerebbe pagar più generosamente le loro fatiche. E siccome per ragion de' tempi, poco rimane loro a sperare dalla musica ecclesiastica, la quale, in Napoli specialmente, era mezzo di comoda sussistenza per molti, così sarebbe necessario accrescere il guadagno che si ritrae dalla musica teatrale. Finché si vorran dare cento scudi per un'opera buffa, il maestro per vivere sarà costretto a farne per lo meno otto in un anno; e siccome queste otto non si posson fare tutte in un'istessa città, così sarà obbligato a correr la posta per tutta l'Italia. Togliete dunque dai dodici mesi dell'anno quattro de' viaggi, togliete altri quattro che nelle varie città il povero

---

<sup>220</sup> ANDRÉ MARTINET, *Economia dei mutamenti fonetici. Trattato di fonologia diacronica* (tit. or. *Économie des changements phonétiques*, Bern, Francke, 1955), Torino, Einaudi, 1968, 83.

<sup>221</sup> Per altre definizioni del concetto (esteso ben oltre la fonologia) si rimanda a qualunque manuale di linguistica, per esempio RAFFAELE SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Bari, Laterza, 1990, 77 *ma passim*.

<sup>222</sup> Non è un luogo comune: tutta l'epoca napoleonica fu altamente inflattiva, anche se la punta ci fu negli anni 1810-1812.

maestro deve perdere per le *convenienze teatrali* ed i capricci de' virtuosi; e vedete che otto opere si debbono compiere in quindici giorni l'una. Ed in quindici giorni come si può fare una bella musica, la quale esige sei mesi e forse un anno?

La soluzione proposta è in grande anticipo sulla creazione del repertorio teatrale e del diritto d'autore: invece di otto opere all'anno, se ne potrebbero dare quattro «tra le bellissime antiche» (integrali, non “adattate”) e quattro nuove, pagando il doppio i compositori. In secondo luogo, adottare il «costume francese» e dare al maestro una «quota del prodotto dell'opera<sup>223</sup>».

La disamina della situazione – benché caricata, come si addice a un *pamphlet*: il numero di otto opere l'anno è esagerato! – è fatta con notevole sensibilità. Se il sistema produttivo rimane quello che è, come si può avere un prodotto di ottima fattura composto nel letto di Procuste delle scadenze teatrali? (Un'argomentazione non dissimile fu esposta anche da Carpani<sup>224</sup>.) L'attesa risposta nel segno del diritto d'autore e del maggior emolumento dovette aspettare Bellini e poi Verdi; ma negli anni Dieci, Rossini riuscì valorosamente, accettando più o meno il sistema produttivo vigente, a sopperire a questa necessità<sup>225</sup>.

Non gli bastò essere dotato di maggior inventiva degli altri; non gli fu sufficiente essere fecondo: anche se una maggiore inventiva melodica – poniamo – rispetto a Nicolini e una maggiore fecondità rispetto a Mayr e Zingarelli sicuramente aiutarono la carriera di Rossini; né certo poteva risolvere tutto solo con gli (auto)imprestiti. Il problema di ottenere il maggiore risultato col minimo sforzo, *vulgo*, scrivere più musica (o meglio: musica della maggior durata) possibile facendo meno lavoro possibile, per guadagnare più soldi ed essere presente su più palcoscenici in un turno di tempo ristretto, fu risolto da Rossini *codificando uno stile efficace*; e per efficace intendiamo che, da un lato, esso consentiva alta convenzionalità e riconoscibilità, in un'epoca che chiese al musicista anche l'originalità del dettato; e, dall'altro lato, un abbreviamento dei tempi necessari a stendere una partitura. Economia, dunque: in entrambi i sensi, linguistico e di sussistenza materiale.

Esempi di questa “economia” dello stile rossiniano che lo contraddistinguono rispetto ai suoi predecessori (soprattutto da *Tancredi* in poi, e in via definitiva con *Elisabetta*) sono:

---

<sup>223</sup> «Giornale italiano», 16 aprile 1806.

<sup>224</sup> CARPANI, *Rossiniane*, 17: «La smania della novità e l'avversione allo studio dei fondamenti sodi dell'arte, congiunta all'avidità di un presto guadagno, ed al precipizio in cui si scrivono le opere in musica, talvolta in otto giorni poterono più che gli antichi esempj e i buoni precetti» (la lettera è datata 12 dicembre 1804). Tolti gli otto giorni invece di quindici, l'argomentazione è molto simile. Due settimane per la stesura di un'opera sono comunque un tempo riportato (con un po' di sorpresa) anche da molti contemporanei: p. es. Ferretti a proposito del *Baldovino*, nel passo già citato a p..., oppure STENDHAL, *Rossini*, 422. L'estensore di quest'articolo non si firma, ma, dato lo spazio accordatogli e la importanza del periodico su cui scriveva, c'è da credere che fosse una personalità di primo piano nella cultura milanese.

<sup>225</sup> John Rosselli ha consacrato gran parte della sua fatica alla ricostruzione delle condizioni materiali dei musicisti e di chi operava nei teatri d'opera: cfr. almeno ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, 37-77; e più in dettaglio ID., *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*, «Studi verdiani», II (1983), 11-28.

- le ripetizioni di un numero ridotto di blocchi di maggiore estensione (e non di tante microsezioni), soprattutto nei tempi veloci come le strette. In genere, l'iterazione diventa un tratto costitutivo del comico – ma non solo del comico! – rossiniano;
- l'affermazione di soli «simmetrici» nei pezzi d'insieme (l'orchestra rimane invariata, mutano solo le parole da apporre sotto la linea vocale);
- il definitivo approdo alla cabaletta integralmente replicata;
- il crescendo stesso, sommo dei procedimenti iterativi;
- la ripetizione, tra una sezione e l'altra, dello stesso tessuto connettivo orchestrale. Il tempo di mezzo riprende sovente i disegni di quello che definiamo primo tempo (ma anche nelle farse Rossini andava in questa direzione, a differenza della gran parte degli altri compositori);
- infine non si dimentichi che un'elevata standardizzazione ed omologazione della struttura dei numeri musicali permette di agevolare il lavoro; anche il libretto, pian piano espungendo la complessa alternanza di stasi e di movimento all'interno dello stesso pezzo, facilita la concezione musicale del numero, dà al numero una “gabbia” più sicura.

Molti di questi punti sono stati variamente toccati nel corso della dissertazione; essi sono del resto ben presenti a tutti coloro che hanno dimestichezza con le opere dell'Ottocento. Alcuni di questi caratteri sarebbero probabilmente venuti alla luce anche senza Rossini; Rossini li scelse per forgiare il suo stile. Ed è chiaro che i compositori adottarono il metodo rossiniano perché lo trovarono comodo, veloce: esso fu recepito, e divenne un insieme di convenzioni ancor più “strette” delle precedenti, da cui derivava. Alcuni dei tratti sopraelencati ebbero maggior fortuna di altri. Altri, come i soli «simmetrici», persero il loro predominio, almeno nei tempi lenti, dopo nemmeno un quindicennio.

È evidente che la linea-Mayr, compositore che infatti non ebbe veramente imitatori, e il cui influsso è stato probabilmente – anzi sicuramente – sopravvalutato, non poteva sopravvivere, se assumiamo un'ottica linguistica o... darwiniana (alcuni caratteri “recessivi” tuttavia emergono nelle opere di Donizetti). A parità di durata, a parità di sottigliezze orchestrali, anche se di tipo diverso dall'impasto e dalla delicatezza mozartiana del bavarese, una partitura in stile rossiniano richiedeva molto meno tempo a essere composta, ed era anche molto più immediatamente comprensibile. Manteneva inoltre quell'agilità e quel predominio delle linee orizzontali, checché ne dicessero i detrattori di Rossini, necessari ad assicurarle il successo in Italia. I gusti del pubblico italiano – l'abbiamo visto – si erano evoluti, rimanendo uno strano misto di conservazione e di attesa di

novità. Il rimpianto per il passato coesisteva con la richiesta di nuove partiture: e non è vero che i compositori fossero oramai molto meno considerati degli interpreti, benché fossero – quello sì – molto meno pagati<sup>226</sup>.

Come nel caso del *Tancredi* di Pavesi, il pubblico era un giudice attentissimo, pronto a mettere a paragone (un paragone impietoso, a volte) ogni nuovo compositore con i suoi antecessori e a smascherarne i “trucchi del mestiere”. Ma piano piano le opere dei compositori dell’interregno sparvero dal repertorio: alcune per un naturale ricambio dovuto al tempo, altre perché si ritrovarono improvvisamente datate, o peggio dilettantesche, non più aggiornate tecnicamente; le vecchie opere di stampo settecentesco, e in genere le opere le cui linee vocali si assomigliavano tutte, cedettero il passo. L’opera “moderna” permise le reminiscenze non tanto nel *piccolo* quanto nel *grande*. Tollerava le similitudini nel “taglio” dei numeri, e a volte il trapianto di pezzi interi; ma non transigeva sull’originalità nelle melodie, che non potevano più essere i brevi incisi squadrate che l’opera ottocentesca aveva ereditato dalla nobile semplicità di Cimarosa e Paisiello (o dei loro succedanei come Zingarelli); inoltre, non si doveva lontanamente sospettarle di plagio<sup>227</sup>. Così ci poteva essere sul palcoscenico, e così davvero fu a giudizio di molti, una «buona ma veramente buona musica<sup>228</sup>».

Non crediamo certo che la teoria «economica» che abbiamo esposto possa dar conto di tutte le motivazioni del successo di Rossini<sup>229</sup>. Ma forse, sommata a tutto quel che già si conosce e viepiù verrà alla luce col tempo a proposito di un periodo per molti versi oscuro come quello dell’interregno, potrà fornire uno spunto in più.

---

<sup>226</sup> Cfr. ad es. MARIO RINALDI, *Due secoli*, 354-6

<sup>227</sup> Si vedano ancora le testimonianze di Fétis citate nell’introduzione al presente lavoro.

<sup>228</sup> «Giornale italiano», *loc. cit.*

<sup>229</sup> «È naturale che un’ipotesi [...] crei nel suo autore un atteggiamento di euforia che lo induce a trasformare l’ipotesi stessa in convinzione certa. Il passaggio dal possibile al probabile e dal probabile al certo è purtroppo facile e frequente: ma assolutamente negativo per il retto procedere del ragionamento scientifico. [...] È logico che quando ci si trova di fronte ad una materia oscura, frammentaria, intricata si cerchi in qualche modo di ordinare e classificare i fatti per meglio comprenderne i rapporti e supplirne per quanto possibile le lacune. [...] Ma [...] gli schemi interpretativi e ricostruttivi sono in ultima analisi nostre creazioni intellettuali. [...] Non dovrebbero mai dimenticarsi la loro fragilità e la loro precarietà.»; MASSIMO PALLOTTINO, *Origini e storia primitiva di Roma*, Milano, Bompiani, 2000, 50-1.

### III. IL CODICE ROSSINIANO

Riposizionare Rossini all'interno della tradizione italiana non sarà un'impresa facile, ma è forse una delle più possibili (data la mole di materiale disponibile). In particolar modo bisognerà discutere la maniera con cui egli consolidò le convenzioni formali ereditate dall'interregno.

Per questo insieme di convenzioni, ereditate o consolidate che siano, Scott Balthazar utilizza l'espressione «codice rossiniano»<sup>230</sup>. Sottolineiamo il potenziale rischio di termini del genere, che immobilizzano un «codice» attraverso alcune opere del presunto «codificatore»; altri rischi: falsare la nostra prospettiva del cosiddetto «orizzonte di attesa» del pubblico; minimizzare la dialettica tra innovazione e continuazione; far passare come «progressive» le infrazioni – di Rossini stesso e degli altri dopo di lui – a un *modus* che, in realtà, era stato già violato prima di nascere: nei duetti nelle arie negli *insieme* nei finali degli immediati predecessori di Rossini, e che si era normalizzato solo nel corso della sua stagione italiana (fino al 1823). In certi casi (Donizetti ed altri dopo il 1825) potremmo trovarci dunque di fronte a recrudescenze di tratti «arcaici» e non a infrazioni a un codice<sup>231</sup>.

Ma quanto è reale, anche nella stessa stagione italiana di Rossini, una vera standardizzazione su un modello di tre (quattro) tempi? Di *Tancredi* abbiamo già detto; nelle opere successive essa si avverte compiutamente, a parer nostro, solo in *Elisabetta* (1815); ed inoltre anche in *Elisabetta* questa standardizzazione riguarda poi molto meno il finale di altre parti dell'opera. Tuttavia, la tendenza a una semplificazione della forma è chiara:

0) Scena (il **recitativo** di Elisabetta) che comincia in Mi bemolle maggiore (il rapporto con la tonalità del pezzo successivo anticipa la polarità tonale del finale nel suo complesso).

- 1) **Allegro** ReM 4/4 (metro: settenari); **primo tempo** di forma *grosso modo* così descrivibile:
  - a) solo di Elisabetta tripartito<sup>232</sup>
  - b) solo di Leicester (asimmetrico) e insieme a imitazione di Matilde, Enrico, Leicester
  - a') ripresa dell'ultima parte del solo di Elisabetta: allungato e con una cadenza cromatica portata a un accordo di Do).

---

<sup>230</sup> BALTHAZAR, *The primo Ottocento duet*, cit.

<sup>231</sup> GOSSETT, «*Anna Bolena*» and the artistic maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon Press, 1985, 15, nota giustamente che usare «convenzionale» come «term [...] of opprobrium is simply unacceptable», anche perché non è lecito far fare a Rossini la figura del «villain» (12) le cui forme avrebbero soffocato l'opera dell'Ottocento. Anche se naturalmente «Rossini was unquestionable responsible for codifying certain structural, melodic, and rhythmic devices that played an enormous part in defining Italian opera throughout the first half of the nineteenth century» (*ibid.*).

<sup>232</sup> Cfr. BALTHAZAR, *Three part-solos*.

2) **Maestoso** DoM/MibM (metro: settenari): recitativo accompagnato per la scena di Elisabetta con la corona, trattata in declamato; improvviso Mi bemolle quando la regina scopre i simboli del regno e li offre a Leicester<sup>233</sup>.

3) **Adagio** MibM 2/4 (metro: settenari uguali per tutti con leggere varianti): **concertato di stupore** di forma abc + coda, con un canone nella sezione b.

4) **Primo tempo** SolM/m 4/4 (metro: settenari), che adopera parte del disegno orchestrale del primo Allegro.

5) **Più Mosso** ReM 4/4 (metro: decasillabi); questo movimento ed il precedente potrebbero costituire il **pezzo d'azione**, ma con larghe fasi "statiche". Parallelismi di tre battute e poi di quattro; invettiva quasi in «tempo reale» di Elisabetta. Fino a che tutti esclamano «Regina perdono pietà».

6) **Stretta del Primo Finale. Allegro vivace** (metro: decasillabi)

x) ancora "cinetico", con un iniziale crescendo di un disegno iterato (all'inizio metà delle parole di Elisabetta sono rivolte alle guardie e metà a se stessa);

a) in cui comincia il vero pezzo "statico", in Sim, poi modulante fino a una cadenza in LaM, che prepara al ritorno della tonica;

b) *crescendo*,

c) quintetto dei solisti con digressione in Mib;

x') Ritorno della figurazione di x) fino al breve **Più Mosso**, scritto nella consueta forma a a + lunga parte b.

Questi sei movimenti si possono facilmente ridurre a una struttura quadripartita. Il Maestoso, punto drammaticamente decisivo, è avulso in un certo senso dall'architettura compositiva del finale, breve piedistallo per Elisabetta quando offre a Leicester il trono di Inghilterra. Un'altra parte "dinamica" (il futuro, cosiddetto, tempo di mezzo) è formata dall'insieme «Primo tempo-Più mosso». Però, dalla nostra schematizzazione si evince come anche in un'opera fortemente convenzionale si rende necessario qualche aggiustamento per far collimare il finale con il modello di due coppie di movimenti cinetici e statici di cui parla Gossett. E di qui fino al 1823 e a *Semiramide*, *summa* monumentale del «codice», se vogliamo anzi conservativa rispetto alle sperimentazioni del periodo napoletano<sup>234</sup>, quante infrazioni e cambiamenti di rotta!

---

<sup>233</sup> «Ce moment est superbe. Ce moyen, déplacé peut-être dans la tragédie, est magnifique et du plus grand effet dans l'opéra, qui réclame les choses qui parlent aux yeux»; STENDHAL, *Rossini*, 189.

<sup>234</sup> A proposito di *Semiramide* cfr. GOSSETT, *Anna Bolena*, 62: *Semiramide* non è «fully exemplifying [Rossini's] mature Italian style. The Neapolitan operas he wrote in preceding years [...] are in many respect more original, and certainly freer in their treatment of musical form. Precisely because of its retrospective and idealizing tendencies, *Semiramide* remains the best model for defining the structural conventions later associated with the Rossini operas». Passo discusso (a nostro avviso in maniera non convincente) facendo appello alle "aspettative" del pubblico veneziano in LIPPE, *Rossini's «opere serie»*, 18 n. 10. Lo studioso tedesco sostiene d'altro canto (185) che «am *finale primo* der *Semiramide* zeigt sich jedoch bereits, daß die Strukturen auch zehn Jahre nach *Tancredi* noch vergleichbar sind».

In molte opere, infatti, Rossini ri-complica quello che lui stesso ha semplificato (ma il finale di *Otello*, scritto l'anno dopo, come abbiamo detto corrisponde ancora – certo su scala vastissima – a quello di un'opera dell'interregno). Consideriamo un esempio “non-serio” e “non-napoletano” – e quindi tratto da un campo, secondo la *vulgata*, meno “sperimentale”; il finale di *Matilde di Shabran* (1821).

1) **Maestoso** in Do maggiore dalle caratteristiche di **primo tempo**, con strofe simmetriche per i due protagonisti cui poi si aggiungono gli altri due cantanti;

2) un lungo tempo di “transizione”, cinetico, in Fa maggiore, in cui Matilde ottiene una sorta di “ammorbidimento” della salvatichezza di Corradino, con i commenti degli astanti (una sorta di **pezzo d'azione**);

3) un **Allegro** in tempo tagliato, Do maggiore, come fosse una **stretta**, con numerose ripetizioni;

4) un nuovo **Allegro** (MibM 3/4) (si sente un fragore e Corradino deve apprestarsi alla battaglia);

5) un **Marziale** (SolM 2/4); **solo** di Edoardo (in preda alla mestizia);

6) un **Moderato** (SolM 4/4) (in cui Edoardo e Matilde cercano di suscitare invano la compassione di Corradino per le sorti del giovane);

7) un settimino (**concertato parentetico** di stasi completa, senza colpo di scena iniziale) in La bemolle, 2/4, in cui quasi sempre le voci cantano simultaneamente;

8) un ultimo 2/4, in Do maggiore, con il solito inizio “connettivo” con squilli di tromba cui si salda dopo poche battute la nuova **stretta**.

Questo numero sembra essere stato composto in modo “passatista” per certi versi, dispersivo come in una vecchia opera comica. La proliferazione di movimenti maschera un doppio finale: un duetto/quartetto e un settimino. Il primo tempo del settimino manca: le sezioni 4, 5, 6 ne sono il surrogato, ma assomigliano di più a un macro-pezzo d'azione. Il disegno “a incastro” si appalesa anche dalle tonalità: il settimino (4-7) è in tonalità differenti dal quartetto, ma l'ultimo tempo ritorna alla tonalità della stretta del quartetto (3), come a chiudere il cerchio e serrare le due anime del finale in un corpo solo. Simili “centauri” e simili combinazioni non erano rare: già in *Aureliano in Palmira* un terzetto si innestava su un duetto, e in *Zaira* di Federici un quartetto su un terzetto. In *Matilde* il finale telescopico quartetto/settimino è dovuto anche all'irrompere di una sfera pubblica che si sovrappone a quella privata: la struttura corrisponde così alla doppia drammaturgia, ai due elementi del “bisbetico domato” da una parte e della “faida” con Edoardo al

centro dall'altra. Finali come questo sono molto simili a quelli flessibili dell'opera italiana prima di Rossini.

Il termine «codice rossiniano», reinterpretato alla luce delle nuove conoscenze, può essere fruttuosamente utilizzato se lo pensiamo come un'astratta e utile "media" del linguaggio ottocentesco, più che se riteniamo il «codice» come concretamente attuato in un'opera o in un'altra; e a patto, inoltre, che se ne vedano le radici ben salde nel tardo Settecento e nel primo Ottocento. Oltretutto, i finali sono il punto in cui il codice (per non parlare della "solita forma") meno può trovare attuazione, anche per la persistenza di libretti in cui le sezioni cinetiche e statiche si alternano continuamente senza meccanica regolarità.

Riprendiamo le fila di quanto si è ordito nel corso di questa tesi, provando a concludere e a definire meglio il nostro pensiero.

Abbiamo cominciato con lo sceverare un po' di grano dal loglio, indagando sul *topos* della transizione e sul suo influsso sulla storiografia operistica. In seguito abbiamo cercato di fornire qualche spunto generale sull'opera italiana dell'interregno, spostando gradatamente il fuoco sui finali.

Abbiamo osservato come le gabbie della «solita forma» o anche di un'alternanza "cinetico-statico" siano spesso poco produttive per la comprensione dell'opera italiana del primo Ottocento e di Rossini stesso. Abbiamo proposto un modello molto più flessibile, in qualche modo alternativo: anzi, la ricostruzione di una *traccia* adoperata dai compositori nello stendere il finale di un'opera. Sulle analisi di queste opere basti tutto quel che abbiamo osservato nel secondo capitolo.

Infine, ancora Rossini, i suoi rapporti con i predecessori, con uno sguardo verso le sorti future dell'opera italiana. Proprio con Rossini senza dubbio incomincia e va ad affermarsi una progressiva normalizzazione. Il *core* del numero musicale – quattro oppure tre movimenti – ancora negli anni Dieci non è del tutto riconoscibilmente la base dei numeri in cui è diviso un dramma musicale. All'altezza del 1815 il processo subisce una sterzata. La costruzione di un numero musicale attraverso l'alternanza lento-veloce c'era anche prima di Rossini, ma fu da lui resa meno elastica e imprevedibile. All'interno dei singoli movimenti le gradazioni di staticità o dinamicità tesero ad uniformarsi; i tre o quattro movimenti furono (occhieggiando ancora alla linguistica) *la quantità giusta di unità minime per ottenere un numero musicale ampio e coeso*. A questa quantità, tuttavia, l'opera tendeva già da almeno un decennio. Questa "struttura profonda", tri- o tetrapartita, si riproduceva da un'opera all'altra, ma le infinite varianti che realizzavano in superficie tale struttura profonda non furono *un'altra cosa* rispetto a quello che il pubblico aveva sentito fino ad allora, rimasero all'interno del suo orizzonte di attesa. Indi la forza del modello rossiniano; e intendiamo dire «perfezionatosi e giunto a compiutezza con Rossini».

Il processo di riequilibrio all'interno del numero musicale fu comunque ancora molto lento. Però Rossini fu il primo a correggere le sproporzioni di elaborazione e durata dei vecchi finali ossitoni e ad aumentare l'importanza dei tempi lenti<sup>235</sup>.

La standardizzazione del modello e il suo travalicare i confini serio-buffo favoriscono e incoraggiano il sistema di prestiti e autoimprestiti che fu notevolmente diffuso nell'Italia del primo Ottocento. Dopo una certa altezza cronologica, ancora da stabilire per verità, le forme dell'opera seria e dell'opera buffa diventano sovrapponibili: con qualche eccezione anche i finali dei due generi, prima molto differenti, cominciano a essere strutturati allo stesso modo: il *Barbiere* e l'*Elisabetta* non sono (morfologicamente, s'intende!) così diversi.

Non è a Rossini, infine, che dobbiamo la creazione di un sistema di convenzioni, ma a lui dobbiamo la diffusione del medesimo, o almeno – cosa che più conta – la sua fortuna. Gli elementi dello stile rossiniano (compresi i canoni, uno dei caposaldi dell'armamentario di Rossini) sono presenti anche in opere precedenti alla sua esperienza. Ma egli li piegò al suo volere, alla sua drammaturgia.

È vero che ad una codificazione complessiva del suo linguaggio Rossini arrivò quando aveva smesso di comporre a ritmi frenetici. È anche vero che egli si permise di infrangere più volte la norma che aveva contribuito a generalizzare. Inoltre, non possiamo stabilire se questo processo di semplificazione del numero musicale sarebbe stato comunque inevitabile: oltre a Rossini tanti altri compositori, e tanti librettisti, vi presero parte. Ma è sicuramente vero che lo stile creatosi nel calderone dell'età napoleonica dalle ceneri dell'opera post-metastasiana, così consolidato dal maggior compositore dell'epoca, propugnato dai Pacini e dai Coccia, e dai più giovani prima adottato e poi di nuovo rinnovato, si mostrò fecondo e capace di rigenerarsi fino alle impervie pendici del Novecento.

---

<sup>235</sup> Con qualche predecessore: cfr. CASTELLANI, *Paer*, 254.