



«Et facciam dolci canti»

Studi in onore di Agostino Ziino
in occasione del suo 65° compleanno

Tomo II

Libreria Musicale Italiana

«Et facciam dolci canti»

Studi in onore di Agostino Ziino
in occasione del suo 65° compleanno

a cura di
Bianca Maria Antolini
Teresa M. Gialdroni
Annunziato Pugliese

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

- XI *Presentazione* di Alessandro Finazzi Agrò
- XIII *Presentazione* di Franco Salvatori
- XV *Prefazione*
- XVII *Tabula gratulatoria*

TOMO I

- 5 *Auguri* di Kurt von Fischer ed Emilia Zanetti
- 7 Eugenio Lanzillotta
La musica nei misteri di Eleusi
- 17 Giuseppe Tavani
Spigolando tra carte filologiche
- 25 Fabio Carboni
Alcune precisazioni per la datazione delle Rime di Simone De' Prodenzani
- 33 Nino Albarosa
Proseguendo l'analisi
- 37 Thomas F. Kelly
The Oldest Musical Notation at Montecassino
- 47 Luisa Nardini
Montecassino, Archivio della Badia, ms. 318: Observations on the Second Tonal Mass Repertory
- 63 Alejandro Planchart
The Opening Chant at Easter in the Latin West
- 99 Giacomo Baroffio
Antifone e versus pre-introitali nell'Italia settentrionale. La testimonianza del tropario di Intra
- 109 Annunziato Pugliese
Un frammento di pergamena musicale del Duecento in un Messale della Biblioteca del Convento del Santuario di S. Francesco di Paola

- 137 Francesco Zimei
Dalle laude ai soni. Aspetti musicali della devozione aquilana a san Pietro Celestino
- 161 Margaret Bent
Songs Without Music in Dante's De vulgari eloquentia: Cantio and Related Terms
- 183 John Nádas
Secular Courts During the Period of the Great Schism: Documentation in the Archivio Segreto Vaticano
- 207 Marco Gozzi
La notazione del codice Add. 29987 di Londra
- 263 Maria Caraci Vela-Roberto Tagliani
Deducto sei: alcune osservazioni e una nuova proposta di edizione
- 295 Gianluca D'Agostino
On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: a Case of Historical Misunderstanding
- 331 David Fallows
Walter Frye's Ave regina celorum and the Latin Song Style
- 347 Giulio Cattin-Francesco Facchin
Il lascito musicale di un prete della Cattedrale di Padova (1463)
- 371 Claudio Gallico
A proposito di musica cortigiana
- 375 James Haar
Renaissance Scribes as Editors: Some Case Studies
- 395 Richard Sherr
Impiegati dello Stato: Three Episodes in the Financial Life of the Papal Singers in the 16th Century
- 407 Frank A. D'Accone
Francesco Corteccia's Peace Motet
- 439 Renato Meucci
Il perduto codice di Andrea Naccheri (1540ca.)
- 459 Franco Piperno
Ballate in musica, madrigali 'a ballata' e gli ariosi di Antonio Barrè: predilezioni metriche e formali del madrigale a Roma a metà Cinquecento
- 487 Francesco Luisi
Presenze frottoliche nel laudario di Serafino Razzi
- 515 Murray Bradshaw
The Falsobordone and the Development of Tonality

SOMMARIO

- 533 Wolfgang Witzemann
Palestrina: lo stile personale in divenire
- 555 Magda Marx-Weber
Ludovico da Vittorias Marienlitanei in einer Fassung für die Cappella Giulia
- 565 Oscar Mischiati
Interessi musicali di un vescovo senese del tardo Cinquecento
- 569 John Walter Hill
The Solo Songs in the Florentine Intermedi for La Pellegrina of 1589: Some New Observations
- 583 Gino Stefani
Musica barocca nella 'Globalità dei Linguaggi'
- 591 Piero Gargiulo
Tra i Medici e i Gonzaga: Santi Orlandi «eccellentissimo» musicista del primo Seicento
- 613 Paola Besutti
Tra Cremona e Venezia: nuovi elementi sulla Messa a 4 della Selva morale di Claudio Monteverdi
- 629 Frederick Hammond
The Prince's hat ossia Il Berrettino di Pietro
- 655 Margaret Murata
Pasqualini riconosciuto
- 687 Giancarlo Rostirolla
Uno sconosciuto codice seicentesco di cantate romane
- 737 Lowell Lindgren
J.S. Cousser, Copyist of the Cantata Manuscript in the Truman Presidential Library, and Other Cantata Copyists of 1697-1707, who Prepared the Way for Italian Opera in London
- 783 Steffen Voss
Penelope la casta und Didone delirante: Zwei neapolitanische Opern Alessandro Scarlatti aus dem Jahre 1696
- 797 Hans Joachim Marx-Steffen Voss
Unbekannte Kantaten von Händel, A. Scarlatti, Fago und Grillo in einer neapolitanische Handschrift von 1710
- 807 Lino Bianchi
Alessandro Scarlatti e l'oratorio Il dolore di Maria Vergine
- 811 Armando Carideo
Il manoscritto autografo di Bernardo Pasquini conservato nel Fondo Landsberg di Berlino

TOMO II

- 827 Siegfried Gmeinwieser
Die Caecilienbruderschaft von St. Kajetan (Theatinerkirche) in München. Eine Institution nach römischem Vorbild
- 841 Maria Nevilla Massaro
«Cum harmonicis numeris»: polifonia cinquecentesca con il basso numerato di Francescantonio Vallotti
- 855 Daniela Goldin Folena
Goldoni, Il re alla caccia e l'opera francese
- 873 Lucio Tufano
Vienna 1763: Calzabigi, Coltellini e Ifigenia in una lettera inedita di Pietro Metastasio
- 895 Marita McClymonds
Opera Reform in Italy 1750-80
- 913 Friedrich Lippmann
Metastasio und die angebliche Dekadenz der italienischen Oper im späten 18.Jh. Zur damaligen ästhetischen Literatur Italiens
- 943 Alberto Basso
La musica nella Correspondance di Isabelle de Charrière con Jean-Pierre Chamberrier d'Oleyres
- 963 Luigi Ferdinando Tagliavini
«Oh Freunde, nicht diese Töne!». Considerazioni su alcuni aspetti negletti della prassi esecutiva
- 989 Rosa Cafiero
Introduzione agli scritti teorici di Francesco Bianchi (Cremona, c1752-Londra, 1810): il Trattato di armonia teorico pratico
- 1019 Francesca Seller
La copisteria musicale del teatro San Carlo tra Sette e Ottocento
- 1029 Giovanni Carli Ballola
Liturgia del piacere: sull'Anacréon di Cherubini
- 1037 Luca Aversano
Aspetti di storia della ricezione fra Italia e Germania nel primo Ottocento
- 1055 Daniel Brandenburg
La ricezione dei Classici in Italia: le testimonianze di memorie e di diari di viaggio

SOMMARIO

- 1069 Marina Marino
Salmi cantici ed inni cristiani del conte Luigi Tadini. Un opuscolo su musica e poesia del primo Ottocento
- 1079 Enrico Careri
Sull'interpretazione musicale del silenzio
- 1091 Francesco Paolo Russo
Lettere di Lucca e Ricordi conservate nell'Archivio Ferretti
- 1111 Fabrizio Della Seta
Dal glicibarifono al clarinetto basso: un capitolo di storia dell'orchestrazione in Italia
- 1133 Giorgio Sanguinetti
Casta diva o la soavità delle dissonanze
- 1149 Leopold Kantner
Vis comica bei Giuseppe Verdi
- 1155 Markus Engelhardt
«L'immagine di un grande avvenimento storico-politico». Richard Wagner e il suo Rienzi
- 1165 Barbara Lazotti
La collezione dei libretti per musica di Lodovico Silvestri nella Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia in Roma
- 1183 Teresa M. Gialdroni
L'Ottocento a teatro: varietà di funzioni e forme del libretto
- 1197 Bianca Maria Antolini
Editori musicali italiani dell'Ottocento e concerti di musica 'classica': alcuni casi
- 1223 Eleonora Simi Bonini
Giovanni Sgambati: nuove informazioni dal suo archivio
- 1245 Johannes Streicher
Intorno al metateatro di Iris
- 1253 Roberto Pagano
Preistoria, travagliata genesi e nascita di un importante strumento di cultura
- 1269 Rosy Moffa
La Lirica nella produzione e nel pensiero di Ettore Desderi
- 1291 Annalisa Bini
I concorsi nazionali di liuteria dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
- 1311 Roberto Giuliani
L'antica musica ridotta alla moderna pratica dell'etere. Quindici anni di commit-

- tenze e recuperi (1946-1961), da Mantelli a Pirrotta, con una cauda sul linguaggio radiofonico*
- 1357 Antonino Marcellino
 «“Un Wózzzeck italiano”! o forse... un “Pizzetti dodecafonico”!». La nuova colonia di Alfredo Sangiorgi: appunti per un’edizione
- 1383 Guido Salvetti
Le opere sinfoniche di Ottavio Ziino
- 1407 Giovanni Morelli
Caratteri e forme di «virtuous unsal(e)ability» nella «Begleitungsmusik op.34»: da Schoenberg 1929-1930 agli Straub 1973
- 1435 Guido Olivieri
Problems of Attribution in a Sketch for Luciano Berio’s Tempi concertati
- 1447 Philip Gossett
Staging Italian Opera: Dario Fo and Il viaggio a Reims
- 1467 Enrico Fubini
La musica e il linguaggio degli affetti
- 1477 Giorgio Adamo
L’endecasillabo nei canti di tradizione orale. Strutture profonde e strutture di superficie
- 1497 Francesco Giannattasio
L’etnomusicologia e l’asse di equilibrio. Alcune riflessioni a partire da un recentissimo scritto di Agostino Ziino
- 1517 Pubblicazioni di Agostino Ziino
- 1529 *Indice dei nomi* a cura di Silvia Scozzi

Teresa M. Gialdroni

L'OTTOCENTO A TEATRO:
VARIETÀ DI FUNZIONI E FORME DEL LIBRETTO

La pubblicazione dell'imponente repertorio di libretti pubblicati dal 1600 a 1800 avvenuta agli inizi degli anni Novanta per opera di Claudio Sartori ha rappresentato uno spartiacque nella storia della ricerca sul teatro d'opera: la possibilità di avere a disposizione un repertorio di circa 25mila testimoni di rappresentazioni teatrali o simili e soprattutto i preziosissimi indici che, oltre ai nomi, offrono cronologie di città e teatri, ha creato nuove prospettive di ricerca e reso possibili approcci fino a quel momento impensabili.¹

La scelta dell'anno 1800 come termine ultimo, oltre che da ragioni pratiche, deve essere stata dettata anche da motivazioni storiche, assumendo quasi una valenza simbolica: difatti nell'Ottocento il melodramma, come tutti sanno, volta pagina e diventa qualcosa che, in tutte le sue componenti, prende via via le distanze dai modelli settecenteschi. Il diverso ruolo del librettista, la progressiva definizione del testo in quanto componente sempre più fissa e intoccabile e la conseguente, graduale scomparsa, nella seconda metà dell'Ottocento, del libretto stampato in occasione di ogni singola rappresentazione, hanno contribuito probabilmente ad accantonare il progetto – se mai è stato ideato – di spostare i limiti cronologici della monumentale impresa di Sartori.

Tuttavia, come è ben noto, il teatro d'opera nei primi decenni dell'Ottocento, pur già profondamente modificato, continua a presentarsi secondo modalità analoghe allo spettacolo musicale tardo-settecentesco: ogni singola rappresentazione continua infatti a essere un evento unico, spesso legato al luogo e all'occasione; e di conseguenza anche il libretto continua ad avere quelle caratteristiche di testimonianza preziosissima di una rappresentazione irripetibile. In questa prospettiva la mancanza di un repertorio unico di libretti anche per l'Ottocento rende molto difficile, per non dire aleatoria, la ricerca sul teatro d'opera di questo periodo, per l'impossibilità di avere un quadro esauriente in primo luogo di tutte le rappresentazioni sia nei grandi centri sia nelle periferie,

1 CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994. Sull'imponente lavoro di Sartori e sui problemi relativi alla catalogazione dei libretti per musica cfr. anche FEDERICA RIVA, *E dopo Sartori? Considerazioni sulla catalogazione dei libretti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI 1996, pp. 61-118.

e poi delle svariate modalità in cui lo spettacolo teatrale in musica ha preso forma. A queste deficienze suppliscono in parte le numerose cronologie di teatri che negli ultimi anni sono venute alla luce, o le raccolte di singoli fondi che comprendono anche libretti dell'Ottocento.² Il quadro parziale che risulta da questi strumenti getta una nuova luce su come una conoscenza dell'attività teatrale nelle periferie, con l'infinita varietà di luoghi e situazioni in cui si esprime, possa modificare sostanzialmente una visione del teatro d'opera che tenga conto solo dei grandi teatri e dei grandi centri di produzione e secondo modalità tradizionali e ampiamente stabilizzate.

Scopo di questo articolo è illustrare la grande varietà di forme e funzioni che il libretto assume nell'Ottocento, sia come oggetto materiale che varia a seconda dei luoghi o delle occasioni cui è destinato, sia come testimone non soltanto di una rappresentazione melodrammatica codificata che si va sempre di più fissando in un rituale rassicurante e riconoscibile, ma anche di una variegata tipologia di spettacoli o esecuzioni musicali che va dalla cantata celebrativa, agli adattamenti di musiche di autori vari per centoni o simili o anche di esecuzioni anomale in contesti diversi da quelli dei grandi circuiti. Perché 'l'Ottocento a teatro' non va solo a teatro ma, come vedremo, può fruire del repertorio operistico anche in altri contesti e seguendo modalità particolari.

A questo scopo ho utilizzato la collezione di libretti che si trova nel Fondo Ferrajoli conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.³ Si tratta di una raccolta di circa 2000 libretti di melodrammi, balli, oratori, cantate, componimenti drammatici, intermezzi, operette, prologhi in musica, pubblicati fra il 1600 e il 1885 circa. La sua assoluta mancanza di omogeneità, oltre a testimoniare un tipo di collezionismo disinvoltato e onnivoro, rende questa raccolta una sorta di *specimen* dello spettacolo teatrale in musica dalle origini fino al tardo Ottocento in tutte le sue manifestazioni, da quelle più note, consuete e documentate fino a quelle più marginali, periferiche e bizzarre. Da questo Fondo, dunque, ho estrapolato alcuni libretti ottocenteschi cercando di individuare alcune tipologie particolari.

Di un certo interesse sono alcuni libretti relativi a rappresentazioni di melodrammi biblici avvenute a Roma presso l'Ospizio Apostolico di San

2 Un esauriente esame critico dei cataloghi attualmente disponibili è offerto in CARMELA BONGIOVANNI, *Librettos. Italian Projects and Catalogues: 1985-1995*, «Fontes Artis Musicae», XLIII 1996, pp. 100-22. Per una prima disamina dello stato delle ricerche sul teatro d'opera fino al 1985 cfr. ROBERTO VERTI, *Dieci anni di studi sulle fonti per la storia materiale dell'opera italiana nell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XX 1985, pp. 124-63 (in particolare le pp. 145-48 sul libretto).

3 Cfr. GIULIANA GIALDRONI-TERESA M. GIALDRONI, *Libretti per musica del Fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, LIM-Libreria Musicale Italiana-Biblioteca Apostolica Vaticana, Lucca 1993.

Michele.⁴ Si tratta di spettacoli allestiti dagli allievi dell'Ospizio in periodo carnevalesco più o meno fra il 1830 e il 1860 che utilizzavano perlopiù musiche preesistenti adattate a nuovi testi appositamente composti. Un esempio è dato da *Il vitello d'oro*, «melodramma biblico da eseguirsi dagli alunni della scuola di canto dell'ospizio apostolico nel carnevale del 1844», per il quale vengono utilizzate anche musiche di Giuseppe Verdi e Saverio Mercadante (oltre a musiche forse originali di [Giovanni] Sebastiani, Achille del Nero, [Edoardo] Vera, Ricci, Rossi).⁵ Di Verdi in particolare vengono usati brani dal *Nabucco* quali l'ovvio *Va pensiero*, posto però in apertura, il coro *Gli Arredi festivi* (collocato nella seconda scena del primo atto) e *S'appressan gl'istanti d'un'ira fatale* (primo atto, scena settima) i cui testi sono adattati all'argomento anche se vengono mantenuti alcuni elementi testuali forse proprio per dar loro una immediata riconoscibilità. Teniamo presente che il *Nabucco* era stato rappresentato a Roma la prima volta il 9 febbraio 1843⁶ e, per quanto il successo immediato dopo la prima milanese del 1842 avesse dato luogo a un elevato numero di repliche, si deve pensare che la popolarità del coro *Va pensiero* allora non fosse così radicata nella coscienza del pubblico come lo è oggi. Dunque, il fatto di conservare buona parte del testo testimonia forse la volontà di sottolineare la paternità verdiana e stimolare una immediata associazione di idee, nonostante la diversità del soggetto. Se questo appare poco significativo per lavori quali appunto *Il vitello d'oro* e anche per *I figli di Giacobbe in Egitto*, altro melodramma biblico rappresentato all'Ospizio apostolico,⁷ che in qualche modo ben si adattano ad accogliere in modo naturale i brani tratti dal *Nabucco*, più singolare è l'utilizzazione delle musiche (e dei testi) di alcune opere di Verdi per un *Saggio di poesia e musica*, dato dagli alunni del Pontificio Seminario romano, come si legge nel frontespizio del libretto, «per celebrare, il 14 febbraio 1847, il secondo anno secolare della manifestazione meravigliosa avvenuta a 13 feb. 1647 della sacra immagine di Maria Vergine che venne nel portico della chiesa di Sant'Apollinare». ⁸ In questo contesto le musiche di Verdi vengono adattate a testi di Giuseppe Negri e Salvatore

4 Cfr. ALBERTO CAMETTI, *I melodrammi biblici all'Ospizio di San Michele in Roma*, Roma 1899.

5 Cfr. G. GIALDRONI-T.M. GIALDRONI, *Libretti per musica*, p. 441, scheda n. 1859.

6 Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Chicca, Tivoli 1939, I, pp. 252-3 e II, pp. 461-2. L'opera fu ripresa nel dicembre dello stesso anno dall'Accademia Filarmonica Romana, in forma di concerto, presso il Teatro Argentina, quindi nell'ottobre del 1944 fu eseguito, sempre all'Argentina, il solo secondo atto in una serata «a beneficio» del cantante Achille De Bassini, alla presenza dello stesso Verdi: cfr. MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll., Olschki, Firenze 1978, I, p. 711; III, p. 2486 e I, p. 782. L'opera fu poi ripresa all'Apollo l'8 gennaio 1844, quindi proprio nel corso della stagione del carnevale, in concomitanza con la rappresentazione del *Vitello d'oro* all'Ospizio apostolico.

7 G. GIALDRONI-T.M. GIALDRONI, *Libretti per musica*, p. 185, scheda n. 752.

8 *Ivi*, p. 368, scheda n. 1542.

Martini i quali però conservano molti dei versi originali. Vengono utilizzati il coro che apre *I due Foscari* (mantenendo l'incipit *Silenzio, mistero*),⁹ e quello che apre il *Nabucco* (*Gli arredi festivi*), il Coro degli Eremiti del primo atto dell'*Attila* (opera che però verrà rappresentata per la prima volta a Roma solo un anno dopo al teatro Apollo¹⁰) e il finale del *Nabucco*. Anche in questo caso il testo viene mantenuto per buona parte e sostituito soltanto per i riferimenti diretti all'apparizione della Madonna, e dove viene sostituito, si cerca di mantenere le stesse rime.¹¹

Che interesse può avere tutto questo? Prima di tutto va sottolineata l'immediatezza con cui le musiche di Verdi divengono oggetto di manipolazione e adattamento: se l'uso di musiche per un centone è testimonianza di una fama ormai acquisita e radicata di un certo repertorio, la presenza di Verdi a fianco di Zingarelli, Mercadante, Bellini e Donizetti è un'ulteriore prova che le sue opere, da *Nabucco* in poi, appena comparse sulla scena già entrano a far parte di un patrimonio comune che le rende comodo serbatoio per eventuali rielaborazioni. Inoltre bisogna rilevare l'olimpica disinvoltura con cui venivano utilizzate queste musiche e questi testi: in un'epoca in cui sembra totalmente superata l'idea di opera in musica come organismo fluttuante e soggetto a innumerevoli interventi per ogni singola rappresentazione assistiamo a una sorta di rovesciamento di quella prassi: l'opera diventa sì un'unità inscindibile di testo e musica difficilmente separabili (un testo è concepito soltanto in funzione di una precisa realizzazione musicale), tuttavia brani di queste opere vengono estrapolati e sfruttati nella loro popolarità in contesti a volte bizzarri – come è il caso della commemorazione dell'apparizione della Madonna – allo scopo di suscitare, come dice Cametti, «gioconde reminiscenze».¹² È questa, assieme agli adattamenti bandistici delle arie d'opera e al loro uso disinvolto per celebrazioni liturgiche in ambienti 'alternativi' di stampo prevalentemente popolare, un'altra faccia di quella volgarizzazione e diffusione del repertorio operistico a tutti i livelli che ha contribuito non poco a creare il mito del melodramma italiano come genere prettamente popolare. I libretti rappresentano dunque un'ulteriore testimonianza di come il fenomeno dell'adattamento di testi famosi avvenga soprat-

9 Si tenga presente che l'opera *I due Foscari*, rappresentata in prima assoluta a Roma al Teatro Argentina il 3 novembre 1844, fu ripresa al Teatro di Apollo il 7 gennaio 1847. Non mi sembra una semplice coincidenza riproporre appena un mese dopo musiche tratte da un'opera che i romani dovevano avere ancora nelle orecchie.

10 Precisamente come prima opera della stagione di carnevale, il 26 dicembre 1847. L'opera ebbe «cattivo successo» per colpa dei cantanti: cfr. RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, pp. 472-3.

11 Cfr. in Appendice come vengono modificati i testi.

12 CAMETTI, *I melodrammi biblici all'ospizio di San Michele in Roma*, p. 5.

tutto in ambito sacro: una sorta di rivisitazione ottocentesca di una prassi che – a partire dall'antico *contrafactum* medievale – in modi diversi ha sempre caratterizzato la musica sacra nella sua funzione di collettore, di elemento aggregante della massa dei fedeli. Un altro esempio è dato dall'oratorio *S. Filippo Neri nella istituzione degli esercizi del suo oratorio ossia La letizia cristiana*,¹³ su testo di Filippo Carlini con musica «tolta dai più insigni maestri» e aggiunte di Francesco Manni, eseguito probabilmente la prima volta nel 1852 ma ancora attuale nel 1877, quando fu eseguito in San Giorgio al Velabro con aggiunte del M^o Gaetano Capocci, e nel 1885, quando fu ripreso per il settimo anniversario dell'incoronazione di Leone XIII. Si trattava quindi non soltanto di una esecuzione sporadica legata a un'occasione particolare, ma di qualcosa che rimaneva nel repertorio anche se soggetto ad aggiustamenti e integrazioni. Tale utilizzazione poteva avvenire anche in composizioni non sacre, come quelle di tipo celebrativo: un esempio è dato dall'ormai noto inno intitolato *La Patria* ideato per Ferdinando II re delle due Sicilie nel 1848 per il quale fu utilizzata musica dell'*Ernani* su testo appositamente composto da Michele Cucciniello,¹⁴ musica che, fra l'altro, era stata già utilizzata a Roma nel 1845, sempre all'Ospizio apostolico, per l'oratorio *Manasse re di Giuda*.¹⁵

Il libretto ottocentesco testimonia dunque la sopravvivenza di composizioni celebrative. Uso questo termine non a caso, perché proprio di sopravvivenza si tratta, sia per la qualità dei testi sia per il contesto piuttosto modesto in cui si realizzano; si tratta di episodi che poco o nulla hanno a che fare con la grande tradizione di composizioni celebrative del secolo precedente, nobilitata da composizioni originali di musicisti illustri, da un ambiente di corte o da grandi teatri, e che, oltretutto, si poggiava nella maggior parte dei casi sulla comoda e infallibile penna di Metastasio. Il Fondo Ferrajoli testimonia questa sopravvivenza attraverso diverse composizioni, principalmente cantate dedicate a Pio IX, oggetto di adulazione nelle più svariate occasioni: dalla esecuzione di una cantata il 1 gennaio 1847 nell'Aula Massima del Campidoglio (nobilitata qui dalla musica di Rossini),¹⁶ alla cantata *Il Gaudio* eseguita «per il suo fausto felice ritorno in Roma il 5 settembre 1857» promossa dal sodalizio de' Fabbri Ferraj costituito da tredici diversi corpi d'arte [...] sotto la protezione del card. Luigi Amat vescovo di Palestrina;¹⁷ alla cantata organizzata dall'Accademia Tiberina per festeggiare il «ritorno di Lui a Roma e della sua prodigiosa incolumità dal

13 G. GIALDRONI-T.M. GIALDRONI, *Libretti per musica*, p. 360, scheda n. 1557.

14 Copia della partitura stampata dall'editore Girard di Napoli è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli.

15 CAMETTI, *I melodrammi biblici all'ospizio di San Michele*, p. 6.

16 *Ivi*, p. 77, n. 311.

17 *Ivi*, p. 203, scheda n. 837.

disastro avvenuto in S. Agnese fuori le mura anno XLVI dalla fondazione dell'accademia» l'11 aprile 1858.¹⁸ A queste vanno aggiunte le due cantate per l'anniversario dell'elezione di Leone XII (1825 e 1826).¹⁹ Al di là di questi omaggi all'autorità politico-religiosa non mancano anche sbiaditi ricordi di quelle che furono le grandi cantate o feste teatrali realizzate fino a tutto il Settecento in occasione di nascite e matrimoni per le grandi case regnanti europee. I 'felici parti' di principesse romane sono testimoniati da una ricca messe di libretti che, pur mutuando da analoghe composizioni settecentesche il linguaggio altisonante e una certa cura dei particolari, risultano prodotti confezionati entro le mura domestiche con testi affidati all'amica di famiglia e con orchestre a volte ridotte a un paio di arpe o poco più. Un analogo discorso si può fare per le cantate organizzate da accademie quali quella di Scienze Lettere e Arti di Pistoia dedicate a Raffaello Sanzio, Galileo Galilei o a Niccolò Machiavelli.²⁰ Da uno sguardo d'insieme, queste composizioni, attraverso la fedele testimonianza del libretto, nella maggior parte di casi sembrano voler riproporre i fasti della cantata settecentesca soprattutto nella ricchezza di dati raccolti nei frontespizi in maniera abbastanza solenne e dettagliata, sembra tuttavia che l'elemento celebrativo si esaurisca in questo aspetto esteriore dietro il quale si nasconde un avvenimento piuttosto modesto dal punto di vista sia musicale sia letterario.

Dal libretto ottocentesco è possibile ricavare svariati tipi di informazione: sugli interpreti, sul luogo di rappresentazione, sulle varianti testuali, ma anche su problemi di carattere generale relativi alla drammaturgia musicale. Per esempio a volte troviamo ampie dissertazioni elaborate dagli autori dei testi che non sono le semplici e convenzionali formule con cui i librettisti del Settecento facevano appello alla comprensione dei lettori per far accettare quello che spesso veniva definito il «modesto frutto del loro ingegno», ma precise puntualizzazioni su cosa deve essere il libretto e quali rapporti deve avere con la musica: un esempio è dato dal libretto dell'*Andromaca*, melodramma del 1817 del nobile faentino Giovanni Gucci, probabilmente mai rappresentato, in cui l'autore si dilunga sui rapporti fra poesia e musica sottolineando il ruolo del testo contro la dilagante preminenza dell'elemento musicale.²¹ Egli non solo discorre su «lo stato presente del melodramma» sottolineando la sua condizione di profonda decadenza, ma sostiene con forza la necessità di una grande riforma che parta dalla riquali-

18 *Ivi*, p. 76, scheda n. 306.

19 *Ivi*, p. 77, schede nn. 312 e 315.

20 *Ivi*, p. 77, scheda n. 314; p. 202, scheda n. 832 (*Galileo a Venezia*); p. 321, scheda n. 1333 (*Gli orti oricellari*).

21 *Ivi*, p. 33, scheda n. 126.

ficazione del testo poetico nei confronti della musica. Addirittura propone l'istituzione di una commissione composta da nomi «allevati alle buone scuole delle vere lettere», dai quali «si giudicheranno i melodrammi ed agli ottimi verrà assegnato un premio [...] E solo quelli melodrammi che avranno ottenuto o premio o lode si potranno rappresentare [...] ed in ogni melodramma che si rappresenti sarà tolta l'ingiustizia di aggiungere o di levare anche una sola parola senza il consentimento di chi lo scrisse». Dalla lettura completa di questo testo risulta da una parte la persistenza del mito della tragedia greca quale modello imprescindibile di spettacolo drammatico interamente in musica, dall'altra come anche le periferie fossero ormai insofferenti nei confronti di alcuni stereotipi del teatro settecentesco: Gucci infatti esprime fastidio per l'interruzione dell'opera con il ballo e dichiara ormai intollerabile l'uso irrazionale della voce del castrato, promuovendo in suo luogo la voce di tenore. Inoltre sottolinea esplicitamente la preferenza di musicisti quali Simone Mayr e Ferdinando Paer senza però dimenticare i grandi del passato come «Jomella, Pergolesi, Vinci, Sacchini».

Un'altra curiosità che emerge da un libretto potrebbe interessare chi studia la persistenza del mito di Metastasio nell'Ottocento: l'anonimo autore del testo de *I Figli di Giacobbe in Egitto*, melodramma biblico già citato a proposito delle rappresentazioni di centoni all'Ospizio apostolico, chiede scusa per aver osato utilizzare lo stesso soggetto trattato fino ad allora soltanto dal grande Metastasio: siamo nel 1847 e anche soltanto l'utilizzazione di un soggetto analogo a una azione sacra di Metastasio, viene considerato un arbitrio che necessita di giustificazioni (anche se si tratta di una azione sacra, *Giuseppe riconosciuto*, che già da molti anni non veniva più messo in musica, contrariamente ad altri drammi come *Didone*, *Temistocle* o *Semiramide riconosciuta* che conoscono un tardiva fortuna anche tra i musicisti dell'Ottocento). Quindi il libretto ha una sua utilità come testimonianza della teoria del melodramma attraverso dichiarazioni che, anche se provenienti da ambienti periferici, conservatori e forse non aggiornati, sono testimonianza di come la frenetica evoluzione del melodramma guardata dall'esterno, al di fuori dei grandi circuiti, trovi un certo malcontento in una fetta di cultura abbarbicata a una tradizione che doveva essere sentita ancora grande.

Un altro motivo di interesse del libretto d'opera dell'Ottocento risiede nella varietà di forme in cui esso si può presentare. Sempre nel Fondo Ferrajoli è conservato un libretto delle *Nozze di Figaro* pubblicato dalla casa editrice Davidson di Londra dopo il 1862.²² Come si evince dal catalogo pubblicato al suo interno, questo editore pubblicò diversi libretti (più di una quarantina) la cui caratteri-

22 *Ivi*, p. 309, scheda n. 1281.

stica comune era di avere una traduzione inglese a fianco del testo originale, mentre per alcune arie il semplice testo verbale era sostituito dalla musica, limitata alla parte vocale. Questa singolare presenza della musica all'interno di un libretto pone degli interrogativi anche perché non si tratta soltanto di incipit musicali, ma dell'intero pezzo. Per avere un'idea più precisa su questo tipo di fonte ho cercato altri libretti di questo editore al di fuori del Fondo Ferrajoli. Intanto bisogna dire che si tratta di un tipo di libretto a metà strada fra il libretto pubblicato in occasione di una rappresentazione specifica e il libretto non legato a una singola occasione. Infatti i frontespizi dei libretti che ho potuto vedere sono piuttosto sintetici e si riferiscono genericamente a rappresentazioni per l'Her Majesty's Theatre (*Roberto il diavolo*, *Freischiütz*, *La sonnambula*), per la London Italian Opera House (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Le Nozze di Figaro*). Alcuni però contengono all'interno un foglietto con l'elenco dei personaggi, mentre altri riportano anche gli interpreti, specificando la rappresentazione cui si riferiscono. Ancora più singolare è il libretto della *Lucrezia Borgia*: sul frontespizio è riferito a una rappresentazione alla London Italian Opera House mentre personaggi e interpreti elencati all'interno corrispondono a una rappresentazione al teatro di Sua Maestà del 1866. Al di là di questi particolari, ci si può chiedere che funzione avesse la presenza del testo musicale di alcuni brani: se l'editoria – musicale e non – è lo specchio di un pubblico e delle sue esigenze, la presenza di brani musicali potrebbe essere la testimonianza di un tipo di fruizione da parte di un pubblico – quello inglese – sufficientemente acculturato dal punto di vista musicale da riconoscere il pezzo più dalle note che dalla traduzione inglese che pure veniva fornita. Sarebbe interessante studiare l'intera raccolta Davidson dal punto di vista dei contenuti sia musicali sia testuali: una sommaria ricognizione delle poche copie che ho potuto vedere ha evidenziato alcune particolarità che probabilmente rispecchiavano modalità specifiche delle rappresentazioni londinesi. Per esempio, *Le Nozze di Figaro* sono divise in due atti anziché in quattro; e la scelta delle arie, duetti e cori di cui l'editore fornisce anche la musica a volte appare singolare e non corrispondente a quanto ci si potrebbe aspettare. Nella *Sonnambula* l'aria di Amina *Ah non credea mirarti*, forse la più famosa e celebrata dell'opera, non solo non viene presentata con la musica, ma manca del tutto.

Il libretto testimonia anche la realizzazione di spettacoli teatrali o esecuzioni musicali al di fuori dei luoghi tradizionali, come spesso si ricava anche dalla semplice lettura dei frontespizi. Rispetto al modello di libretto tipico delle rappresentazioni a carattere istituzionale e professionale, che nell'Ottocento diventa molto più essenziale e secco rispetto a quello analogo del Sei-Settecento, essi danno fin dal frontespizio una serie di informazioni che caratterizzano in

maniera immediata l'avvenimento esplicitando il suo carattere quasi sempre occasionale e semiprofessionale se non dilettantesco. Basti pensare alle rappresentazioni curate dalla Società Musicale Romana chiamata anche Società dei dilettanti²³ e dall'Accademia Filarmonica Romana in cui sono impegnati spesso «nobili dilettanti di musica»;²⁴ oppure alle rappresentazioni in istituti educativi (che abbiamo già visto a proposito dei melodrammi biblici dell'Ospizio apostolico), o agli oratori, alle manifestazioni celebrative, ai saggi finali di istituti musicali, alle rappresentazioni in case private. Pur in questa collocazione privata o semi-privata, e pur in questa dimensione dilettantesca, il libretto appare con tutte le caratteristiche dei libretti 'ufficiali': personaggi e interpreti, organico orchestrale riportato in maniera puntuale e specifica come ormai avviene nell'Ottocento per tutti i grandi teatri, indicazione anche del direttore d'orchestra e dei collaboratori. Fra le rappresentazioni in occasione di saggi finali in istituti musicali si può segnalare un *Filippo II*, melodramma tragico in tre atti del prof. Vincenzo Ramirez, musica dell'alunno Francesco Spetrino, allievo del direttore cav. Pietro Platania da rappresentarsi [a Palermo] nel teatrino dell'R. Collegio di Musica nel 1876.²⁵ Per quanto riguarda le rappresentazioni in case private spicca nel Fondo Ferrajoli il libretto di un *Ciro in Babilonia ossia La caduta di Baldassarre* di Rossini eseguito nel 1824 a Perugia in casa del marchese Nicola Antinori da alcuni signori dilettanti diretti dal signor Giuseppe Bonaccorsi Rossi maestro di cappella e delle scuole pubbliche di Perugia,²⁶ o ancora *Ivan*, melodramma in tre atti del M^o Achille Lucidi su testo di Giovanni Battista Pacagnoni eseguito per la prima volta a Roma, nel teatrino Emma in casa del Commendatore Filippo Marignoni nel marzo 1876.²⁷ Se da una parte troviamo fra gli interpreti la padrona di casa Emma Marignoni, il che dà un'idea della dimensione casalinga di questa rappresentazione, dall'altra nell'organico orchestrale – indicato nella sua interezza, compresi triangolo e harmonium – troviamo personaggi come Ettore Pinelli, Tito Monachesi, Tullio Ramacciotti, personaggi di primo piano della vita musicale romana del tempo. Di un certo rilievo

23 *Ivi*, p. 424, scheda n. 1791 (*L'ultimo giorno di Pompei*).

24 Sulle associazioni musicali romane e sui loro reciproci rapporti, non sempre facili, cfr. LAURA CIANCIO, *Accademie, congregazioni, società musicali a Roma tra rivoluzione e restaurazione (1803-1856)*, in *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a c. di Antonio Carlini, Società Filarmonica di Trento, Trento 1999, pp. 7-80. Sull'Accademia Filarmonica Romana cfr. ALBERTO CAMETTI, *L'Accademia Filarmonica Romana dal 1821 al 1860. Memorie storiche*, Edizione della R. Accademia Filarmonica Romana, Roma 1924; GIORGIO GRAZIOSI, *L'Accademia Filarmonica nella vita musicale romana: (1821-1964)*, Canesi, s.l. e s.a. (ma Roma, ca. 1965); ARRIGO QUATTROCCHI, *La storia dell'Accademia filarmonica romana*, Roma s.d. [ma 1991].

25 G. GIALDRONI-T.M. GIALDRONI, *Libretti per musica*, pp. 188-89, scheda n. 768.

26 *Ivi*, p. 93, scheda n. 380.

27 *Ivi*, p. 254, scheda n. 1050.

anche il libretto che testimonia già nel 1838 una esecuzione a Roma a Palazzo Torlonia delle *Quattro stagioni di Haydn* (così si legge nel frontespizio) data in traduzione italiana e approntata sotto la direzione del marchese Raffaele Muti Papazurri promotore di quella Società musicale romana che ho già citato e che con molta frequenza ritroviamo nella librettistica ottocentesca. Questi sono soltanto alcuni esempi di esecuzioni in luoghi ‘alternativi’, esecuzioni che, anche soltanto nel Fondo Ferrajoli, sono in numero abbastanza cospicuo. Questi libretti testimoniano una dimensione sicuramente diversa dallo spettacolo in musica quale si presentava nei grandi circuiti, quelli dei grandi teatri e dei grandi interpreti, anche se probabilmente le due realtà erano collegate da quell’anello di congiunzione che era il pubblico stesso che andava a teatro, cominciava a frequentare i concerti dati per iniziativa delle tante istituzioni musicali nate e cresciute nel corso di tutto l’Ottocento, ma poi cercava anche di riprodurre tutto questo in una dimensione privata, quasi artigianale.

Anche dal punto di vista formale il libretto dell’Ottocento offre una molteplicità di forme a seconda della destinazione e dei contenuti, a partire dal frontespizio la cui tipologia spesso dipende direttamente dal luogo in cui avviene la rappresentazione cui si riferisce. Per esempio, in alcuni libretti molto spesso è ancora segnalata la presenza dei reali, testimonianza di un dimensione ancora semicortigiana in cui lo spettacolo in musica in qualche modo si svolgeva ancora all’ombra del potere regio: ne sono un esempio i riferimenti a Leopoldo di Toscana e a Vittorio Emanuele II, citati in alcuni libretti fiorentini e torinesi. D’altra parte però, come ho già detto, nella tipologia più ufficiale del libretto – e mi riferisco alle rappresentazioni nei grandi teatri tipo La Scala, la Fenice, il Teatro Argentina di Roma –, il frontespizio appare molto più secco ed essenziale rispetto a quello settecentesco, a fronte però di una enorme ricchezza di dati fornita nelle pagine interne. Qualche volta però nel frontespizio appaiono i nomi di taluni personaggi che in precedenza mai avrebbero avuto l’onore del frontespizio. Per esempio diverse volte ho trovato il nome dell’impresario: per il *Matrimonio per concorso* alla Fenice di Venezia nel 1858 si cita l’impresa fratelli Marzi, per il *Mattia Corvino*, alla Scala nel 1876-77 l’impresa Corti; per l’opera *Rabagas*, al teatro Argentina di Roma nel 1882 l’impresa Cesare Fanfani o per la commedia *Fiammina* al teatro Rossini di Napoli l’impresa Salvatore Perrelli: segno questo di un maggior rilievo alla figura professionale dell’impresario, o più semplicemente la pretesa di quest’ultimo di figurare con più evidenza anche sul libretto.

Riguardo le informazioni che vengono date nelle pagine interne del libretto di particolare interesse sono quelle riguardanti il direttore d’orchestra. E’ noto

che l'Ottocento è il secolo in cui la figura del direttore d'orchestra si afferma quale noi la conosciamo: nei libretti del Fondo Ferrajoli si incontrano spesso i nomi di Franco Faccio, Angelo Mariani (del quale proprio grazie ai libretti possiamo seguire la carriera da semplice violinista al teatro Comunitativo di Ravenna nel 1843 a direttore delle opere wagneriane a Bologna nel 1872) e Luigi Mancinelli, figure fondamentali della storia della direzione d'orchestra. Notizie e documentazioni su queste e altre figure legate alla formazione del concetto moderno di direzione d'orchestra sono ampiamente riportate anche da tante altre fonti di informazione. Il libretto però testimonia talvolta la sopravvivenza anche in pieno Ottocento della figura tipicamente settecentesca del primo violino che contemporaneamente è anche direttore d'orchestra: così è definito, per esempio, Emilio Angelini almeno fino 1862 (per l'opera *Iginia d'Asti* rappresentata al teatro Argentina di Roma).²⁸ Intorno a quegli anni di solito alla figura del 1° violino e direttore d'orchestra si affianca quella del direttore della musica. A questo proposito sfogliando il catalogo del Fondo Ferrajoli ci si accorge della notevole varietà nella terminologia usata per definire i responsabili dell'esecuzione musicale (lo stesso Emilio Angelini, per esempio, nel 1856-57 viene definito 1° violino e direttore di scena per *La punizione* di Pacini), terminologia che cambia non sempre in modo uniforme nel corso del secolo; solo verso il 1882 troviamo citata nei libretti del Fondo Ferrajoli la classica definizione di M° concertatore e direttore d'Orchestra.

Il libretto d'opera nell'Ottocento è dunque in grado di mostrarci un volto della vita musicale e teatrale di quel periodo che spesso viene tenuto in ombra da altri tipi di fonti. Se gli avvenimenti più eclatanti e innovativi trovano un'ampia eco su fonti quali la stampa periodica, i carteggi, i manifesti ecc., spesso solo il libretto ci testimonia la sopravvivenza di tenaci tradizioni a fianco di nuove realtà. Grazie al suo *status* di fonte di notizie per il teatro d'opera il libretto ha potuto essere testimone di una storia dell'opera che ha proceduto su due strade diverse o, se si vuole, a velocità diverse: da una parte, la strada oggi riconosciuta come principale, che ha goduto di un'ampia tipologia di fonti a sua testimonianza; dall'altra, una più sommersa e certamente più modesta dal punto di vista artistico, che ha trovato solo nel libretto, forse, una voce e una sia pur limitata cassa di risonanza.

28 *Ivi*, p. 240, scheda n. 990.

APPENDICE²⁹

<p>Saggio di poesia per musica «Coro d'introduzione musica di Verdi nell'opera <i>I due Foscari</i> parole di Giuseppe Negri»</p>	<p>G. Verdi, <i>I due Foscari</i>, I, 1</p>
<p>Silenzio mistero – qui regnino intorno La mente devota – rimembra quel giorno Che un alto prodigio – la Vergin compì. Silenzio mistero – coperta d'oblio Qui volle sua immagine la Madre di Dio. All'orgia nefanda – la Pia rifuggì. Silenzio mistero – l'infame reato D'un'orda feroce – fu in cielo segnato. E l'onta del tempo – col sangue lavò. Silenzio misero – fra cupa procella Il volto celeste – qual fulgida stella Squarciando le nubi – più vago brillò. <i>Parte del coro</i> Siam tutti raccolti? <i>Coro</i> Il numero è pieno Che resta l'appello Lo sguardo sereno Di quella divina su Roma pregar Or vadasi adunque Con fervida brama del grande portentoso s'onori la fama Di serti festivi s'adorni l'altar.</p>	<p>Silenzio mistero – Venezia fanciulla Nel sen di quest'onde – protessero in culla E il fremer del vento – fu prima canzon. Silenzio mistero – la crebber possente De' mari signora – temuta prudente. Per forza e consiglio, – per gloria e valor. Silenzio mistero – la serbino eterna, sien l'anima prima – di chi la governa... ispirin per essa – timore ed amor. <i>Parte seconda</i> <i>Barbarigo</i> Siam tutti raccolti? <i>Coro</i> Il numero è pieno <i>Loredano</i> E il doge? <i>Coro</i> Tra i primi qui venne sereno De' dieci nell'aula – poi tacito entrò <i>Tutti</i> Lo Or vadasi dunque – giustizia ne attende, giustizia che uguali – qui tutti ne rende giustizia che splendido – qui seggio posò</p>
<p>«Cantata di Verdi nell'opera Nabucco Parole del Dott. Salvatore Martini»</p>	<p>G. Verdi <i>Nabucco</i>, I, 1</p>
<p>Gli arredi festivi già cadono infranti Il popol di Roma di lutto s'ammanti Qual gonfio torrente che d'alto si volge Un'orda furente su noi già piombò. Delitto nefando col pie' sulle folle? Il barbaro fianco la croce calcò.</p>	<p>Gli arredi festivi già cadono infranti Il popol di Giuda di lutto s'ammanti Ministro dell'ira del Nume sdegnato Il rege d'Assiria su noi già piombò! Di barbare schiere l'atroce ululato Nel santo delubro del nume tuonò</p>

29 Vengono evidenziati i versi rimasti uguali rispetto alla fonte verdiana.

«Cantata di Verdi sull'opera Attila parole di Salvatore Martini»	G. Verdi, <i>Attila</i> , prologo, scena sesta
Qual notte Ancor fremon l'onde al fiero Nembo che dio d'un soffio suscitò Lode al signor L'altero turbine egli sconvolse Ed acquetò. Sia torbida o tranquilla la natura D'eterna pace ei nutre i nostri cor	Qual notte Ancor fremon l'onde al fiero Turbo che Dio d'un soffio suscitò Lode al Signor L'altero elemento ei sconvolse Ed acquetò. Sia torbida o tranquilla la natura D'eterna pace ei nutre i nostri cor