

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

TOMMASO TRAETTA

LEONARDO LEO

VINCENZO BELLINI

NOTIZIE E DOCUMENTI

RACCOLTI DA

FRANCO SCHLITZER

in occasione della "IX Settimana Musicale Senese"

16-22 SETTEMBRE 1952

CASA EDITRICE TICCI — SIENA

1952

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

TOMMASO TRAETTA
LEONARDO LEO
VINCENZO BELLINI

NOTIZIE E DOCUMENTI

RACCOLTI DA

FRANCO SCHLITZER

in occasione della "IX Settimana Musicale Senese"

16-22 SETTEMBRE 1952

CASA EDITRICE TICCI — SIENA

1952

—
Proprietà letteraria riservata.
—

La costituzione dell'Ente Autonomo per le Settimane Senesi, - un mio intimo e vivo desiderio affinché l'iniziativa della mia Accademia avesse un sicuro proseguimento nel tempo, - è ormai un fatto compiuto. La Direzione artistica affidata all'Accademia per garantire le finalità culturali e la serietà delle manifestazioni, costituisce per me motivo d'intima soddisfazione, perchè è riconoscimento di quel che è stata la mia opera appassionata e disinteressata a favore e ad onore della Musica Italiana. Per queste ragioni essenziali in occasione del Cinquantenario Verdiano, che si celebrò in tutto il mondo durante il 1951, l'Ente Autonomo volle affidare la direzione artistica delle manifestazioni in onore di Giuseppe Verdi all'Accademia, la quale se, in un certo senso, derogò dal suo programma fondamentale, non venne meno all'impegno assunto.

Quest'anno, la serie delle « Settimane Musicali Senesi », - che ebbe inizio nel nome di Antonio Vivaldi il 1939 e che dopo l'interruzione per il sopraggiungere dello stato di guerra, fu, nel 1948, ripresa ancora nel nome di quell'insigne musicista, con la celebrazione di Baldassare Galuppi e poi con quella dedicata a Domenico Cimarosa - ha ripreso quest'anno il suo

programma, dedicando le manifestazioni all'esecuzione di opere teatrali e strumentali di Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Antonio Vivaldi e Vincenzo Bellini.

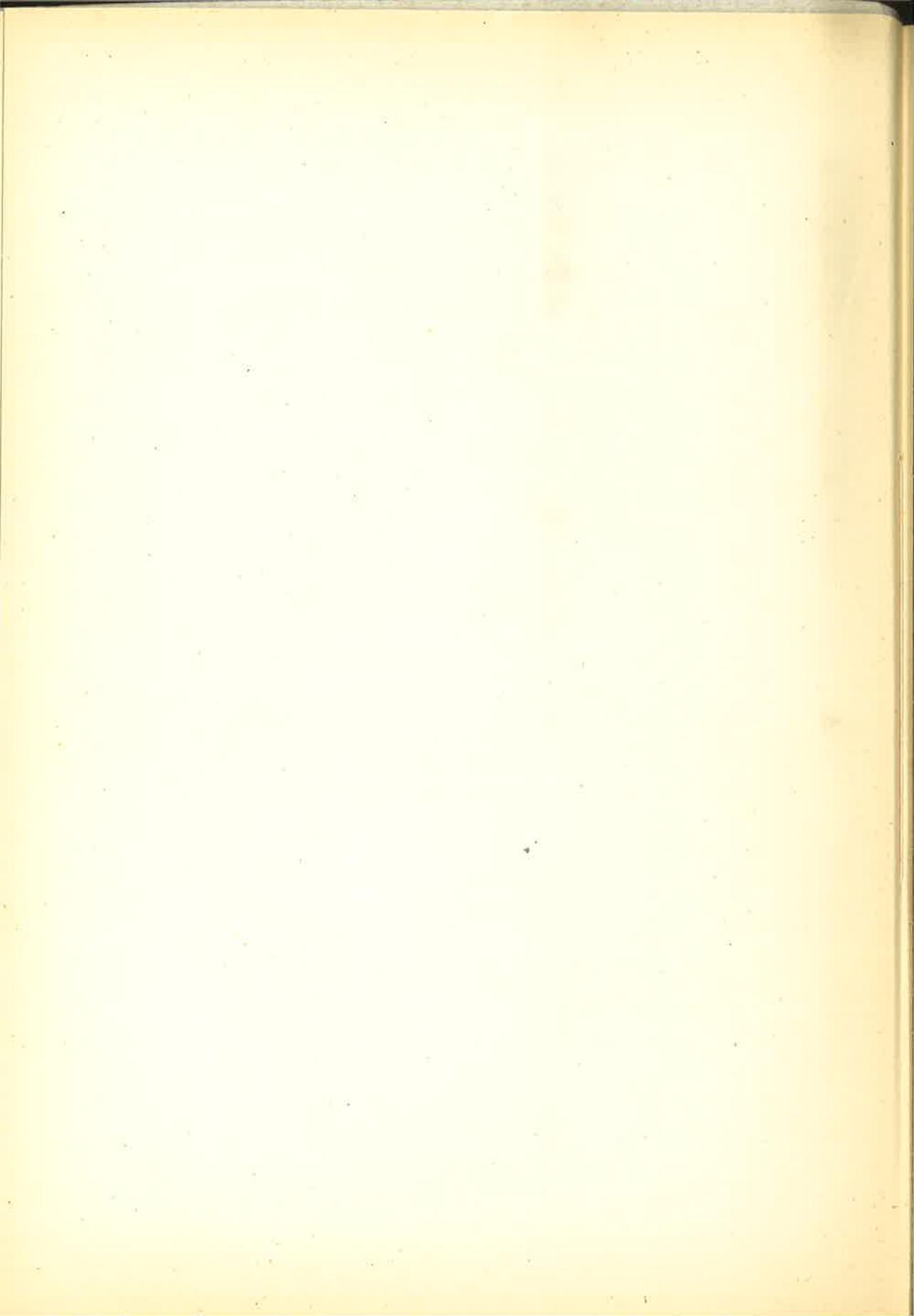
Anche la serie dei « Numeri unici », dopo quello dedicato a « Giuseppe Verdi e la civiltà musicale europea », viene quest'anno ad accrescersi di un altro volume, che come i precedenti già pubblicati, raccoglie notizie e documenti relativi all'attività dei musicisti, di cui vengono eseguite le opere.

Siena, 14 Settembre 1952

GUIDO CHIGI SARACINI

TOMMASO TRAETTA

(1727 - 1779)



SERIE CRONOLOGICA DELLE OPERE TEATRALI DI TOMMASO TRAETTA

Due ragioni ci hanno indotti alla redazione di questa cronologia delle opere di Tommaso Traetta: prima, dovendo preparare per altro editore il materiale bibliografico per una biografia del musicista bitontino, revisionare e sviluppare la « Bibliographie » pubblicata insieme ad un magistrale lavoro sulla vita e le opere del Traetta, e con sue musiche, nei voll. XVI, 1 e XVII dei « Denkmäler der Tonkunst in Bayern » (Leipzig, Bretkoph u. Härtel, 1913-1914) dal Goldschmidt; poi, un desiderio di studiare la « cosiddetta riforma del melodramma a Parma », in nome della quale il Traetta è stato considerato quale « precursore » di Gluck, giungendo su questo argomento a conclusioni del tutto opposte a quelle dell'opinione corrente.

IL FARNACE. - 1751.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Carlo, a dì 4 novembre 1751, per solennizzare il glorioso agosto nome di Sua Maestà. Libr.: In Napoli, per Domenico Lanciano, 1751.

Autore del libretto è Antonio Maria Luchini, che rimaneggiò il testo già musicato dal Caldara nel 1728. Cfr. Loewenberg, *Annales of Opera* (Cambridge, 1943); Sesini, *Coll. Libr. Liceo Mus. Bologna*, 520; Goldschmidt, *T.T.* (Leipzig, 1913), I, XIII, n. 1).

Venne eseguita dalla Domenica Casarini, veneziana, « di buona voce soprana e sufficientemente abile nella musica », dalla Parigi (seconda donna), dal Babbi, da Maria Masi Giura, detta *la Morzarina* e Timoteo Vassetti. (Cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, ed. 1891, 433-4, 435.

Il Florino (*La scuola musicale di Napoli*, IV) non re-

gistra quest'opera nella cronologia del « San Carlo ». Era regola che le porte del T. di San Carlo non dovessero aprirsi se non a quei musicisti, che già in altri teatri minori di Napoli avessero dato prova del loro talento, o comunque avessero conseguito un successo. Non crediamo che per Traetta si fosse fatto un'eccezione alla regola. È da sospettare, invece, che *Il Farnace* non fu la prima opera teatrale di lui che probabilmente esordì, come era consuetudine dei maestri suoi contemporanei, con un'opera comica, di cui non ci è stata serbata memoria.

I PASTORI FELICI. - 1753.

Il Florimo (op. cit., III, 348) non dà altra indicazione che questa, derivandola dal Villarosa (*Compositori*, ecc.). Il Goldschmidt, I, XIII, 2, ripete la notizia incerta del Florimo.

LE NOZZE CONTRASTATE. - 1753.

Anche di questa opera non si conosce che il titolo, dato dal Florimo (op. cit., III, 348) e riprodotto dal Goldschmidt, I, XIII, 3.

IFIGENIA IN AULIDE. - 1753.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo a dì 18 dicembre 1753 in cui si commemora l'augusto nome della regina regnante... Libr.: Napoli, Domenico Lanciano, s. a.

Il poeta Mattia Verazi approntò il libretto, derivandolo dal dramma di Apostolo Zeno. La musica fu scritta da Nicola Jommelli, eccettuate le arie seguenti composte dal Traetta:

- « La tua diletta figlia » (Atto I, scena 1.)
- « Fra i dolci affetti miei » (Atto I, scena 3.)
- « M'ama il bell'idol mio » (Atto II, scena 10.)
- « Già la vittima fatale » (Atto II, scena 13.)

Personaggi e interpreti: Agamennone (Gregorio Babbi), Achille (Stefano Leonardi), Ajace (Giuseppe Guspeldi),

Euribate (Giuseppe Aprile), *Ifigenia* (Francesca Guizetti),
Erifile (Rosa Tagliavini).

Con allusione alla « stagione » dell'impresario Grossatesta: « Abbiamo un'opera cattivissima », scrisse Castruccio Bonamici all'amico toscano Guido Savini. Cfr. Croce, op. cit., 478.

Il Goldschmidt (op. cit., I, XIII, 6) registra erroneamente quest'opera sotto l'anno 1755. Cfr. Sonneck, *Opera librettos*, I, 608. Essa venne riprodotta nel 1766 al T. di Cassel, ma le due arie del Traetta del primo atto vennero soppresse. Il libretto col titolo in tedesco: « Iphigenia », ma col testo italiano (Cassel, D. Estienne, 1766) presenta notevoli differenze rispetto a quello edito a Napoli. Cfr. Sonneck, op. cit., 608-9.

Il Florimo (op. cit., IV, 234) non ricorda il librettista, ma annota che alcune arie furono composte dal Traetta.

LA ROSMONDA. - 1755.

Commedia per musica di Antonio Palomba da rappresentarsi al T. Nuovo sopra Toledo nel Carnevale del 1755.

La musica delle « arie serie » fu composta dal Traetta, quella delle « arie buffe » da Nicola Logroscino, quella dei « recitativi » da Pietro Gomes e della « sinfonia » da Carlo Cecere.

Personaggi e interpreti: Giallaurienzo (N. De Simone), Marcontaro (C. Bagnara), Rosmonda (Margherita Mergher), Flavio (Geltrude Valeri), Luigi (Marianna Paduli), Lucinda (Marianna Bacchini), Lena (Serafina Manzillo).

Cfr. Florimo, IV, 121; Scherillo, *L'opera buffa nap.* (Palermo, 1916), 281; Goldschmidt, I, XIII, 4.

L'INCREDULO. - 1755.

Commedia per musica di Pasquale Mililotti da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Autunno di quest'anno 1755. Libr.: In Napoli MDCCLV, Per Girolamo Flauto. (In dialetto napoletano).

Personaggi e interpreti: D. Falcone A. (Antonio Cata-

lano), Abate Testardino (Giuseppe Casaccia), Elvira (Margherita Mangher), Aurelio (Geltrude Valeri), Lucindo (Teresa Guidotti), Giustina (Carmina Vigorita), Checchina (Geltrude Di Maria).

« Il protagonista è un tal barone il quale non crede a quello che gli si vuol far credere e crede ciecamente a quello che non gli si vorrebbe far credere ». Cfr. Scherillo, Op. cit., 453.

Libr. in Bibl. Conservatorio di Napoli.

Il Goldschmidt (op. cit. I, XIII, 5) rimanda al Florimo, op. cit., IV, 60-61.

I DISTURBI. - 1756.

Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nell'està dell'anno dell'anno 1756.

Libr.: In Napoli, per Domenico Lanciano, 1756.

A p. 2 si legge: « La musica è del signor D. Niccolò Logroscino, e D. Tommaso Traetta, ambidue maestri di Cappella napoletani, con distinzione che la musica delle parti buffe è del Signor D. Niccolò Logroscino; quella della Sinfonia, apertura, recitativi e musica delle parti serie è del Signor D. Tommaso Traetta, così per la brevità del tempo essendo convenuto di fare ».

Il testo omonimo è parzialmente in dialetto napoletano.

Personaggi e interpreti: Fulgenzio (Antonio Catalano), D. Tarquinio (Saverio Comite), D. Valerio (Francesco Tonelli), Olimpia (Barbara Catalano), Alfonso (Anna Maria Caffò), Catarina (Marianna Monti), Peppina (Geltrude Di Maria).

Opera non ricordata nella cronologia del Florimo nè dal Goldschmidt. Si conoscono due esemplari del libretto: in Bibl. Angelica di Roma, segn. E.I.10(6); e in Bibl. Conserv. Bologna, cfr. Sesini, op. cit., p. 271.

LA FANTE FURBA. - 1756.

Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nell'Autunno dell'anno 1756. Libr. di Antonio Palomba: In Napoli, per Raffaele Lanciano, 1756.

Un esemplare nella Bibl. Conserv. di Bologna, Cfr. Sesini, Op. cit., 520; Scherillo, Op. cit., 282.

Personaggi e interpreti: Semmuono (Antonio Catalano), D. Sertorio (Saverio Comite), Conte (Francesco Torelli), Elisa (Barbara Catalano), Florindo (Marianna Caffò), Parmetella (Marianna Monti).

Secondo quanto si apprende dal Napoli - Signorcelli (Cfr. *Sistema melodrammatico*, 65), quest'opera « mal riuscita » di Antonio Palomba, sarebbe stata musicata da Nicola Logroscino, invece che da Traetta, come è accertato, e che un anonimo autore sarebbe stato incaricato « di formarne un'altra con nuovo viluppo, nuova poesia e nuova musica, conservando però della prima soltanto due bellissimi pezzi di musica del lodato compositore, cioè l'aria della Fante, ed un terzetto che la prima volta aveva servito di finale d'atto ». La nuova composizione s'intitolò *La furba burlata* « nella quale si tentò in Napoli la prima volta la novità de' finali lunghi e con variazioni di tempi, di metri e di motivi, a somiglianza di quelli che correvano per la Lombardia ». Questo rifacimento è da identificare con *La Fante burlata*, rappresentata ai « Fiorentini » di Napoli nell'autunno del 1760, con musica del Logroscino e del Piccinni, che venne replicata per ottanta sere e nell'anno successivo al T. Nuovo per tutta la stagione.

Il Florino (op. cit., IV, 62, 124) la registra nella cronologia del T. de' Fiorentini, come di autore anonimo e con musica di Piccinni e Logroscino, e nella cronologia del T. Nuovo come opera di Antonio Palomba con musica del solo Piccinni, il quale nel 1773 nuovamente la rimaneggiò e ne mutò il titolo in *I furbi burlati*, rappresentati a Napoli, T. Fiorentini, nella primavera del 1773. Cfr. Florino, op. cit., IV, 70; Della Corte, *Piccinni* (Bari, 1928), p. 113.

Ezio. - 1757.

Dramma per musica da rappresentarsi in Roma, al Teatro

delle Dame, nel Carnevale 1757.

Con due balli: « Giuochi floreali ad onor di Flora » e « Il Monte Parnaso ».

Personaggi e interpreti: Valentiniano III (Nicola Gori), Fulvia (Gio. Belardi, evirato virtuoso dell'Elettore di Baviera), Ezio (Giuseppe Aprile, virtuoso della R. Cappella di Napoli), Onoria (Giuseppe Ricci, evirato), Massimo (Litterio Ferrari), Varo (Giovanni Fecondi).

Cfr. De Angelis, *T. Alibert o delle Dame* (Tivoli, 1951), pp. 178-9.

Riprodotta al « Nuovo Teatro in Padova la Fiera dell'anno 1765..... ». Vi cantarono: Giuseppe Compagnucci, Lucrezia Agujari, Carlo Reina, Ludovico Fabris, Giuseppe Fantoni, Giuseppe Colonna. Il ritratto del poeta, inserito nel libretto, porta questa scritta: « Petrus Metastasius ex numismate anni 1750 ». Cfr. Sonnecck, *Op. cit.*, I, 467; Goldschmidt, *Op. cit.*, I, XXIII, 8; *Bibl. Marucelliana di Firenze*, Segn. 2298.9.

Il Brunelli (*I Teatri di Padova*, p. 164) informa che fu un anno infelice per lo spettacolo della fiera il 1765: « lo spettacolo andò a rotoli, e fu continuato soltanto per ordine di S.S. Provveditor. L'impresario Venanzio Pengo aveva troppo confidato in Lucrezia Agujari, detta *la Bastardella*, la quale sosteneva la parte principale nell'*Ezio* del Traetta. Gli altri artisti, tranne il Rejna, essendo impari al loro compito, la Agujari, pur destando ammirazione, non aveva potuto reggere le sorti dello spettacolo ».

LA NITTEI. - 1757.

Ultimo Drama per Musica del Sig. Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesareo. Da rappresentarsi nel Teatro dell'Illustrissimo Pubblico di Reggio per la Fiera dell'anno 1757. All'Altezza Serenissima di Francesco III Duca di Modena, Reggio, Mirandola, ecc. ecc.. ...In Reggio, per Giuseppe Davolio.

Al verso della carta nn. 3: « Compositore della musica

Sig. Tommaso Trajetta Maestro di Cappella Napolitano ».

Un esempl. del libretto nella Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, Racc. Curti, 147/6. Cfr. *Sonneck*, Op. cit., I, 799; *Sesini*, Op. cit., 521.

L'anno prima era stato per la prima volta dal Conforti, « sotto la magistrale direzione del celebre cavaliere Carlo Broschi ». Libr.: Napoli, 1756, Per Domenico Lanciano », (senz'altra indicazione relativa al compositore e allo spettacolo) in Bibl. di S. Cecilia di Roma, Raccolta Carv., 10995. Cfr. *Sonneck*, Op. cit., I, 797.

Nel 1757 venne riprodotto al T. delle Dame in Roma. Libr.: Roma, Fausto Amidei. In Bibl. di S. Cecilia di Roma, Segn. XVI, 63, 168.

Nel 1759 venne riprodotto al T. di Lucca (Autunno). Libr.: In Lucca per F. M. Beneduce, 1759; in Bibl. Marucelliana di Firenze, Segn. 2044.8. Venne cantato da Giuseppe Tibaldi, Gaetano Guadagni, Filippo Lorenzini, Rosa Tartaglino Tibaldi, Anna Maria Branichi, Assunta Bergman.

La Fiera della B.V. della Ghiera che avveniva in maggio era « un rinnovarsi più splendido e più magnifico del carnevale: corsi, illuminazioni, fuochi d'artificio, baldorie; e alla sera in teatro pomposi melodrammi, il tutto con grande sfarzo, ...a quelli spettacoli interveniva la corte e la nobiltà in gran gala, oltre ai forestieri e alla folla del popolo. Le rappresentazioni davano poi occasione a sonetti e canzoni di lode al principe e agli artisti ». (Cfr. *Cavatorti*, p. 12).

LA DIDONE ABBANDONATA. - 1757.

Dramma per musica del Sig. Abate Metastasio da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1757.

Libr.: Venezia, M. Fenzo, s.a.

Personaggi e interpreti: Didone (Rosa Curioni), Enea (Giuseppe Aprile), Jarba (Giuliano Petti), Selene (Anna Fabris), Araspe (Marianna Paduli), Osmida (Antonio Tedeschi).

Cfr. Weil, *I teatri musicali veneziani ecc.* (Venezia, 1897), n. 597; Goldschmidt, Op. cit., I, XXIII, 10.

Venne riprodotta nella stagione di carnevale 1763 al Regio Ducal Teatro di Milano (Libr.: Milano, per Giuseppe Richino Malatesta, 1763). Cantarono: Caterina Gabrielli, Giacomo Veroli, Felice Cristoforo Grueb, Francesca Gabrielli, Angiolo Monanni, Maddalena Davila.

Cfr. Sesini, Op. cit., p. 520; Sonneck, Op. cit., p. 384.

A Napoli, nel gennaio 1764, preceduta da un prologo del Di Majo, venne rappresentata al Teatro di S. Carlo. Fu interpretata dalla Gabrielli. L'opera ebbe grande successo. L'Abate Coyer da Napoli l'11 febbraio, scrisse: « *La Didon abandonée* de Metastasio est la pièce du jour; ... la famense Gabrielli fait le rôle de Didon: il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion pour resister aux charmes de sa voix et de sa figure... ».

Cfr. Croce, *I Teatri di Napoli* (1891), p. 505-6.

Il Loewenberg registrò una esecuzione al Ducale di Parma del 1764. Cfr. *Annales*, cit., alla data.

È inesatta la notizia fornita dal Villarosa (*Memorie dei compositori* (Napoli, 1840), p. 218 che la *Didone* fu eseguita in Russia. Cfr. Mooser, Op. cit., II, 76.

Cfr. *Annales*, cit., alla data.

LA RITORNATA DA LONDRA. - 1757.

Il Florimo ricorda l'opera come del Traetta. Probabilmente questi dovette collaborare al « pasticcio » *La Virtuosa ritornata da Londra*, rappresentato a Parma nel 1757; oppure scrisse qualche « aria di baulle » per l'opera dello stesso titolo del Goldoni, musicata nel 1756 da Domenico Fischietti e rappresentata a Venezia e a Dresda nello stesso anno 1716.

Cfr. Sonneck, Op. cit., p. 939; Goldschmidt, Op. cit., I, XVIII. Nella Bibl. di Santa Cecilia di Roma esiste un libretto del 1795 di una rappresentazione della *Ritornata da Londra* con musica del T. a Venezia.



Ritratto di T. Traetta nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle.
(Genève, 1950-1), II, 96, 97; Goldschmidt, Op. cit., I,
XIII, n. 13.

L'esame delle partiture scritte a Pietroburgo durante la seconda metà del XVII secolo permettono di precisare con esattezza il momento in cui il clarinetto venne impiegato, per la prima volta nell'orchestra della corte. In ogni caso esso già figura nella seconda versione pietroburghese dell'*Olimpiade* di T. Traetta.

Cfr. Mooser, Op. cit., I, 203.

DEMOFOONTE. - 1758.

Dramma per musica del Signor Abate Pietro Metastasio, poeta cesareo. Da rappresentarsi in Verona nel Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica nell'autunno dell'anno 1758.

Venne anche rappresentata nello stesso anno nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova. Libr.: Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, s.d. e ripresa nel 1770 nello stesso teatro.

Cfr. Goldschmidt, Op. cit. I, XIII, n. 12; Sesini, Op. cit., 519-20; Sonneck, Op. cit., 364.

L'aria: «Se il mio duol...», ricordata dal Goldschmidt, Op. cit. I, XVII, venne forse composta dal Traetta per qualche riproduzione del *Demofonte* oppure, faceva parte di un «pasticcio» *Ipermestra*, rappresentato nell'autunno del 1765 al S. Benedetto di Venezia.

BUOVO D'ANTONA. - 1758.

Dramma Giocoso per musica di Polisseno Fegejo, Pastore Arcade, da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè, il Carnevale dell'anno 1759. 1.^a rappres.: 26 dic. 1758.

Libr.: In Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1759.

«Nel teatro di S. Moisè andò in scena un'opera buffa, il cui titolo è: il *Buovo d'Antona*, composta dal dottor C. Goldoni, e compose la musica... Traietta napoletano». Dai

Notatori del Gradenigo del 27 dic. 1758 in *Ortolani, Opere di C. G.* (Venezia, 1931), XXX, 551.

Il Goldoni ricavò il titolo dal poema popolare anglo-normanno del XIII sec. «*Bevis of Hampton*», secondo il *Loewenberg*, *Op. cit.*

Il *Sesini* (*Op. cit.*, p. 519) registra un libretto di quest'opera relativo ad una rappresentazione fiorentina del 1750, nel quale è detto: «rappresentato per la prima volta». Si tratta di una spezzatura dell'ediz. *Zatta* (vol. XLI), che incorse in evidente errore.

I personaggi e gli interpreti della rappresentazione veneziana: *Drusiana* (*Chiara Bassani*), *Maccabruno* (*Margherita Paccarelli*), *Menichina* (*Caterina Ristorini*), *Cecchina* (*Anna Bassani*), *Capoccio* (*Giacomo Caldinelli*), *Striglia* (*G. B. Ristorini*).

Cfr. *Sonneck*, *Op. cit.*, 238; *Bibl. Marucelliana di Firenze*, segn. 2287. 1; *Wei*, 1, *Op. cit.*, n. 617.

Il *Dict. Lyrique* cita il dramma col titolo inesatto: «*Buono d'Antona*», rappresentato per la prima volta a Firenze nel 1756; il *Salvioli* (in «*Gazz. di Venezia*», nn. 12 e 14 luglio 1879) conferma la data di Firenze come la prima rappres.; *Fétis* ripete la data, ma dà il titolo esatto.

Altre riproduzioni conosciute: *Torino*, 1759; *Bologna*, 11 ottobre 1759, *T. Formagliari*; *Verona*, *Accademia Vecchia*, 1765; *Barcellona*, 22 maggio 1760; *Siviglia*, 1764, *Palma Maiorca*, 26 maggio 1767; *Dresda*, 1772. Cfr. *Loewenberg*, *Op. cit.*, alle date; *Ortolani* in *Opere di Carlo Goldoni cit.* XXX, 551 sgg.).

SOLIMANO. - 1759.

Il *Goldschmidt* non conosce alcun libretto di quest'opera di *Ambrogio Migliavacca* per la musica di *Traetta*. Egli riporta la notizia data dal *Ferrari* (*Spettacoli Drammatico-Musicali e Corografici in Parma*) secondo il quale l'opera sarebbe stata rappresentata a *Parma* nel 1758. Il libretto è stato da me ritrovato nella *Biblioteca di Santa Cecilia* in

Roma, Segn. XVI, 130. Fu pubblicato a Parma, nella Stamp. Monti. L'opera venne data al «Ducale» nel 1759. L'aria extravagante della Biblioteca di Berlino «Ah, che Selimo», a lui attribuita, appartiene al dramma del Migliavacca.

Cfr. *Sonneck*, Op. cit., 1018, 1019; *Goldschmidt*, Op. cit., I, XIII, n. 11.

IPPOLITO ED ARICIA. - 1759.

Tragedia da rappresentarsi nel Real Teatro di Parma nella primavera dell'anno 1759 nuovamente composta e adattata alle Scene italiane dal Sig. Abate Frugoni, revisore e compositore degli spettacoli teatrali di S.A.R. e Segretario perpetuo della R. Accademia delle Belle Arti.

Libr.: Parma, Monti, s. a.

Personaggi e interpreti: Ippolito (Filippo Elisi), Aricia (Caterina Gabrielli), Fedra (Maria Piccinelli), Teseo (Angelo Amorevoli), Enone (Domenica Lambertini), Diana (Maria Monari), Plutone (Francesco Cavalli), Tisifone (Antonia Fascitelli), Mercurio (Ludovico Felloni).

Attori danzanti: Giustina Campioni, Fiorenza Delisle, Costanza Tinti, Pietro Alover, Mimì Favier.

Cfr. *Sesini*, Op. cit., 520.

Il Frugoni nella prefazione scrisse: «Si è tentata una novità; ma si è con ragione rispettato il gusto, ed il diritto di una musica dominante, che fa le delizie dell'Italia e dell'Europa... Si sono introdotti dei cori; ma questi non sono stranieri ai teatri d'Italia, che gli adottarono ugualmente in altri tempi... Le danze non sono che un ornamento accessorio, che si può collocare ad arbitrio, quanto acconciamente si legano, e si conformano ad un soggetto favoloso...». Con queste ed altre dichiarazioni, che ricorderemo più avanti, il Frugoni svalutò tutto quanto aveva consigliato Guglielmo Du Tillot, primo ministro della Corte di Parma. Già Ministro d'azienda presso la stessa corte, nel 1759, a causa la nuova carica, il Du Tillot aveva ceduto al-

l'abate Frugoni, quella di Revisore degli spettacoli teatrali parmensi, nonostante che, in effetti, continuasse ad occuparsene, oltre che per amore al teatro, per fini politici. Fu preso allora dalla velleità di riformare il teatro musicale italiano. Egli era un francese. Si propose di rivoluzionare l'opera musicale, imponendo al condiscendente e vanitoso Frugoni di trasportare sulle scene italiane la moda teatrale francese, rifacendosi al Rameau. Quindi le sue cure si rivolsero alla realizzazione di una scenografia macchinosa, nonchè ai « recitativi ». Non è facile dire se coloro che in quel torno di tempo, come l'Algarotti, l'Arteaga, il Rezzonico ed altri che discutevano e scrivevano di riforme e di rivoluzioni teatrali nei loro « saggi », alla notizia del programma Du Tillot-Frugoni credettero di poter veder realizzato quanto avevano proposto, oppure se il Du Tillote e il Frugoni cercarono conforto a ragione del loro programma di riforme musicali nei libri di quegli uomini di penna. E, — come ogni riforma o programma artistico si dissolve e si svuota d'ogni suo contenuto intellettualistico e si vanifica nell'atto della vera creazione artistica, il cui nascimento è solo nel genio di colui che le dà vita, il quale se è veramente artista, del programma di riforma non tien conto, anzi neppure se ne accorge, così la riforma melodrammatica ideata dal Di Tillot non trovò nel Traetta alcuna rispondenza. Egli scrisse la musica di *Ippolito ed Aricia*, come ne aveva scritta tanto fino allora e ne continuò a scrivere fino alla morte, seguendo il suo cuore e la sua fantasia, tant'è che lo stesso poeta Frugoni, come si può scorgere nelle sue lettere, del musicista tenne qual conto che era necessario ai fini dello spettacolo, annunziato dalla Corte ducale come un avvenimento eccezionale. Il Traetta attuò sì, una riforma, che, individualmente ogni vero artista, attua di volta in volta, nell'atto della creazione della sua opera, non curandosi di quel che altri possa suggerire al fine di un'attuazione di un programma di riforme. E se qualche critico, discorrendo del Traetta, lo ha qualificato « precursore » di Gluck,

per lo meno a quest'ultimo ha tolto la priorità di quell'altra riforma melodrammatica, che il Calzabigi, come il Frugoni, alcuni anni dopo, volle o credette di poter realizzare; mentre il Gluck, come il Traetta, in quanto creatori di musica, rimasero, in effetti, fuori dal « programma di riforma » e l'un o l'altro, alla pari di quanti altri si voglia creatori d'opere d'arte, affermando la loro individualità artistica, se riforma realizzarono, essa fu non una riforma programmatica, ma un affinamento di se stesso rispetto ad un altro se stesso nella immediata affermazione artistica precedente. Abbiamo letto in un breve scritto del Della Corte intorno al Traetta, che dopo l'esperienza artistica « rivoluzionaria » di Parma, egli, allontanatosene, riprese l'antiche usanze, il che bisogna intendere che il Traetta a Parma o soggiacque al « programma » della riforma Du Tillot, senza poter affermare in libertà la sua individualità artistica, oppure creò opere di un valore artistico, che non più si riscontra nelle opere posteriori e che certamente non risposero al programma imposto.

Secondo noi, alla luce di queste sommarie considerazioni, bisognerà intendere e valutare il « tentativo di riforma » a Parma l'anno 1759. L'Algarotti aveva scritto nel '55: ...poco pensiero altri si dà per la scelta del libretto, quasi niuno della convenienza della musica colle parole, e niuno poi affatto per la verità della maniera del cantare e del recitare, per il legame dei balli coll'argomento, per il decoro delle scene... tagliare ogni via a quelle soperchierie che vengono fatte al Maestro di musica, e molto più al Poeta, che dovrebbe presiedere a tutti, a quelle pretensioni che ha ciascuno de' virtuosi... » ed il Rezzonico nelle sue osservazioni addirittura credeva di aver scoperte le cause del decadimento del teatro musicale italiano, e ravvisava la prima nella « frequenza e venalità dello spettacolo », la seconda nel « codice musico, ossia le leggi che al poeta impongono i cantanti ormai divenuti Pisistrati della scena », e la terza nel « codice danzante non meno ridicolo », per cui l'opera com-

posta « sotto la ferrea verga di questi Falaridi » risultava una « chimerica riunione di poesia e di musica », ed il poeta ed il musicista si ponevano « vicendevolmente sul letto di Procuste ». È noto quel che pensava l'Arteaga dei rapporti di poesia e musica e qui non mette conto ricordarlo. Il Du Tillot aveva di che giustificare la sua riforma melodrammatica. La scelta della tragedia cadde, come s'è detto, su l'*Ippolito e Aricia*, sebbene l'Algarotti avesse voluto mettere in scena una delle sue tragedie, l'*Ifigenia* o l'*Enea*; ma il Frugoni gli promise che ciò sarebbe avvenuto in seguito se la riforma avesse avuto fortuna.

L'*Ippolito ed Aricia* del Pellegrin, era stata già rappresentata con la musica del Rameau nel 1733. Il Frugoni non la tradusse, ma ne seguì, come egli stesso dichiarò, la traccia per la ristrettezza del tempo. Forse sin dall'inizio del suo lavoro si accorse di essersi imbattuto in un'opera « assai miserabile » e s'adoperò ingegnosamente « di portare nel suo nuovo dramma tutto ciò che aveva potuto prendere dalla divina *Fedra* di Racine, adattando la sceneggiatura « all'uopo dei... musici e danzatori ». Un suo amico, al quale egli aveva annunciata la imminente riforma teatrale, gli raccomandò di non eccedere in audacie: « Voi, gli scrisse, avete grandi forze, capaci di superare tutto, ma ricordatevi che il dramma italiano è in possesso da lungo tempo dell'applauso universale, non solo degli italiani, ma degli stranieri ancora ». Da alcune altre lettere scritte dal poeta all'Algarotti si possono seguire le fasi dello svolgimento del lavoro: « Ho già scritto due atti della nostr'opera, — così il 13 marzo 1759 —, con qual fatica e con qual struggimento di testa io non vel posso dire abbastanza »; il Traetta, che andava « modulando » (non altro), se ne mostrava « contento ». E il 20 marzo: « Il dramma nostro si avvanza. Il maestro di musica mette sotto le note i versi che caldi gli vengono dal mio tavolino. Egli si trova contento di questi, si sente accendere e spera di riescire bene ». L'Algarotti gli rispose: « Mi congratulo col Trajetta, che pone in musica i vostri versi. Dentro a essi ci troverà senza

dubbio i semi della buona musica, e tutti i belli atteggiamenti che si possono dare all'espressione»; e, quando, nell'aprile, l'opera fu terminata, gli scrisse: «La poesia a mio giudizio è bellissima... se alla poesia risponde il resto, l'opera sarà un capo d'opera». Il Frugoni, invece, ad opera compiuta non si sentiva più sicuro di sé. Ad un'amica aprì il suo animo: le «penose angustie di tempo», impostegli, gli avevano troppo in fretta fatto concepire e partorire il dramma, «un parto informe e disavvenente», un dramma «italiano, acconciamente introdottivi i «divertimenti francesi». Naturalmente, dopo il tormento della creazione, invece di provar gioia per l'opera compiuta, si lamentò di avere «la testa stanca e logora di tanti versi scritti»! Della grande riforma che si voleva attuare, alla fine, egli stesso riconosceva i limiti: «Non si può introdurre, scrisse, tutto di un colpo un gusto straniero. Tutte le nazioni sono passionatamente attaccate ai propri piaceri e costumi...»! Come era nel programma, la messa in scena, fu come si dice, spettacolosa.

Sul successo dell'opera si hanno queste notizie. Il Frugoni stesso comunicò che il Sovrano era pienamente soddisfatto della sua fatica, che il teatro era «pienissimo», che la musica era «divina», e che la Gabrielli cantava «divinamente», gli altri attori facevano assai bene la loro parte, e le decorazioni erano «magnifiche» e tanto onore egli ne aveva ricevuto che non aveva nulla da invidiare al grande Euripide, nè al Racine! Il conte Paradisi che intervenne allo spettacolo scrisse che molte cose aveva trovate di sua totale soddisfazione, ma che per la musica gli «parve aperta la strada a rinnovare i miracoli di quell'arte, che tanto vantavano i Greci». Il Governatore di Reggio Emilia, marchese Mari, scrisse al Frugoni che a lui, dopo aver «goduto delle opere musicali in Francia», *l'Ippolito e Aricia* aveva fatto tutto dimenticare. Della Gabrielli, avrebbe voluto coniare una medaglia sulla quale poter incidere il motto: *una avis in terris!* L'Algarotti, che pur assistette ad *Ippolito ed Aricia*, il 14 novembre così ne scrisse al Voltaire: «Il miglior spet-

tacolo che abbiamo avuto da lungo tempo in Italia ce lo ha dato un principe francese la scorsa primavera a Parma; l'opera di *Arcia e Ippolito* vi trasse un concorso grandissimo di persone e fu forza il confessare che la nostra opera è solitudine, seccaggine, ecc. Mi piacque senza fine il vedere le mie idee sopra l'opera in musica non furono aeree e che la mia voce non fu *vox clamantis in deserto* ».

S'è visto in principio cosa pensasse il Frugoni stesso dei criteri seguiti nella stesura del dramma. A proposito del Racine, che aveva seguito, così scrisse: « Ho pianto quando mi è bisognato dipartirmi da quest'uomo divino; ma la musica e la Pittura, amabili tiranne dei nostri Teatri, m'hanno posto nelle loro catene... ». Le critiche non mancarono e in versi. Fu messa in circolazione una satirica sonettessa, che si attribuì allo stesso Frugoni in risposta alle aspre critiche che i reggiani, intervenuti allo spettacolo parmense, avevano fatto del suo dramma « che all'italico canto aggiunse i cori ».

In essa era detto, infatti:

L'itala melodia non vi rimane
Forse qual sempre fu? Non escon fuori
E non entran con l'aria le sovrane
Su nostri palchi e i tronchi re canori?
Non rendono lo spettacolo più vivo
Le varie danze e i cori interrompenti
Al nostro seccator recitativo?
.
Lasciate che diventi
Francese il dramma, Italo resti il canto
E che d'unir due belli abbiamo il vanto.

Ne nacque una polemica in versi, dalla quale il Frugoni e con lui il Du Tillot non ne ebbero alcun danno per il proseguimento della loro riforma di francesizzare il dramma italiano, e, questo solamente era saggia opinione, che la musica restasse italiana, senza cioè voler imporre anche ad essa un programma o riforma.

Cfr. C e s a r i, *Un tentativo di riforma melodrammatica*

a Parma, in *Secolo XX*, n. del 1° maggio 1917; Della Corte, *Musiche italiane e francesi alla corte di Parma*, in *La Stampa* di Torino, n. del 22 gennaio 1929; i d., *T.T.* in *Enciclopedia Treccani*; Damerini, *Un precursore italiano di Gluck: T.T.* in *Il Pianoforte*, n. di luglio 1927; i d., *T.T.*, estr. da *Aurea Parma*, XI, 4; Equini, *C. I. Frugoni alle corti dei Farnesi e dei Borboni di Parma* (Palermo, s.a.), II, pp. 95 sgg.

L'Ippolito ed Aricia nel 1765 in occasione delle nozze dell'Infante Maria Teresa con Carlo Antonio principe delle Asturie venne riprodotto nel teatro di Parma. Carlo III di Spagna in questa occasione accordò al Traetta un'annua pensione.

ENEAS NEL LAZIO. - 1760.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1760 alla presenza di S.S.R.M.

Libr.: Torino Giacomo Giuseppe Avondo, s. a. di Vittorio Amedeo Cigna-Santi. I balli furono composti da Giuseppe Antonio Le Messier.

Cfr. Sonneck, *Op. cit.*, 438; Goldschmidt, *Op. cit.*, I, XIV, n. 17.

Chiuso il Teatro di Parma nel carnevale 1759-60 per la morte della Duchessa Luigia Elisabetta, mentre il Du Tillot ed il Frugoni preparavano un altro spettacolo per la primavera, il Traetta si allontanò da Parma per recarsi a Torino e mettervi in scena *l'Enea nel Lazio*.

I TINTARIDI. - 1760.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Parma, nella primavera dell'anno 1760, prodotto alla scena italiana dal Sig. Abate Frugoni, revisore e compositore degli spettacoli teatrali di S.A.R. e segretario perpetuo della S. Reale Accademia delle Belle Arti.

Libr.: Parma, nella Regio-ducal Stamperia Monti, s. a.
Personaggi e interpreti: Castore (Giuseppe Aprile).

Telaira (Caterina Gabrielli), Polluce (Tommaso Panzacchi), Febe (Livia Segantini), Cleona (Cecilia Ricci), Giove (Francesco Cavalli), Mercurio (Antonio Restorini).

Cfr. Sesini, Op. cit., 251; Raccolta Carv. in Bibl. di S. Cecilia di Roma, Segn. 15043.

I balli furono: *Il popolo spartano*, *Gli Atleti* e *I piaceri dell'Olimpo* di Pietro Alover.

Intorno alla nuova composizione il Frugoni, nell'aprile 1760 così scriveva al suo amico Algarotti, senza più alcuna allusione alla riforma: « Castore e Polluce, come già vi scrissi, sono il nostro dramma di Primavera, che intolleremo i Tintaridi. Sono al primo atto, che è quasi finito; e son malcontento d'un ingrato lavoro, che poco in Parnasso si pregia e soggiace a mille vicende ». Il *Castore e Polluce* di Gentil Bernard che il Frugoni aveva preso a rimaneggiare, era stato già musicato dal Rameau, ed eseguito da cantanti francesi e le apprensioni del poeta italiano erano fondate sul timore, sebbene non lo dichiarasse apertamente, di un eventuale confronto. Infatti, il 22 aprile: « Qui si pensa di mettere sulle scene il nuovo dramma a' 15 dell'imminente maggio. Voglia il cielo che lo spettacolo abbia quel successo che si spera. I ne tremo e non so lusingarmene, sebben le decorazioni, gli abiti, la musica, gli attori cantanti e danzanti me ne debban dare tutta la migliore speranza ». La musica e i cantanti, scrisse l'Ademollo, trionfarono del confronto, « la Gabrielli, Giuseppe Aprile e l'orchestra apparirono insuperabili, il compositore veniva proclamato il Terpandro della musica italiana ». Alcuni spettatori stranieri, partirono da Parma assai contenti », come scrisse l'11 giugno il Frugoni all'Algarotti. Nello stesso anno venne riprodotta a Vienna nel testo italiano.

I Tintaridi vennero riprodotti nel gennaio 1768 al Teatro di via della Pergola a Firenze. L'impresario Giuseppe Compstoff nella dedica premessa al libretto dichiarò: « Non potevano in miglior tempo uscire per la prima volta alla pubblica luce del Teatro fiorentino *I Tintaridi*, opera del

celebratissimo abate Frugoni ridotta all'ultima perfezione, quanto adesso ».

Gli interpreti della edizione fiorentina furono: Cassiano Morini (Giove), Andrea Grassi (Castore), Giuditta Lampugnani (Telaira), Angelo Monanni (Polluce), Teresa Tavaccini (Febe), Caterina Niccoli (Cleona), Filippo Bertocchini (Mercurio).

Cfr. S o n n e c k, Op. cit., p. 1075; Bibl. Conserv. di Firenze, Segn. E. V. 1393; Equini, Op. cit., Op. 115; L o e w e n b e r g, Op. cit.

LE FESTE D'IMENEO. - 1760.

Nell'Augustissimo spozalizio delle Altezze Reali di Giuseppe Arciduca d'Austria ecc. ecc. e della Reale Infanta Donna Isabella di Borbonea ecc. ecc. celebrate nel Real Teatro di Parma nel settembre dell'anno MDCCLX.

Libr.: Parma, R. Stamperia Monti. Inventore delle scene: Francesco Grassi, parmigiano, Architetto e ingegnere teatrale. Le pitture di Prospero Pesci, bolognese.

Attori cantanti: Anna Beni, Anna Boselli, Girolama Mai, Anna Lolli, Anna Forcelli, Antonio Tibaldi, Ludovico Felloni, Antonio Goldoni, Girolamo Landi, ecc.

Attori danzanti: Santina Zanuzzi, Fiorenza Delisle, Giustina Campioni, Lucia Lolli, Lisabetta Lolli, Francesco Duprè, G.B. Burgeois, Antonio Campioni, ecc.

Compositore di tutti i balli: Pietro Alover torinese.

Le Feste d'Imeneo, è stato giustamente notato, non sono un dramma, musicato da Traetta, ma una composizione divisa in quattro parti, (un prologo e tre atti), corrispondenti a quattro argomenti diversi: *Il Trionfo d'Amore*, *Iride*, *Saffo*, *Egle*.

Il 15 aprile, prima ancora che fosse rappresentato, il Frugoni scriveva ad una sua amica: « Vi dirò tuttavia per mia consolazione, e forse ancora per vostro generoso compiacimento, che Jersera a Colorno volle S. A. R. l'Infante nostro signore sentirsi da me recitare, nel suo gabinetto, il

ANTIGONA
TRAGEDIA PER MUSICA
DI MARCO COLTELLINI
POETA AL SERVIZIO DI SUA MAESTA' IMPERIALE
CATERINA SECONDA
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE
RAPPRESENTATA
NELL'IMPERIAL TEATRO
DI St. PIETROBURGO
IL NOVEMBRE DELL' ANNO MDGCLXXII.

IN St. PIETROBURGO
Nella Stamperia dell' Accademia delle Scienze.

Ristampa fiorentina del libretto dell' *Antigona*.

nuovo dramma e l'altre teatrali feste per le nozze, ed ebbe la clemenza di farsi tanto piacere, e piacere d'una sì distinta maniera, che terminato il recitar mio, quando m'inchinai per ringraziarlo del suo reale gradimento, si trasse di sacoccia la propria tabacchiera d'oro e me la donò, rimandandomi superbo d'un presente consacrato dall'uso che ne aveva fatto, ecc. ecc.». Pare che il dono della tabacchiera il Frugoni lo meritasse per *I Tintaridi*, durante la cui composizione attese anche alle *Feste d'Imeneo*, per cui il Duca gli volle dar segno di sua riconoscenza per la fatica insolita durata dal suo poeta di corte.

Dopo la rappresentazione il Frugoni scrisse all'Algarotti: « Un prologo e tre atti disgiunti, ciascun d'essi indipendente dagli altri, e sussistente per se solo, erano il soggetto di un'egregia musica, eseguita dai più rinomati cantanti dei nostri tempi. Piacque questa novità per più ragioni; nè il buon successo mancò... Le danze che a questi atti s'intrecciavano, quanto non avrebber mai ricreato, e nudrito il vostro spirito? In esse la disconvenienza al soggetto, l'incomposto saltare, il gesteggiar mimico non offendeva i conoscitori dell'uniformità, gli amadori de' passi ben intesi, delle graziose attitudini. Nulla vi dirò degli abiti... ». *Le Feste d'Imeneo* vennero aspramente criticate da Luigi Cerretti (*Pensieri sopra la vita letteraria e civile*, p. 12), che le trovò di gusto « assai cattivo, che sbalordì gli occhi e le orecchie degli spettatori senza risvegliar nel loro cuore veruna soave sensazione, e che il povero Traetta ebbe a impazzire nel rivestir di note una poesia, a cui mancavano le doti necessarie per poter mettersi in musica con buon esito, cioè la fluidità dello stile e la dolcezza delle espressioni ».

ARMIDA. - 1761.

Azione teatrale Per musica Da rappresentarsi Nel Teatro Privilegiato vicino alla Corte, per il Carnovale del 1761.

Libr.: In Vienna, nella stamperia di Ghelen, 1760. Di Ambrogio Migliavacca.

Rappresentata il 3 gennaio 1761, l'*Armida* del Migliavacca per la musica del Traetta è un rimaneggiamento di quella del Quinault. Nella lettera di dedica al conte Giacomo Durazzo, « supremo direttore della musica delle Maestà Loro I.I. R.R. », il poeta scrisse: « A Parigi vi nacque la voglia d'imitare in versi toscani e di far eseguire con musica italiana l'*Armida* di Quinault. Ritornato in seno dell'inclita vostra patria, ne cominciate tra le delizie di Pegli, voi medesimo il lavoro, in compagnia dell'illustre amico... Portatovi in appresso a questa Augustissima corte, vi degnaste eccitarmi a proseguire ed a condurre l'opera al suo termine, e se nel restarmene il desiderio, non vi fosse allora il tempo mancato di secondare i vostri impulsi, avrei, mercè vostra, io forse avuto il vantaggio, di essere il primo a produrre fra noi codesta nuova specie di spettacolo, come a voi la gloria non può negarsi, d'essere stato il primo a procurarlo. Finalmente, dopo tanti anni, voi avete costantemente voluto, che la sorte di mettere al giorno la di voi ideata imitazione, fosse, a me riservata... acciò lo stile riuscisse tutto uniforme, voi, con generosità senza pari, non vi siete primieramente curato, di sacrificare la stessa egregia fatica, già da voi fatta, e di permettermi che a ordir la mia io incominciassi da capo... essendo destinata quest'opera a festeggiar il giorno natalizio di S.A.R. la Serenissima Arciduchessa sposa, principessa di Parma, sole poche settimane appena avanti tal giorno, per l'angustia del tempo, è convenuto, di mano in mano, che andavo scrivendo la poesia, passarla al compositore della musica, il che fu poi causa, che della già eseguita edizione di questo libro io non rimanessi soddisfatto intieramente con la presente più corretta ristampa.... ».

Col titolo: *Armida, Azione teatrale in 19 scene* (Venezia, M. Fenzo, s.a.) venne riprodotta al teatro Vendramin di S. Salvatore a Venezia « nell'occasione della Fiera dell'Ascensione dell'anno 1767 », e precisamente il 27 maggio. Nel libretto precede un'ode di Francesco Conte di Sarego alla contessa Ernestina Durazzo di Weissenwolf ecc. Gli in-

interpreti furono: Pietro De Mezzo (Idroate), Caterina Galli (Arseida), Giuseppe Cicognani (Rinaldo), Luigia Fabris (Fenicia), Maria Baccarini (Argene), Nicola Caffarelli (Artemidoro), Francesco Bellaspica (Obaldo).

La prima opera che la celebre Caterina Gabrielli cantò al San Carlo di Napoli fu appunto l'*Armida* del Traetta, rappresentata nel 1763. L'insigne artista suscitò nei napoletani un vero delirio, sebbene capricciosamente mutasse e rimutasse a suo piacere le arie e ne fece per l'*Armida* musicare dal Guglielmi, che non cantò, e ne cantò invece altre che non piacquero, e cantò poi quelle arie appositamente composte per lei. Ebbe allora compagni di scena i due soprannisti Antonio Priori e Antonio Perellino, il tenore Del Mezzo, Caterina Tibaldi, Barbara Biagi e G.B. Turella.

Anche a Lucca alcuni anni dopo l'*Armida* venne riprodotta. Domenico Merli nelle sue *Memorie* (Bibl. di Lucca), sotto la data del 15 agosto 1778, sabato, scrive: « In questa sera al Teatro Pubblico si è dato principio a rappresentare l'*Armida*, dramma per musica del Sig. Ambrogio Migliavacca. Prima virtuosa la Sig. Cat.na Gabrielli detta *la cuochetta*.... con la sua sorella per 3^a virtuosa e la Sig. Rosa Zanelli per 2^o, il Sig. Pietro Benedetti d. Sartorino primo soprano ed il sig. Biagio Mariani 2^o, il sig. Antonio Pullini, tenore, ed il sig. Santini lucchese, altro tenore ».

Cfr. Sesini, Op. cit., p. 519; Weil, Op. cit. n. 731; Sonneck, Op. cit. cit., p. 150; Croce, Op. cit., p. 503; Ademollo, *Caterina Gabrielli in Gazz. Music. di Milano*, 1890, p. 462, 524.

ENEAS E LAVINIA. - 1761.

Dramma per musica del celebre signor Fontanelle, tradotto nell'italiana favella ed accomodato all'uso del R. Teatro di Parma per la primavera del 1761.

Personaggi e interpreti: Latino (Gaetano Ottani) Lavinia (Caterina Gabrielli), Amata (Clementina Baglioni), Enea (Gaetano Guadagni), Turno (Giacomo Veroli), Camilla



*Ritratto di Leonardo Leo
nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli*



(Fiordestilde Vicini), Ilioneo (Anastasio Massa), Giunone Antonia Fascitelli), Venere (Giuseppa Morselli).

Libr.: Parma, 1761.

Il traduttore fu Jacopo Antonio Sanvitale, che tre anni dopo sostituì il Frugoni nella Direzione del Teatro. Vennero eseguiti i balli *I Fauni e le Driadi*, *I Baccanti seguaci di Bacco*, *Le grazie ed i piaceri* con i ballerini famosi: Mimi Favier, Giustina Campioni, Fiorenza Delisle, Antonio Terrades, G.B. Martin e Pietro Alover.

Nel 1768 *Enea e Lavinia* venne riprodotta alla Pergola di Firenze.

Gli esecutori furono: Cassiano Morini (Latino), Giuditta Lampugnani (Lavinia), Domenico Luciani (Enea), Angiolo Monanni (Turno), Teresa Tavaccini, Amata Regina, Filippo Bertocchini ecc.

L'impresario, Giuseppe Compstoff, come era suo solito, dichiarò nella dedica del libretto: «Nuda ella viene, e priva di quegli aiuti teatrali, che alla illuminata mente di V.A.R. ed agli occhi d'un pubblico giustamente critico potrebbero renderla e luminosa e bizzarra. Un solo uomo privato giugner non può a quel segno, a cui tender possono le mire de' personaggi illustri, che si fan gloria d'istradare i dipendenti loro per la via d'un onesto lusinghiero piacere alle vere massime di una più soda e perfetta morale. L'*Ifigenia in Tauride* e l'*Olimpiade* sul nostro teatro tra innumerabili evviva poco fa rappresentate, rendono abbastanza testimonianza del vero. Vide il fiorentino teatro sotto gli augusti auspici felicissimi della R.A.V. ciò che a lui sembrava quasi impossibile; lo vide e grandemente lo applaudì...».

Cifr. S o n n e c k, Op. cit., 436; *Bibl. Conserv. di Firenze*, Segn. E.V. 2219; G o l d s c h m i d t, Op. cit., I, XV, n. 22.

Con l'*Enea e Lavinia*, a Parma, poteva dirsi esaurito e non altrimenti che miseramente, il programma e la riforma melodrammatica del Du Tillot e del Frugoni. Nonostante i grandi artisti, i celebri ballerini, la Gabrielli, le decora-

zioni, il teatro non più destò quell'entusiasmo che i riformatori si ripromisero nel 1758 di suscitare nel pubblico; nè più accorsero a Parma quei forestieri, che ne ripartivano « assai contenti » ed ammirati di quanto era loro fatto vedere, e gli stessi artisti, lasciarono di lì a poco Parma. Il Du Tillot attribuì tutto il decadimento del suo teatro, che credeva riformato alla moda di Francia, ai nemici del Frugoni i cui versi egli credeva degni d'un grande poeta.

Cfr. B e r t a n a, *In Arcadia*, p. 385.

Si conserva il manifesto a stampa relativo alla rappresentazione in « Archivio di Stato di Parma », *Teatri e spettacoli*, Ser. I, b., n. 1).

SOFONISBA. - 1762.

Del Sig. Mattia Verazj, Poeta Aulico e Segretario intimo di S.A.S.E. Palatina... Dramma per musica da rappresentarsi alla Corte Elettorale Palatina in occasione del Felicissimo Giorno del nome del Serenissimo Elettore, Per comando della Serenissima Elettrice 1762.

Libr.: Mannheim, stamp. elett.

Il G o l d s c h m i d t, Op. cit., osserva che nonostante sia ritenuta una delle migliori opere del Traetta, questa non ebbe altre esecuzioni posteriori alla « prima ».

ZENOBIA. - 1762.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobil Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1762.

Libr.: Roma, Giovanni Giussani, 1762. Cfr. S o n n e c k, Op. cit., p. 1166.

In una « protesta » stampata nel libretto si dichiara: « Ciocchè si è variato ed aggiunto nel dramma, si è fatto per accomodarlo al teatro presente; e per quanto è stato possibile, vi si sono adattate le ariette ed i recitativi di altre opere drammatiche dello stesso autore: i cui celebri originali restano sempre illesi nelle molte applaudite edizioni... ».

Si tratta, quindi, non di un'opera nuova scritta dal Traetta, ma di un *pasticcio*, che probabilmente con queste o altre arie venne già rappresentato l'anno precedente a Lucca. Cfr. Libr. in Bibl. Marucelliana di Firenze, segn. 2044. Si conoscono molte arie extravaganti, che evidentemente servirono a mettere insieme il «pasticcio». Cfr. Goldschmidt, Op. cit., I, XV, n. 23.

ALESSANDRO NELLE INDIE. - 1762. Reggio Emilia, Fiera della Primavera.

Non si conosce alcun esemplare del libretto, edito per questa rappresentazione di cui si ha notizia indiretta da un piccolo manifesto il cui titolo è: *Rappresentandosi l'Alessandro nella primavera per la Fiera di Reggio dell'anno 1762.*

L'opera venne eseguita dalla Caterina Gabrielli, reduce da Torino. A Reggio fece «furore» nella parte di Cleofide. La parte di Poro fu cantata prima dal famoso Mazzoli, poi da Tommaso Guarducci, che insieme agli altri due artisti venne celebrato nel seguente sonetto, edito, insieme con la musica dell'intero duetto fra Cleofide e Poro: «Se mai turbo il tuo riposo», nel citato manifestino:

Donde l'idea dei cupi affetti avesti,
Che col vibrar de le concordi note
Forme lor d'ogni corpo e scevre e vuote
Effigiar al senso altrui potesti?
Donde il concerto musical traesti
Che col vibrai de le concordi note
Dal non mai pago spettator riscuote
Plauso a gli obbietti or lieti, ed or funesti?
Or del folle ardir sorte inclemente,
Che improvviso turbò la bella, e piena
Letizia teatral, si duole, e pente
Ecco tornar su la Crostolin scena
Cleofide con Poro; ecco repente
Del tuo valor suonar la folta arena.

Cfr. Goldschmidt, Op. cit., I, XVI, n. 26;

A demollo, Op. cit. in *Gazz. Music. di Milano*, 1890, p. 491.

L'ISSIPILE. - 1763.

Dramma per musica da rappresentarsi nel R. Teatro di S. Carlo nel dì 26 dicembre 1763 dalla Sacra Maestà di Ferdinando IV Monarca delle Due Sicilie dedicato.

Libr.: In Napoli, 1763, per Vincenzo Flauto Impresso. In Bibl. Angelica di Roma, Segn.: E.I. 12 (7).

Personaggi e interpreti: Toante (Pietro De Mezzo), Giasone (Anatolio Perellino), Learco (Antonio Priori), Issipile (Caterina Gabrielli), Eurinome (Angela Caterina Riboldi), Rodope (Barbara Bagi).

«La direzione è appoggiata al Sig. D. Pasquale Cafaro».

Si tratta di un «pasticcio» con musiche di Scarlatti, Lampugnani, Hasse, Cafaro, Traetta, Bach, Bernasconi, Buranello. Da un elenco delle arie stampato nell'ultima pagina del libretto si apprende che il Traetta musicò solamente l'aria «Scherza il Nocchier talora» (Atto I, scena 14), che il Goldschmidt, Op. cit. I, XVIII, ricorda come aria extravagante appartenente ad altro dramma del Metastasio, *Il Demetrio*, che nello stesso anno venne rappresentato alla Pergola di Firenze, senza indicazione di autore della musica.

IFIGENIA IN TAURIDE. - 1763.

Dramma per musica da rappresentarsi in Schönbrun festeggiandosi li felicissimi nomi delle loro Maestà Imperiali e Reali l'anno 1763.

Libr.: Vienna, Stamperia di Ghelen, s.a. Testo di Marco Coltellini.

In una nota è detto: «Sebbene il presente dramma sia stato composto espressamente dall'autore per questa occasione, pure è convenuto farvi alcuni cambiamenti che potranno vedersi dalla nuova ristampa che se ne farà in appresso». Probabilmente il Coltellini mantenne la promessa,

ristampando il libretto, a Livorno. In esso (Bibl. del Conserv. di Firenze), infatti, è detto che il dramma venne «rappresentato nel Teatro di Vienna l'autunno dell'anno 1763».

Venne riprodotta nel carnevale del 1768 al Regio-Ducal Teatro di Milano (Libr.: In Milano, nella stamperia di Giovanni Montani, 1767); nello stesso anno alla Pergola di Firenze (Libr.: in Bibl. Conserv. di Firenze, segn.: E.V. 693), sotto la direzione di Gluck; nell'aprile del 1768 a Pietroburgo, il 25 ottobre 1774 a Copenaghen, nel 1777 al Regio-Ducal Teatro di Mantova (Libr.: cfr. Sonneck, Op. cit., p. 611); a Firenze il 21 febbraio 1782, al Burgth. di Vienna il 22 dicembre 1784; ad Esterazj nel 1786 e in una privata rappresentazione a Londra nel 1789, ricordata dal Burney (Cfr. *Hystory*, IV, 505).

Cfr. Loewenberg, Op. cit., alle date, e Goldschmidt (Op. cit., I, XIV, n. 15) che tratta della questione circa la priorità nei riguardi di Gluck.

Nel 1773 un ignoto autore adattò ad un proprio oratorio, «S. Efigenia in Etiopia», eseguito «la sera di San Giuseppe nella venerabile Congregazione ed Ospizio di Gesù e Maria e Giuseppe e della SS. Trinità detto del Melani» in Firenze (Libr.: Nella Stamperia di Francesco Moücke) la musica dell'*Ifigenia in Tauride*. Un «avviso» nel libretto informava i lettori: «Essendosi voluto nel presente componimento far uso della Musica già composta dal celebre Sig. Tommaso Traietta pel Dramma intitolato l'*Ifigenia in Tauride* dell'insigne poeta Sig. Marco Coltellini, e avendo dovuto l'autor del medesimo, nella migliore maniera possibile adattare con sua gran fatica le parole de' recitativi e dell'ariette al genio diverso della musica suddetta, perciò vien pregato il discreto lettore a non farsi maraviglia, se in leggendo troverà alquanta durezza ne' versi, e nell'espressione, e se s'incontrerà in alcuni periodi o versi tolti dal Dramma sopralodato, e vuolsi sperare, che la dura necessità d'operare in tal guisa sia per riscuotere di qualunque occorso difetto

ogni benigno componimento ».

Libr. in Bibl. Conserv. di Musica di Firenze.

LA FRANCESE A MALCHERA. - 1764.

Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano nell'autunno dell'anno 1764.

Libr.: Venezia, Modesto Fenzo, 1764. Testo di Pietro Chiari. È detto: « La musica è tutta nuova » di T. Traetta. Il Goldschmidt, Op. cit., I, XVI, n. 24, sulla testimonianza del Ferrari, Op. cit. data quest'opera al 1762; ma noi crediamo che la nota nel libretto veneziano debba far stabilire che la prima rappresentazione avvenne due anni dopo.

Gli interpreti dell'edizione di Venezia furono: Domenico De Angelis (Il conte Tranquillo), Angela Tavola Dorina), Serafina Penni (Madama Violetta), Giuseppe Colonna (Giacinto), Gabriele Messieri (Sempronio) Anna Gori (Bellisa).

Cfr. Weil, Op. cit. n. 687.

Il Sesini, Op. cit., p. 520, ricorda, oltre l'edizione veneziana, anche quella del 1766 per il Regio-Ducal Teatro di Milano.

LA BUONA FIGLIUOLA. - 1764.

Il Goldschmidt, Op. cit., I, XVI, 27, registra quest'opera riferendosi al Florimo che l'afferma come opera di Traetta (1765) e al Ferrari che la dice (Op. cit.) rappresentata a Parma nel 1764. Non è possibile ammettere su queste testimonianze non controllate che il Traetta avesse musicata la celebre commedia del Goldoni, e nel tempo che quella del Piccini veniva rappresentata in tutti i teatri europei; infatti, proprio nel 1764 essa venne data a Vienna. Cfr. Racc. Carvalhaos, Segn. 2446 nella Bibl. di S. Cecilia di Roma.

ANTICONO. - 1764.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova per la solita Fiera di giugno 1764....

Libr.: Padova, 1764. Cfr. Sonneck, Op. cit., 125. « La musica è tutta nuova » è dichiarato nel libretto (testo di P. Metastasio).

L'opera venne rappresentata il 16 giugno e allo spettacolo intervenne il Duca di York. La sera successiva venne sospesa per « permettere alla nobiltà di recarsi al ballo dato da S. E. Provveditor al Duca ». Cfr. Brunelli, *I Teatri di Padova*, (Padova, 1921), p. 163.

Fu rappresentata anche al Teatro delle Dame di Roma, nel carnevale del 1766 con i balli: *Arrivo di una nave spagnuola carica di merci diretta a vari mercanti*; *Festino di Maschere e Cena in un potere di Arlecchino in tempo di notte*. Tra i « grotteschi » figurò Gastone Boccherini, fratello del celebre Luigi. Lo Schmidt (*Dizionario dei musicisti*), erroneamente attribuisce la musica di questa ripresa dell'*Antigono* di Traetta a Francesco Zanetti. L'opera venne interpretata da Giuseppe Tibaldi, Giovanni Toschi, Giuseppe Gallieni, Cosimo Bianchi, Pietro Santi, Francesco Perila. Si nota che le parti di Berenice e di Ismene, come avveniva nei teatri di Roma, vennero sostenute dagli evirati Bianchi e Toschi.

Cfr. De Angelis, *T. Alib. o T. delle Dome* (Tivoli, 1951), pp. 187-8; Sesini, Op. cit., p. 518.

Ridotto da tre a due atti, l'*Antigono* venne riprodotto il 22 settembre 1770 a Pietroburgo. Il libretto venne pubblicato in due edizioni: col testo italiano e francese (di un omonimo traduttore e col testo italiano e russo di I. A. Dmitrevsky). Gli esecutori furono Antonio Prati (*Antigono*), Elisabetta Teyber (*Berenice*), M. Oliver (*Ismene*), Angiolo Monanno (*Alessandro*), Giovanni Toschi (*Demetrio*), Antonio Massi (*Clearco*). Il libretto porta questa annotazione: « La musique des ballets est de M. Frédérique Raubach (per Raupach), second maître de chapelle au service de la Sa Majesté Imperiale ». Secondo il Moeser, Op. cit., I, 235, il Raupach scrisse grandi divertimenti danzanti, che vennero intercalati nell'*Antigono*: *Amore e Psiche* e *Lucio Vero* del

Traetta, che due anni dopo ebbero esecuzione separata.

Come si apprende dallo Stählin (in M o o s e r, Op. cit., I, p. 338), il Traetta volle mettere a profitto e dare il giusto valore alle virtù tecniche eccezionali dell'insigne controbasista tedesco Giorgio Filippo Zahn, che faceva parte della Cappella Imperiale, e gli assegnò nella partitura dell'*Olimpiade* una parte di notevole importanza, nella quale lo Zahn potè brillare. «La pluspart, scrisse lo Stählin, des chanteurs furent applaudis à nombre de reprises... De même en alla-t-il du basson Zahn lorsque, dans un solo accompagnat un aïr du ténor Prati, il exécuta de longs traits, ainsi qu'une cadence développée en duo avec le chanteur, plus un fort beau solo, comme ritournelle de l'air. Il y fit valoir le timbre le plus agréable, tout à fait semblable à celui de la flûte traversière... ».

Anche la parte del clarinetto, nell'edizione pietroburghese, richiedeva, secondo il M o o s e r (Op. cit., II, 34) un esecutore d'eccezione.

Il fratello di Marco Coltellini, Ludovico, procurò una ristampa del libretto a Firenze nel 1773, con il medesimo frontespizio dell'originale. Vi aggiunse una lettera dedicatoria «Alla nobil Donna la Signora contessa Fiordispina Graziani per maritaggio già Laparelli or Tommasi Boscia», facendovi seguire, ristampandole dalle «Notizie del Mondo di Firenze» (n. 23 dell'anno 1777, alla data di Pietroburgo, 12 febbraio), la lettera di Marco a Federico III re di Prussia che accompagnava il dono di una copia della sua *Anticonia*, e la lusinghiera risposta del sovrano in data: Berlino, 16 gennaio 1773, che poi fece leggere a Caterina di Russia «dalla quale precedentemente era stato gratificato... con alcune straordinarie centinaia di Rubli», per l'anzidetta opera.

Cfr. Libretto in Bibl. del Conserv. di Firenze, Segn. E.V. 2375.

ZOPHILETTE. - 1765.

Conte de Mr. Marmontel mis en scènes et en ariettes,

et représenté le 17 mai 1765.

Libr.: Paris, 1768. Un atto.

L'anonimo autore di questo « pasticcio » scrisse nella prefazione: J'avais toujours imaginé qu'en travaillant d'après l'élégant Marmontel, la réussite était sure. Je m'amusai à mettre en scènes son Conte de Laurette. A peine eus-je achevé de compiler mon drame en faveur d'une société qui a bien voulu s'amuser de le représenter, que je crus qu'il n'y avait qu'à le faire mettre en musique. J'ai refais mes ariettes sur des airs italien. J'entrevois déjà mon triomphe, et le plaisir d'avoir contribué à celui du public». Delle arie italiane sono indicati gli autori: Galuppi, Ferrandini, Gluck, Bach, Piccinni, Traetta, Sarti. Vi sono aggiunte anche alcune canzonette veneziane.

Cfr. *Sonneck*, Op. cit., p. 1170.

SEMIRAMIDE. - 1765.

Dramma per musica del Sig. Abate P. Metastasio, poeta Cesareo, da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano, il carnovale dell'anno 1765.

Libr.: Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1765.

Personaggi e interpreti: Semiramide (Angiola Calori), Mirteo (Giovanni Toschi), Ircano (Salvator Passaglia), Sciltace (Antonio Gotti), Tamiri (Cecilia Grassi), Sibari (Giuseppe Colonna).

Cfr. *Sonneck*, Op. cit., 988; *Weil*, Op. cit., n. 697; *Goldschmidt*, I, XVI, n. 29.

REX SALOMON. - 1766.

Arcam faederia Adoraturus in templo cantabunt Piae Virgines Choristae degentes in Nosocomio Pauperum Derelictorum Modulos fecit Thomas Trajetta Chori Magister, et Moderator Electus recurrente die Festo Beatae Mariae Virginis in Coelum assumptae Quo faustissimo titulo gaudet ipsius nosocomii templum. Venetiis MDCCLVI.

Interlectores: Rex Salomon qui exprimitur A Dom.

Laura Conti; Regina Saba A. Dom. Ippolita Santi, Adon Ammonita A Dom. Francisca Gabrieli, Abiathar, Sacerdos primus A Dom. Dominica Pasquali, Sadoc alter Sacerdos A Dom. Marina Fraxi. Chorus Populi in Plateis Jerusalem; Chorus Alter Levitarum in Atrio Templi et Alter Sacerdotum.

Cfr. Libr. in Bibl. Conservatorio di Napoli, Segn. Lett. S. 23.

LE SERVE RIVALI. - 1766.

Dramma giocoso per musica del Sig. Pietro Chiari, da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1766.

Libr.: In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1766.

Personaggi e interpreti: Latanzio (Antonio Nasolini), Carlina (Brigida Marchesi), Giacinta (Teresa Zaccarini), Palmetta (Giovanna d'Aquino), Giannino (Gioachino Garibaldi), Don Grillo (Giacomo Rizzoli).

Cfr. Sesini, Op. cit., n. 716; Bibl. Conserv. di S. Cecilia di Roma, Segn. XI, 130; Weil, Op. cit., n. 716.

L'anno dopo venne riprodotto nello stesso teatro di Venezia (Libr.: M. Fenzo, 1767). Della prima compagnia di attori non rimase che la Teresa Zaccarini (Giacinta). Le altre parti furono affidate ad Anna Progli (Carlina), ad Antonia Zaccarini (Palmetta), a Domenico Frigieri (Giannino), a G. B. Bassanese (Letanzio invece di Latanzio), ecc.

Cfr. Weil, Op. cit. n. 728; Bibl. Marucelliana di Firenze, Racc. Buonamici.

Nell'estate del 1767 venne riprodotta al Teatro di Via del Cocomero di Firenze (Libr.: s. d.), al Teatro Formagliari di Bologna (Libr.: In Bologna, nella stamperia del Sassi, s. d.); nel 1769 al Regio Ducal Teatro di Milano (Libr.: In Milano, per G. B. Bianchi, s. d.).

Cfr. Sesini, Op. cit., p. 521.

Per la rappresentazione fiorentina del 1767 l'aria: « Giacinta mia adorabile », venne sostituita con altra dell'Alessandri: « Vedo quel bel visetto » (Atto I, scena 2).

Nell'estate del 1768 fu riprodotta al T. dell'Ajuda di Lisbona. Gli interpreti furono: Giovanni Leonardi, Giuseppe Marrocchini, Battista Vasques, Giuseppe Orti, Luigi Torriani, Francesco Cavalli. (Libr.: in Racc. Carvalhaos della Bibl. di S. Cecilia di Roma, Segn. 5169.

Venne riprodotta altresì a Dresda l'11 ottobre 1768, a Londra il 3 giugno 1769 ed il 19 dicembre 1780, a Colonia nel 1773, a Warsavia il 4 febbraio 1775 e ancora a Colonia col titolo: « Die Neben behlerinnen » il 27 novembre 1785.

Cfr. Loewenberg, Op. cit., alle date.

IL SIROE. - 1767.

Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro di Corte per comando di S.A.R.E. Massimiliano Giuseppe... Nel Carnevale 1767. La poesia è del Sig. Abate Metastasio... La Musica è del Sig. Tommaso Traetta, Maestro di Cappella Napolitano.

Libr.: Monaco, appresso Marie Magdalene Mayrin. Con doppio titolo in tedesco: *Siroes*. Vi furono intramezzati i balli: « Persée et Andromede » e « La liaison de l'Amour et de Bachus », in doppio testo francese e tedesco.

Cfr. Sonneck, Op. cit., p. 1010; Goldschmidt, Op. cit. I, XVI, n. 31.

AMORE IN TRAPPOLA. - 1768.

Dramma giocoso per musica del Sig. Abate Pietro Chiari da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il carnevale dell'anno 1768.

Libr.: Venezia, Modesto Fenzo, 1768.

Personaggi e interpreti: Violetta (Teresa Zaccarini), Nina (Antonia Zaccarini), Don Nastasio (Domenico Occhialupi), Lindoro (Anna Brolli), Giacinta (Domenico Frigieri), Fabrizio (G. B. Bassanese), Carlotta (Barbara Ripamonti).

Cfr. Sonneck, Op. cit., 99; Weil, Op. cit., n. 737.

IL TRIBUTO CAMPESTRE. - 1768.

Componimento pastorale drammatico da rappresentarsi in musica nel Regio Ducal Teatro Nuovo di Mantova in occasione del felicissimo passaggio di Sua Maestà Maria Carolina... sposa di Sua Maestà Ferdinando IV di Borbone, Re delle Due Sicilie.

Libr.: Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, 1768.

Il testo di questa cantata fu scritto da Giovanni Battista Baganza.

Il libretto è adorno di numerose vignette incise.

Cfr. S o n n e c k, Op. cit., 1092.

L'ISOLA DISABITATA. - 1768.

Azione drammatica per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro del pubblico di Bologna, in occasione del faustissimo passaggio per detta città delle Maestà di Maria Carolina Arciduchessa d'Austria, Real Sposa di Sua Maestà Siciliana... l'anno 1768.

Libr.: In Bologna, per Lelio della Volpe, s.d. E' in una magnifica edizione in 4° con antiporta, vignette e fregi incisi.

Cfr. S e s i n i, Op. cit., p. 520; S o n n e c k, p. 653.

Le scene furono dipinte da Paolo Dardani. Cfr. R i c c i, *I Teatri di Bologna* (Bologna, 1888), p. 488.

L'opera del Metastasio era già stata musicata dal Bonno e rappresentata a Vienna nel 1752. Nel libretto per la rappresentazione di Bologna si avverte: «si sono aggiunte e cambiate alcune arie (segnate con l'asterisco) e recitativi a fine di ridurla in due parti e d'introdurvi dei balli coerenti alla azione medesima».

Fu la prima opera che il Traetta fece rappresentare al Teatro del Palazzo d'Inverno a St. Pietroburgo, nel 1769. Venne interpretata da Antoni Prati (Gernando), Domenico Luini (Enrico), Teresa Colonna (Costanza), Hiovanna Mécour-Campi (Silvia).

Il M o o s e r (Op. cit., I, 314), scrive che la partitura di quest'opera esiste in unico esemplare nella Biblioteca Mu-

sicale dei Teatri Accademici di Leningrado.

Quattro anni dopo, l'8 gennaio 1773, venne riprodotta a Kopenaghen nel « Regio Teatro Danese » ed il libretto venne stampato con il doppio testo.

Cfr. *Sonneck*, Op. cit., p. 653.

Se ne conosce un'edizione data a Praga nell'autunno 1783. Cfr. *Loewenberg*, Op. cit., alla data.

ANTIGONA. - 1770.

Tragedia per musica di Marco Coltellini Poeta al Servizio di S.M.I. da rappresentarsi all'Imperial Teatro di St. Pietroburgo l'11 novembre 1772.

Personaggi e interpreti: Antigona (Caterina Gabrielli), Ismene (Francesca Gabrielli), Creonte (Prati), Emone (Manzuoletto), Adrasto (Amati).

Libr.: In St. Pietroburgo, nella Stamperia dell'Acc. delle Scienze.

Cfr. *Racc. Carvalhaes*, 1060 nella Bibl. di S. Cecilia di Roma.

Nel libretto è detto che « la musica dell'opera e de' balli è del Sig. Tommaso Trajetta. I balli analoghi all'opera composti dal Sig. Pitrot ».

Vi precede, oltre una lettera dedicatoria, un'ode del Coltellini a Caterina II di Russia.

Nei balletti si fece applaudire una danzatrice di mezzo carattere: Giuseffa Fusi.

L'opera fu riprodotta al Palazzo d'Inverno il 27 agosto 1774.

Cfr. *Mooser*, Op. cit. II, 106-7. Questo storico nota che all'opera poneva fine un « divertimento corale con intermezzi strumentali, di cui uno per tre corni, di notevoli difficoltà tecniche ».

AMORE E PSICHE. - 1773.

Opera di Marco Coltellini, Poeta al servizio del S.M.I. Da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di St. Pietroburgo.

Libr.: In St. Pietroburgo, nella Stamperia dell'Accademia delle Scienze, s.a.

Il libretto era già stato scritto dal Coltellini nel 1767 a Vienna per la musica di Florian Léopold Gassmann. A Pietroburgo, la musica dei balli venne composta da Federico Raupach, secondo maestro di Cappella al servizio di S.M.I.

L'opera venne rappresentata la sera del 29 settembre 1773 in occasione delle nozze del Gran Duca Ereditario Paolo Pétrovitch con la principessa Wilhelmine de Hesse-Darmstadt.

Personaggi e interpreti: Palemone (Prati), Psiche (Caterina Gabrielli), Venere (Francesca Gabrielli), Amore (Angiolo Monanni), Zeffiro (Agata Javorskaja).

Riprodotta il 7 gennaio 1774 nello stesso teatro piombo-borghese.

Cfr. Mooser, Op. cit., II, 106 sgg.

LUCIO VERO. - 1774.

Dramma per musica di Apostolo Zeno, già Poeta Cesareo, da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di St. Pietroburgo, l'anno 1774.

« La Musica è del Sig. Tommaso Traetta, Maestro di Cappella Napolitano, all'attual servizio di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie ».

Personaggi e interpreti: Lucio Vero (Antonio Prati), Benenice (Caterina Gabrielli), Vologeso (Pietro Benedetti, soprano), Aniceto (Francesco Porri), Lucilla (Carlotta Chlakovskaya), Flavio (Marfa Krolevna).

Come nella precedente cantata il Raupach scrisse « i divertimenti danzanti » intercalati.

Cfr. Mooser, Op. cit., I, 314; II, 106 sgg.; Goldschmidt, Op. cit., I, XVII, 37.

LE KALMOUK. - 1776.

« Opéra-comique ». È questa l'opera a cui erroneamente venne dato il titolo: *Le Quattro stagioni e i dodici mesi dell'anno*. Il Traetta non scrisse di essa che il finale e di tal

contributo del suo Maestro di Cappella scriveva Caterina II al Voltaire, a cui dette notizia della festa data in onore di Enrico di Prussia nell'Istituto femminile di Smolna, che era sotto il suo patronato. Infatti le stesse alunne eseguirono l'opera.

GERMONDO. - 1776.

Dramma in tre atti per musica (di Carlo Goldoni).

Esiste un esempl. del libretto al British Museum di Londra, ove venne la prima volta rappresentato con la musica del Traetta al « King's Theatre ».

Molte arie di quest'opera, informa il Mooser, Op. cit., si trovano nella « Biblioteca degli amici della musica » di Vienna.

Nel 1776 il Traetta fece ritorno dalla Russia, e dopo un breve soggiorno napoletano, si trasferì a Londra. Il Burney (*History*, IV, 505) in quell'anno ebbe occasione di ascoltare la sua musica e ne dette questo giudizio: « Nel '76 un nuovo compositore napoletano era scritturato per l'opera, il signor Tommaso Traetta. Ma, per quanto fosse abile maestro, di grande reputazione, egli giunse qui troppo tardi. Sacchini aveva conquistato tutti i cuori, e stabilito il proprio successo nel pubblico così saldamente che egli non poteva essere sostituito da un compositore nello stesso stile, nè tanto giovane, grazioso, fantasioso quanto lui. Traetta, che era uno degli ultimi scolari di Durante.... ha posseduto, in giovinezza molta originalità, genio e vivacità, e composto alcune opere che possono reggere al confronto con i migliori lavori dei più celebri maestri del suo tempo. Benchè alcuni eccellenti canti ed alcune scene di sua composizione siano stati introdotti nelle opere-pasticcio, posso ricordare due interi drammi di questo maestro: un'opera seria, *Germondo*, ed una burletta: *La serva rivale* ».

LA MEROPE. - 1776.

Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal

Teatro di Milano, per il Carnovale dell'anno 1776.

Libr.: In Milano, nella stamperia di Giov. Montani, s.d
Testo di Apostolo Zeno. Si nota che il nome di Traetta è stampato per evidente errore: Traeta. I balli intercalati erano di Noverre.

Personaggi e interpreti: Polifonie (Antonio Pini), Merope (Camilla Mattei), Epitide (Giuseppe Millico), Argia (Margherita Gibetti), Anassandro (Carlo Angiolini), Trasimede (Pietro Santi), Lisco (Giulia Moroni).

Cfr. Sonneck, Op. cit., p. 757; Sesini, Op. cit. p. 521; Raccolta Carvalhaes in Bibl. Conserv. di Roma, Segn. 10328; Goldschmidt, Op. cit., I, XVII, n. 38.

LA DISFATTA DI DARIO. - 1778.

Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnovale dell'anno 1778.

Libr. di Morbilli di Sant'Angelo: In Venezia, presso Modesto, Fenzo, 1778.

Personaggi e interpreti: Alessandro (Biagio Parca), Statura Rosa Agostini Devizzi), Dario (Giacomo David), Barsene (Caterina Lorenzini), Seleuco (Giovanni Fajana), Nearco (Giacomo Lorenzini).

Cfr. Sesini, Op. cit., p. 250; Sonneck, Op. cit. p. 390; Weil, Op. cit., n. 868; Raccolta Carvalhaes in Bibl. di Santa Cecilia di Roma, Segn. 4487.

Nel 177 venne rappresentata al Teatro di Livorno una *Disfatta di Dario* di musicista ignoto.

IL CAVALIERE ERRANTE. - 1778.

Dramma eroicomico per musica di Giov. Bertati. Da rappresentarsi Nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il Carnovale dell'anno 1778.

Libr.: s. l. ed.

Personaggi e interpreti: Guido Paladino di Francia (Giuseppe Viganoni), Arsinda (Clementina Baglioni Poggi), Stordilano (Matteo Linverati), Melissa (Teresa Gerardi), Ismeno



Tommaso Trajetta
Celebre Maestro di Cappella
Nato in Napoli nel 1756,
e quasi morto nel 1779.

Engraving from the original portrait of Trajetta. 1779.

Da un'incisione del principio del sec. XIX.

Si notano errate le notizie biografiche.

(Giuseppe De Marchis), Calotta (Domenico Poggi), Ruffina (NN).

Cfr. Weil, Op. cit., n. 870; Bibl. Marucelliana di Firenze, Raccolta Buonamici, Segn. 2092.9.

Riprodotta il 26 dicembre 1779 al Regio Ducal Teatro di Parma (Libr.: Parma, Real Stamperia, s.d.) con i due balli: «Gli Amanti protetti d'Amore» e «La festa da ballo disturbata dalla famiglia dei Covielli» di Antonio Merliani. Vi cantarono: Francesco Crespi, Clementina Moreschi-Reina, Liberata Bori, Agostino Lipparini, Luigi Trentanove, Alessandro Speciotti.

Cfr. Sonneck, Op. cit., p. 270.

Venne rappresentata la prima volta a Parigi, Th. de l'Opéra il 5 agosto 1779 e interpretato dalla Poggi, da Costanza Baglioni, dalla Farnesi, dal Viganoni, dal Poggi, Focchetti e Toroni.

Cfr. De Lajarte, *Bibl. Mus. du Th. de l'Opera* (Paris, 1876), I, 311.

Riprodotta nel 1780 al «Piccolo Teatro Elettorale» di Dresda, col titolo tradotto: «Der irrende Ritter» con testo italiano a fronte.

Cfr. Sonneck, op. cit., p. 270. Ad Esterazj, col titolo «Il cavaliere errante nell'isola disabitata», venne dato nel 1782. Il 22 luglio 1786 col «Cavaliere errante» venne riaperto a Padova il Teatrino de Prato della Valle, in quell'anno rinnovato. Cfr. Brunelli, Op. cit., p. 259. A Dresda il 16 maggio 1804 col titolo: «Amanda die nächtige Fee, oder Zanbery über Zamberey», venne data al T. Schwerfer con musica di Traetta e di Giuseppe Seconda.

Col titolo «Stordilano principe di Granata», *Il Cavaliere errante* venne riprodotto, con musica del T. il 1785 al Regio di Torino (Libr.: Torino, De Rossi, 1785, in Bibl. di Santa Cecilia di Roma).

A proposito di questo secondo titolo, si è incorso in un grosso errore come rilevò il Rolandi (Cfr. *Giovanni Bertati, il librettista del «Matrimonio segreto»*; Trieste,

1926, pp. 63-4). Il Fétis oltre a registrare erroneamente l'opera *Il Cavaliere errante* come eseguita a Napoli nel 1777 (notizia ripetuta dal Clément e dal Riemann), fa cenno dell'opera *Stordilano principe di Granata* (che è il protagonista de *Il Cavaliere errante*) come data a Parma nel 1760. Tale notizia venne accettata per buona oltre che dai ricordati Riemann e Clément, e dallo stesso storico degli spettacoli parmensi, il Ferrari. Il Rolandi esclude senz'altro che questa rappresentazione sia avvenuta, perchè il Bertati scrisse il suo primo dramma nel 1763. Anche il Salvioli nega questa esecuzione parmense adducendo a ragione che nel 1760 non vi furono spettacoli a Parma per il lutto di corte per la morte di Luigia Elisabetta di Francia. Il Ferrari ammette che l'opera si sarebbe potuta rappresentare nella primavera, ma la sola fonte, molto fallace del resto, del Fétis, non basta ad affermare l'avvenimento di quella esecuzione del 1760, di cui non si conosce altra documentazione.

GLI EROI DEI CAMPI ELISI. - 1779.

Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1779.

Libr.: In Venezia, presso Modesto Fenzo, 1779. 'La Musica è di Gennaro Astaritta « a riserva di quella segnata colla lettera T che sarà del Sig. Tommaso Trajetta ». A p. 5 trovasi questa dichiarazione: « Gennaro Astaritta fa sapere al nobilissimo pubblico veneziano, che unicamente per compiacere e per sollevare il Sig. Tommaso Traietta da una fatica, che la sua poca salute non gli ha permesso di condurre all'intiero fine, si è indotto a continuare la musica del presente libretto da quello incominciato, e non mai per la presunzione di mettersi a fronte di sì grand'uomo, nella persona del quale riconosce, ed ama un degno e rispettabile amico ».

Personaggi e interpreti: Didone (Angelica Maggiori), Serse (Francesco Benucci), Giulio Cesare (Gaetano De Paoli), Semiramide (Giuseppe Lombardi), Alessandro Magno (Luigi

Tasca), Achille (Nicola Dal Sole), Elena (Maria Piccinelli, detta la *Francesina*).

Come si scorge dai nomi dei personaggi, questo *dramma giocoso* è una parodia storico-mitologica nella quale Didone è calzettara, Giulio Cesare dilettante di medicina, Serse astrologo, Semiramide scuffiara, Alessandro Magno speciale, Achille caffettiere ed Elena ricamatrice.

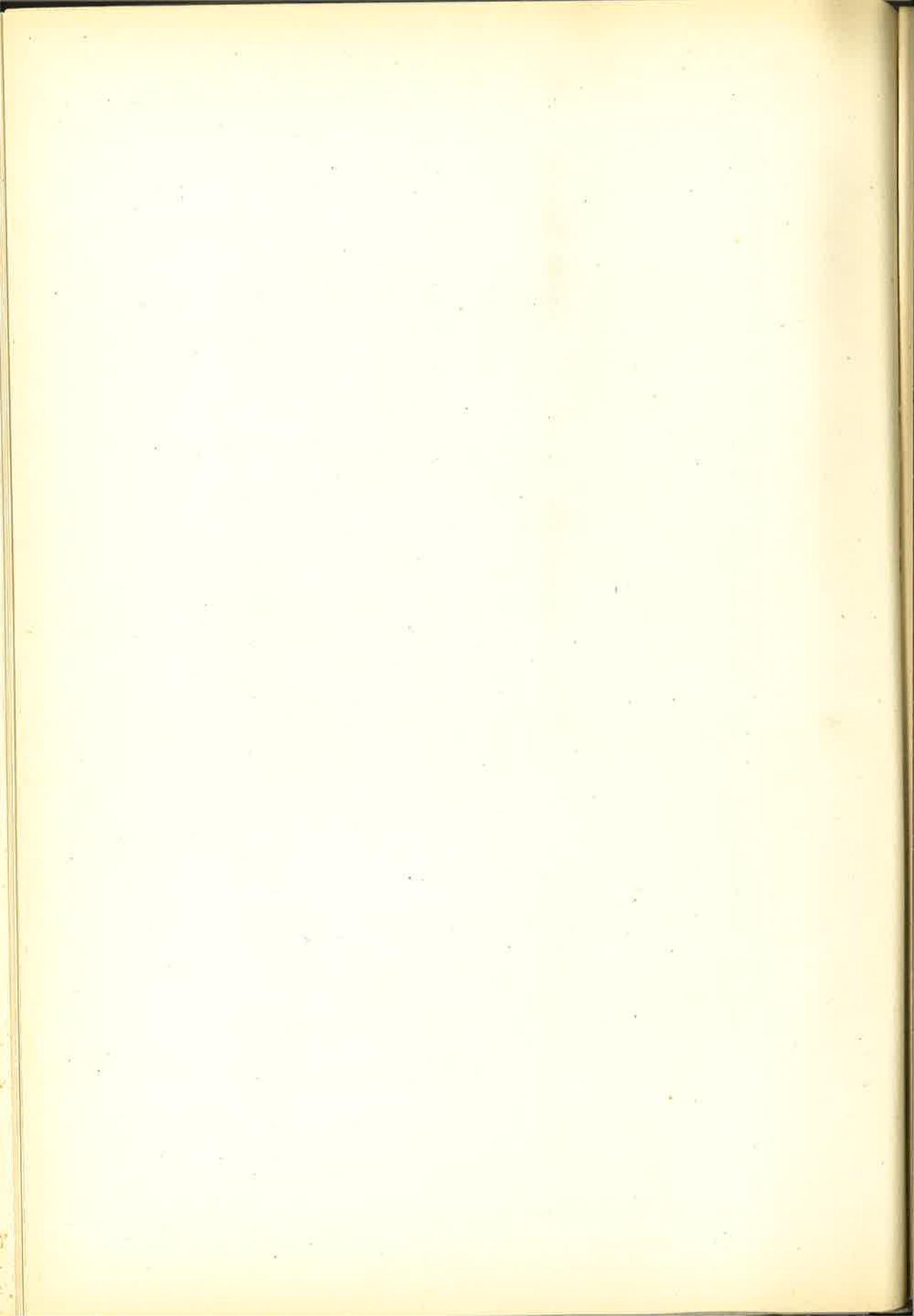
Cfr. Sesini, Op. cit., p. 30;; Weil, Op. cit., n. 891; Bibl. Conserv. di Firenze, Segn. 3063.

INDICE ALFABETICO DELLE OPERE

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| Alessandro nelle Indie, 1762. | Ifigenia in Tauride, 1763. |
| Amore e Psiche, 1773. | Le Kalmouk, 1776. |
| Amore in trappola, 1768. | L'Incredulo, 1755. |
| Antigona, 1772. | Ippolito ed Aricia, 1759. |
| Antigono, 1764. | L'Isola disabitata, 1768. |
| Armida, 1761. | L'Issipile, 1763. |
| La Buona Figliuola, 1764. | Lucio Vero, 1774. |
| Buovo d'Antona, 1758. | La Merope, 1776. |
| Il Cavaliere Errante, 1778. | La Nitteti, 1757. |
| Demetrio, v. L'Issipile. | Le Nozze contrastate, 1753. |
| Demofonte, 1758. | L'Olimpiade, 1758. |
| La Didone Abbandonata, 1757. | I Pastori Felici, 1753. |
| La Disfatta di Dario, 1778. | Rex Salomon, 1766. |
| I Disturbi, 1756. | La Ritornata da Londra, 1757. |
| Enea e Lavinia, 1761. | La Rosmonda, 1755. |
| Enea nel Lazio, 1760. | Semiramide, 1765. |
| Gli Eroi dei campi Elici, 1779. | Le Serve rivali, 1766. |
| Ezio, 1757. | Il Siroe, 1767. |
| La Fante Furba, 1756. | Sofonisba, 1762. |
| Il Farnace, 1751. | Solimano, 1759. |
| Le Feste d'Imeneo, 1760. | I Tintaridi, 1760. |
| La Francese a Malghera, 1764. | Il Tributo Campestre, 1768. |
| Germondo, 1776. | Zenobia, 1762. |
| Ifigenia in Aulide, 1753. | Zophilette, 1765. |

LEONARDO LEO

(1694 - 1744)



NOTIZIE DI LEONARDO LEO

1. I SUOI MAESTRI VERI O PRESUNTI.

Nacque Leonardo Oronzo de Leo a S. Vito degli Schiavì (ora S. Vito dei Normanni), in provincia di Lecce nell'agosto del 1794 da Corrado e Rosabetta Pinto secondo un biografo, o da Leonardo de Leo e Saveria Martino. Trasferitosi a Napoli, entrò come *figliolo* nel Conservatorio della Pietà dei Turchini di quella città nel 1703. Per due anni fu scolaro di Gennaro Ursino, che lo era stato di Provenzale, e dal 1705 di Nicola Fago. Non fu, quindi scolaro, come taluno ha affermato, di Provenzale, perchè questi nel 1701 aveva già lasciato l'insegnamento in quel Conservatorio. Ai pari di tutti gli alunni, con Andrea Basso, che era *secondo maestro*, cioè insegnante di canto, studiò il canto nei primi due anni di conservatorio. Non si può accettare per vera la notizia data dal Florimo che egli avesse completato gli studi di contrappunto con Alessandro Scarlatti, perchè questi ritornò a Napoli nel 1708 e per riprendere il « servizio » della Cappella Reale.

2. OP. 1.

Il Florimo asserì che la prima opera composta dal Leo fu *Il Trionfo della castità di S. Alessio*, rappresentata nel teatro dello stesso Conservatorio della Pietà dei Turchini il 1713, cioè al momento che era, per il regolamento dell'istituto, divenuto *mastricello*. Il maggior biografo del Leo Giacomo Leo, *L.L. musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali*; Napoli, 1905) smentì la notizia data dal

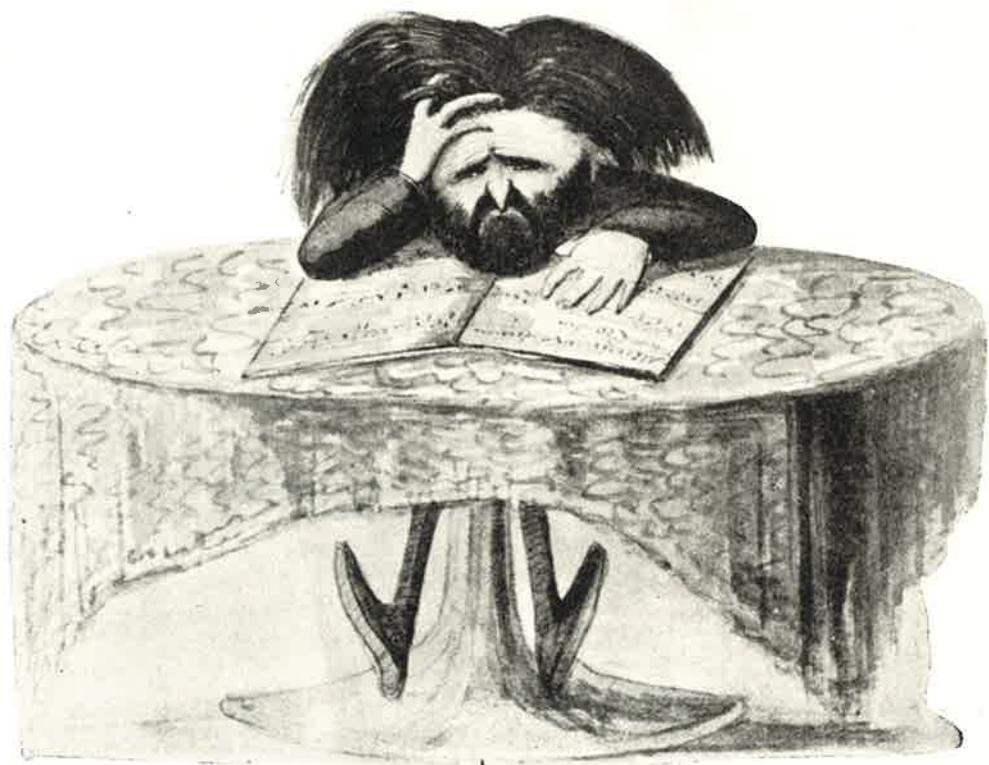
Florimo, come « un'invenzione di sana pianta »; senonchè l'opera fu in effetti composta dal Leo ed il Di Giacomo ne ritrovò nella Biblioteca Nazionale di Napoli il libretto il cui frontespizio è il seguente:

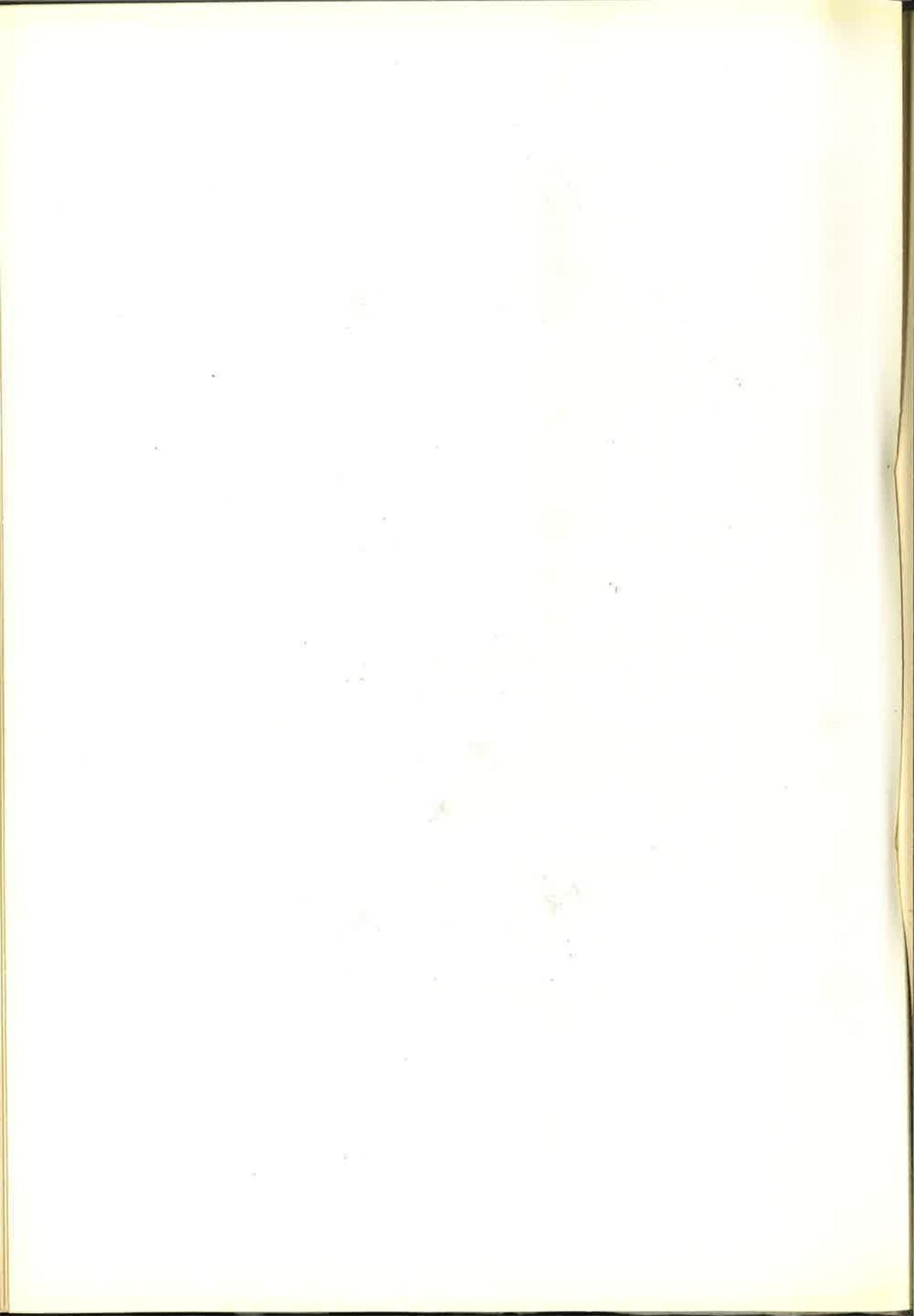
Il trionfo della castità di Santo Alessio, dramma di Nicola Corvo dedicato alla Contessa Barberina Borromei, viceregina del Regno di Napoli. Da rappresentarsi nel Real Conservatorio detto delli Turchini, con musica di Lionardo Leo, figliuolo dello stesso Conservatorio. - Napoli, Felice Mosca, 1713.

Ma non fu questa la prima opera del Leo. A diciotto anni, nel 1712, egli era già autore di un'altra opera sacra: *L'Infedeltà abbattuta*, libretto di Gaetano Maggio. Un *Avviso di giornali* nel n. 16 febbraio 1712 dette notizia della rappresentazione di quell'opera nel Conservatorio *della Pietà*, « posta in musica da Lionardo Leo, alunno di detta R. Casa, con gran concorso di Dame e Cavalieri » e « per l'applauso che essa ebbe S. E. il vicerè la fece replicare... Nel Reale Palazzo con intiera sua soddisfazione e dell'Eccellentissima Casa » il 14 febbraio.

3. L'INSEGNAMENTO NEI « CONSERVATORI ».

Nell'aprile del 1713 fu nominato *organista soprannumerario* nella Real Cappella di Napoli « senza soldo », per esercitarvisi e farsi onore »; ma nel 1715 incominciò a percepire uno stipendio mensile di 9 ducati, che con gli anni fino al 1725, a scatti gli venne aumentato fino ai 14 ducati mensili. Dall'ottobre 1734 al 23 marzo 1737 con uno stipendio di 5 ducati al mese, fu *secondo maestro* nel Conservatorio *della Pietà*. Dal 1739, succedendo a Francesco Feo, iniziò il suo insegnamento nel Conservatorio di Sant'Onofrio e vi rimase fino al giorno della sua morte: 31 ottobre 1744. Dal 1741 al 1744 con lo stipendio mensile di 5 ducati insegnò contemporaneamente anche alla *Pietà dei Turchini*. Qui gli successe il figlio del suo maestro, Lorenzo Ffago; e in quello di Sant'Onofrio Francesco Durante dal 1° gennaio 1745. (1)





4. IL « MISERERE ».

Il « Miserere a 8 voci, concertato a 2 cori con ideale cantilena gregoriana, riportato a comodo del tono del salmo in *do* modo minore » è serbato in autografo nella Biblioteca del Conservatorio napoletano di S. Pietro a Majella. Fu composto dal Leo in Napoli nel marzo del 1739 e non in pochi giorni a Torino, come afferma il Florimo.

A Torino, il Leo si recò per concertare e dirigere al Teatro Regio due sue opere appositamente scritte per quel teatro: *Il Ciro riconosciuto* e *l'Achille in Sciro*. Si racconta che il re di Sardegna, Carlo Emanuele III di Savoia, fu tanto entusiasta di questa opera, che mostrò desiderio all'autore di avere da lui qualche pezzo di musica sacra ed il Leo gli fece ascoltare e gli dedicò il *Miserere*. Oltre a donativi vari, come era costume fare dai sovrani, al Leo il re concesse una rendita vitalizia di 100 once d'argento, che purtroppo egli non potè a lungo godere, essendo morto di apoplessia quattro anni dopo. Ritornato a Napoli, ove era giunta l'eco del successo torinese, gli allievi del Conservatorio della Pietà dei Turchini ove insegnava, lo pregarono di voler loro concedere una copia della composizione, ed essendosi il Leo rifiutato di far ciò, convinto di non esserne più il proprietario, con astuzia gli sottrassero l'originale e lo ricopiarono in breve tempo. Lo invitarono poi ad ascolta una nuova musica e gli fecero sentire il suo *Miserere*! Sdegnato di tanto ardire il Leo rampognò i giovani « turchini » e poi, commosso, perdonò l'ardire, che comprese essere ammirazione per la sua insigne composizione e anzi volle egli stesso curarne la perfetta esecuzione. Da quell'anno 1740, invalse l'usanza, durata fino a pochi decenni addietro, dell'annuale esecuzione del *Miserere* nella chiesa della Pietà dei Turchini in Napoli nei giorni di mercoledì, giovedì e venerdì Santo. Finchè fu in vita l'autore ne diresse personalmente la esecuzione. Con una meticolosità che gli era abituale, ne iniziava la concertazione il mercoledì delle ceneri.

5. NELLA CAPPELLA REALE DI NAPOLI.

Al 13 giugno 1717 al Leo *organista soprannumerario* fu fissato dal vicerè uno stipendio di 3 ducati al mese. Morto il 15 marzo 1718 uno dei violinisti della R. Cappella, Rocco Greco, il suo stipendio venne diviso tra gli altri musicisti appartenenti alla Cappella, ed a Leo toccò un aumento di un ducato al mese, al quale, alla morte di Alessandro Scarlatti, vennero aggiunti altri ducati 6,50 mensili e così raggiungendo un totale di 14,10 ducati mensili. Alla morte di Leonardo Vinci, il Leo fu nominato Provimaestro. Tenne questo incarico fino oltre il 20 marzo 1737, quando cioè chiese ed ottenne una licenza di allontanarsi da Napoli per recarsi a Bologna « per la composizione dell'opera », che dovevasi rappresentare quell'anno. Il 2 agosto 1738 era già *Vicemaestro*, successore di Francesco Mancini. Alla fine del 1741, succedendo a Domenico Sarro, ebbe l'incarico di *Primo Maestro*, con lo stipendio di 35 ducati mensili. Il posto, ambitissimo dai compositori del tempo, dopo la sua morte, fu messo a concorso, vinto da Giuseppe De Majo, che già nella R. Cappella occupava il posto di *organista soprannumerario* (1).

6. VERDI, IL MISERERE DI LEO E LE CARICATURE DI MELCHIORRE DELFICO.

Se non proprio al momento dell'arrivo a Napoli, durante la sua terza permanenza napoletana del 1857, per la messa in scena del *Simon Boccanegra*, Verdi conobbe, presentato dal barone Genovesi, il caricaturista ed il musicista Melchiorre De Filippis-Delfico, che nonostante l'accento firmò alcune sue opere con un minuscolo fico disegnato, e preceduto dall'articolo. Era nato a Teramo e per studiar musica, di cui fu sempre amatissimo, si trasferì in Napoli, ove finì per stabilirvisi. Tentò il teatro con due opere, *La Fiera* e *Parafulmine*, ormai dimenticate.

(1) Cfr. Giacomo Leo, *L. Leo musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali* (Napoli, 1905), pp. 103 sgg.

Il caricaturista prevalse sul musicista. Chi avesse desiderio di sapere di lui più di quanto qui si è accennato, può consultare gli scritti intorno a lui del Lauria (in *Ars et Labor*, Milano, 1906), del Luzio (In *Carteggi verdiani*, vol. I), del De Filippis (in « I cento anni di S. Carlo ») e infine di Natale Gallini (in *G. Verdi* dell'Ente Auton. del S. Carlo di Napoli, 1951).

Quel che qui importa notare è il grande interessamento di Verdi per il « Miserere » di Leonardo Leo, il cui autografo fu donato dal Florimo alla Biblioteca di San Pietro in Maiella, di cui era direttore. Questo particolare napoletano della vita e della cultura musicale di Verdi colpì la fantasia del Delfico, il quale, oltre a ritrarre altri episodi o momenti della vita di Verdi, delineò tre caricature alle quali possono adattarsi queste leggende:

1) Florimo presenta l'autografo del « Miserere » di Leo.

2) Verdi studia il « Miserere » di Leo.

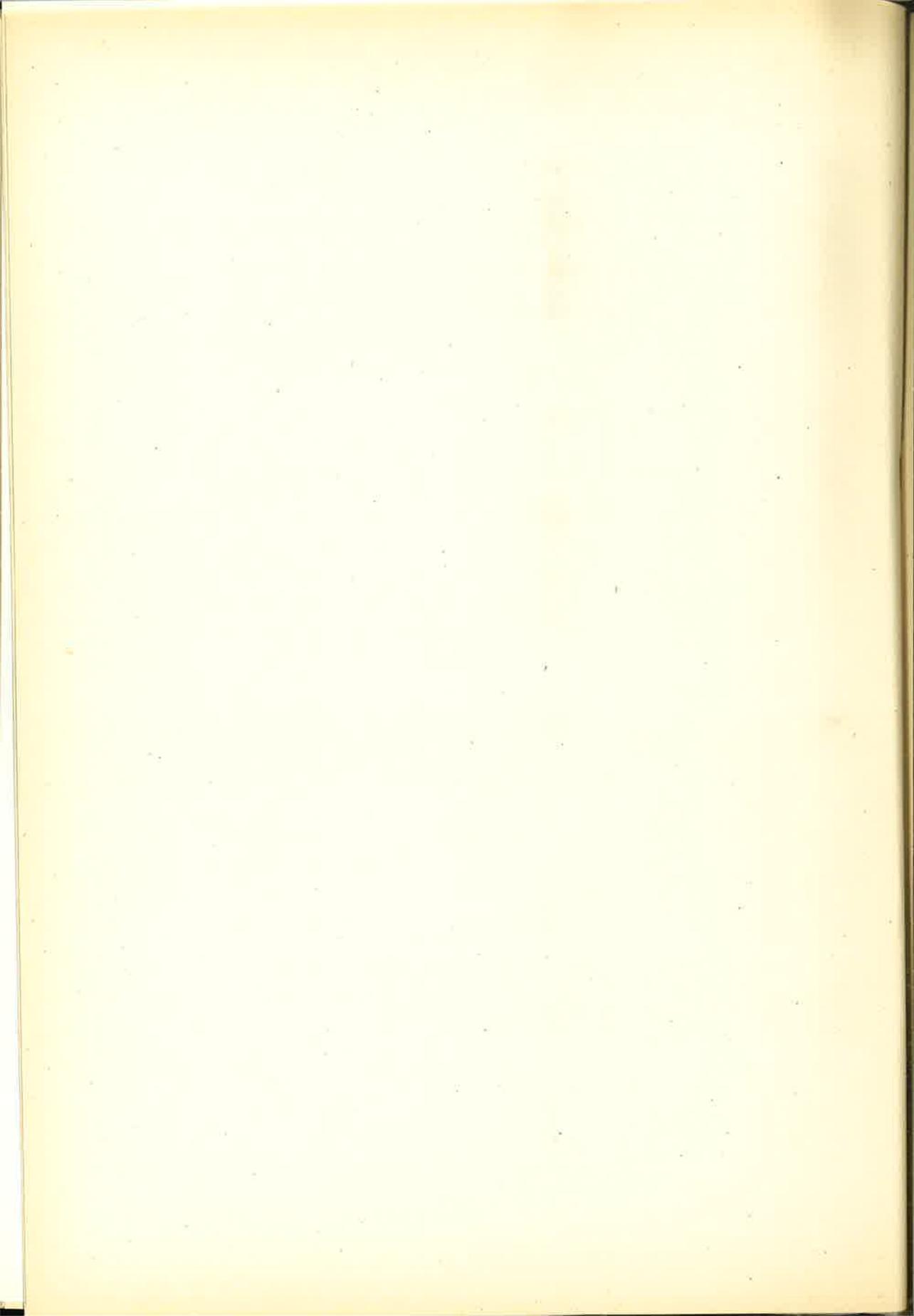
3) Verdi eseguisce al piano il « Miserere » di Leo.

Quel che Verdi pensava di Leonardo Leo si può scorgere dagli accenni a lui, quando, per esempio, nell'eventualità della istituzione (intorno al 1887) da parte dello Stato italiano di una scuola di canto corale, dette ad Arrigo Boito, che ne doveva essere il primo direttore, e s'era a lui rivolto per consigli, un elenco di nomi di compositori da studiare e non dimenticò quello di Leo.

Altra volta, nella ormai famosa lettera al Florimo del 5 gennaio 1871, declinando l'incarico offertogli della direzione del conservatorio di Napoli, scrisse: « ... immaginate s'io non sarei fiero di occupare quel posto dove sedettero fondatori di una scuola: A. Scarlatti, e poscia Durante e Leo... ». artisti che, negli antichi conservatori napoletani, ove essi furono « primi maestri » e non vi erano norme d'insegnamento, « essi stessi creavano la via da seguire » (Lettera del 1.º febbraio 1871 al Ministro Correnti). Ad un altro suo caro

amico napoletano, Cesare De Santis, infine, era stato sulla questione del conservatorio più esplicito, notando la « quasi totale rovina », in cui era caduto l'istituto « in origine ben costruito da Scarlatti, Durante, Leo...; Zingarelli, Mercadante... non *avevano* fatto nulla, secondo l'esigenza dei tempi, e di più *avevano* lasciato cadere quegli studi profondi e severi che furono le basi gloriose della scuola di Durante, Leo... ».

CIMELI BELLINIANI
"LA SONNAMBULA" - "NORMA"



I. - *UNA LETTERA SMARRITA E DUE CIMELI
RITROVATI*

Tra gli autografi di una piccola collezione d'interesse musicale, mi occorre, alcun tempo fa, di leggere una lettera autografa di Vincenzo Bellini, datata da Milano il 17 novembre 1830. Essa, in un certo senso, interrompe il lungo silenzio che nell'epistolario belliniano, ultimamente ordinato dalla Cambi ¹, si nota, silenzio dovuto soprattutto allo smarrimento delle lettere dal musicista scritte tra il 22 agosto 1830, giorno in cui al suo amico Perucchini egli dava notizia del buon esito delle rappresentazioni della *Straniera* a Como, ed il 3 gennaio 1831, data della lettera diretta allo stesso destinatario, al quale comunicava la cattiva esecuzione dei *Capuleti* a Milano. La lettera del 17 novembre, che il temporaneo possessore gentilmente mi permise di trascrivere, era diretta al torinese Alessandro Lamperi, col quale il Bellini fu in corrispondenza amichevole. Non poche lettere belliniane a lui dirette furono rese note dal Luzio. Il Bellini il 17 novembre gli scrisse:

« Due righe soli per dirti che sono ancora in vita, perchè
« dovea da tempo rispondere alla tua, ma la campagna ed
« il poeta mi hanno tenuto fuori di me: la campagna perchè

(¹) BELLINI, *Epistolario*, a cura di L. Cambi (Milano, 1943).

« bisognava mandare a Milano espressamente per ciò che si
« volea, ed il poeta perchè pensando al piano del soggetto
« ancora non ha potuto incominciare il libro e siamo, come
« vedi, ai 17 di novembre ed io non ho ancora scritto una
« nota. Vedendo il tuo sarto Festa, digli che ho commis-
« sionato un tabarro al conte Alari, che sarà in Torino verso
« i primi dell'entrante settimana, e ricordagli che mi faccia
« cucire tal vestito e che nelle spese mi tratti da Maestro
« di Cappella e non da conte. Tante cose a Grosson, sua
« moglie e la tua metà.

« Ricordami alla coppia Bellotti. Vogliami bene e ricevi
« l'abbraccio dell'amicizia.

« Addio tuo

V. BELLINI ».

Tralascio qui i riferimenti relativi alla seconda parte della lettera e ai nomi delle persone in essa ricordate ², e richiamo l'attenzione sulla notizia del «piano del soggetto» della nuova opera, che, conclusasi la scrittura per il *Carcano*, sarebbe stata interpretata dal Rubini e dalla Giuditta Pasta. Il poeta Felice Romani, avrebbe dovuto ridurre a melodramma l'*Hernani* di Victor Hugo, mentre il musicista riposava in «campagna», cioè a Moltrasio sul lago di Como, ospite della famiglia Passalacqua, in prossimità della villa Salterio, ove abitava la sua amante Giuditta Turina-Cantù, e di quella di Belvio della Pasta.

«L'*Ernani* mi piace assai e piace parimente alla Pasta ed a Romani — così nell'agosto del '30 il musicista aveva scritto all'editore Cottrau a Napoli — ed a quanti l'hanno letto: ai primi di settembre mi metto al lavoro. Io spero di venire a Napoli dopo essere andato in scena con la detta opera, se non avrò scritture per l'autunno dell'anno venturo, poichè in quel caso allora non potrei allontanarmi da Mi-

(²) Cfr. SCHLITZER, *Nell'intimità di V.B.* in «Il Mattino d'Italia» di Napoli, n. dell'8 giugno 1951.

lano ». Questa breve comunicazione, messa in relazione con quanto il 17 novembre scrisse al Lamperi, prova esservi molta fantasia nel racconto che Emilia Branca fa, nei ricordi che del marito scrisse ³, delle circostanze che decisero poeta e musicista a cambiare argomento del « libro ». La Branca, infatti, racconta come un giorno del dicembre 1830, dopo avere assistito alla rappresentazione dell'*Anna Bolena* del Donizetti, Bellini avesse dichiarato al Romani che l'*Ernani* gli era « antipatico », e che lo voleva senz'altro sostituito da un soggetto campestre. È certo però che il dramma vittorughiano era stato abbandonato dai due amici « poichè il soggetto doveva soffrire qualche modificazione per via della polizia »; e che l'attesa inoperosa cui fa cenno il Bellini nella sua lettera del 17 novembre si riferisce al nuovo soggetto, che doveva sostituire quello dell'*Hernani*. Esso, con soddisfazione del musicista, fu trovato nella vicenda di un balletto dell'Aumer, *I due fidanzati svizzeri* ribattezzati in *La Sonnambula*, alla quale (solamente questo è certo), il Bellini lavorava nei primi giorni del 1831.

Ora è qualche anno, furono da me scoperti, e l'Accademia Musicale Chigiana di Siena se ne assicurò con l'acquisto la proprietà, gli abbozzi autografi di Romani e di Bellini dei due libretti de *La Sonnambula* e di *Norma*, della cui sorte nulla si sapeva, talchè potevansi considerare smarriti se non addirittura dispersi. Sono due incarti, composti rispettivamente di 21 fogli (*La Sonnambula*) e di 31 fogli (*Norma*), di vario formato, scritti nella maggior parte su tutti e due i versi. Per i riferimenti che ci occorrerà fare, li consideriamo numerati a pagine, di guisa che il fascicolo de *La Sonnambula* risulta di 42 pagine e quello della *Norma* di 62 pagine. Con una grafia minutissima Romani scriveva i suoi versi, che fissava sulla carta rapidamente, e a mano a mano che

(³) *Felice Romani ed i più riputati Maestri di musica del suo tempo*. Cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca (Torino, 1882), pp. 157 sgg.

gli si formavano in mente, o gli veniva sottopenna una parola, una frase, che spesso parzialmente correggeva e ricorreggeva, sostituendovi altre parole tra rigo e rigo. Senz'aver l'aria di fare della « grafologia », nello scorrere i manoscritti di Romani, preparati per l'esigentissimo Bellini, si segue, per così dire, lo svolgimento del grande lavoro di limatura a cui il poeta sottoponeva la sua opera, alla quale Bellini, come è noto, collaborava attivamente. La Branca dette qualche saggio di redazione di brani dei due libretti di *Sonnambula* e di *Norma*, che a noi non è riuscito di ritrovarli negli autografi, che prendiamo a descrivere, riferendoli alla definitiva lezione a stampa.

II. - LA SONNAMBULA

« Come è nata la Sonnambula - Autografo di Romani ». Così è scritto sulla copertina dell'incarto. Il Romani al primo atto voleva: « una piazza d'un villaggio. Da un lato l'Osteria, dall'altro un mulino: in fondo colline praticabili »; scrisse dapprima « villani », per gli « abitanti del villaggio », che si riuniscono per festeggiare gli sponsali di Amina e di Elvino. *Alessio* fu un nome dato posteriormente ad un anonimo NN. Il dialogo tra lui e la Lisa (Atto I, scena I), in origine si prolungava in questi altri versi, poi soppressi:

LISA Non può darsi: io tel protesto.

NN. Perchè mai?...

LISA L'amor detesto.

Oggidì trovar dispero

Un sol uomo che sia sincero,

Ben sul labbro han tutti amore

Ma non hanno amore in coro.

NN. Ah! del mio fa prova un poco

Cara Lisa, è tutto foco:

Se non scema un tantò ardore....

La seconda scena si chiude con un: «Tutti. *Viva Amina!*». La terza scena in origine era in altra stesura, cancellata in modo quasi illeggibile nel manoscritto. Vi si scorge che il

coro diceva: « Sempre, o felice Amina, ecc. ». Sono autografi di Bellini però i versi adottati: « Sovra il sen la man mi posa, Palpitar, balzar lo senti; Egli è il cor che i suoi contenti Non ha forza a sostener ». Una mano ignota vi aggiunse: « Sotto dettatura di Romani ». Dopo la cavatina di Elvino (Scena V), che trovasi nel manoscritto alle pp. 9-11, i versi che ordinariamente si omettono: « A genial convito, ecc. », furono in origine già cancellati dal Bellini stesso. Non si ritrova nel manoscritto il testo del duetto della V scena, e la lacuna si estende fino al termine della scena VI, della quale solamente il coro: « A fosco cielo, a notte bruna » trovasi a p. 7 fino a: « Sarà soverchia temerità ». Il conte Rodolfo, infine, dice a se stesso: « Quanti affetti costei mi desta in core! », verso sostituito nella lezione a stampa dall'altro di ben diverso significato, rivolto ad Elvino: « Felice te se ne possiedi il core! »⁴.

La scena V, come si è detto, trovasi nel manoscritto alle pp. 9-11 e fu redatta su di un foglio da lettera diretta a: « Mr. Bellini », affinchè ne prendesse visione. Mutò in essa il musicista di suo pugno i due versi: « Dal dì che i nostri cori Avvicinava un Dio » in: « Caro (Cara) da dì che ce univa I nostri cori un Dio »; sostituì con i seguenti versi, quelli già scritti da Romani: « Tutto ah tutto in questo istante, Parla a me del foco ond'ardi; Io lo leggo nei tuoi sguardí, Nel tuo riso lusinghier! L'alma mia nel tuo sembiante Vede

(⁴) La Branca (op. cit., pp. 162-3) riferisce che il *conte Rodolfo*, nel melodramma, si sente solamente « tocco il cuore dagli occhi d'Amina », mentre prima lo si rivelava suo padre, poichè questa gli aveva narrato come: « Nella fresca età ridente, Che inesperto e giovin cuore, Troppo incauto e troppo ardente, S'abbandona al primo amore, La mia madre sciagurata, Fu sedotta... e abbandonata, E morì qual fior reciso, Di vergogna e di dolor. Chiude un sasso il triste arcano, È sepolto colla madre, Da tre lustri io chiedo invano, Alla terra e al ciel un padre.... Solo io peno, e ai gridi miei, Non risponde umano cor. - RODOLFO: Ah! dal ciel udita sei, Ah! ti è reso il genitor. Ei bandito dai parenti più non vide il suol natio, Eri tu ne' suoi tormenti, La sua speme, il suo desio... ».

appien la sua scolpita, E a lei vola, è in lei rapita Di dolcezza e di piacer ». Altra lezione di Bellini dell'ultimo verso: « Nel sorriso lusinghier ». Romani, invece, aveva scritto:

Caro bene un tuo sorriso
Un tuo sguardo a me bastante
Più si esprime in questo istante
D'ogni accento lusinghier.
L'alma mia (BELL.: Il mio cor) nel tuo bel viso (BELL.: semblante)
Vede appien la tua scolpita.

Bellini ancora:

A lei vola e in lei rapita
Nel tuo ciglio ell'è rapita
Di dolcezza e di piacer....
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
L'alma tua vagheggia e intende....

Le pp. 13 e 14 contengono la stesura definitiva della scena VI, fino ai versi: « Son cortesi, son galanti Gli abitanti di città »; e le pp. 15 e 16 un'altra copia della stessa scena fino al coro: « A fosco cielo, a notte bruna ». Dopo il verso: « Lo vedrete un giorno », Bellini scrisse in margine la didascalia: « Si fa sentire il chiamo del gregge ». Un abbozzo del coro: « A fosco cielo... » trovasi alla p. 17, nella quale si leggono alcuni versi e frammenti di versi in parte non utilizzati, come questi: « Quando la squilla batte le nove... Buona gente, è la paura che il fantasma vi figura... O più tosto è trama ascosa Dell'altrui malvagità, ecc. ecc. ». La stesura definitiva della scena VII, « prima del duetto fra la Pasta e Rubini », che trovasi a p. 21, si legge alla p. 19. Alla p. 21, Romani scrisse: « Non ho tempo a copiare il recitativo perchè vado a pranzo. R. ». Dalla scena VIII, che si svolge nella sala dell'osteria di Lisa, venne eliminata questa parte, che si legge nel manoscritto a p. 20:

LISA, *indi* RODOLFO.

LISA Egli è il conte Rodolfo!

Il signor del castello!... Oh! non è vero

No, ci scommetto: è troppo dolce e umano

Per esser castellano... Ei mi sorrise,
Mi vezzeggiò, parve di me colpito.
Questo sarìa il marito
Che più d'ogni altro — E perchè no? — Bellezza
Val più d'ogni ricchezza... e vo' provarmi,
Eccolo... (*si ritira*).

ROD. (*senza vederla*). Di colei non so scordarmi.

LISA (*Parla di me*).

ROD. Presenti ho le care sembianze, e il mio pensiero
In lor si pasce e nel mio cor trasfonde
Soavi sensi da gran tempo ignoti.

LISA (*Ei m'ama sì*).

ROD. Ti scuoti
O mia virtude: dall'aver ceduto
Turbata fu questa mia vita assai.

LISA Appressiamo (*Lisa lascia il suo fazzoletto da collo sul sofà*).

ROD. (*Si volge*) Tu qui... Lisa... Che fai?

LISA E fia pur ver, Signore,
Ciò che un vecchio narrò? Tutto il villaggio
S'aduna a farvi omaggio
Come a nostro Padron a voi dovuto.

ROD. (*Che risponder non so?... Son conosciuto*).

Diverse lezioni (parziali) presenta la scena IX (pp. 23-24 del manoscritto), rispetto a quella definitivamente adottata, per esempio: « La forosetta ell'è che al Mio pensiero Sì leggiadra richiama a amate forme ». Soppressi alla fine furono questi quattro versi incompleti, di seguito a: « Conserva il tuo candore! »:

Ognuno che in te s'avviene,
Chi vagheggiarti ottiene
Al par di sacro...
Ti possa rispettare....

e soppressa fu inoltre la didascalia per Rodolfo: « Si ferma... indi risoluto », che precede i due versi che chiudono la scena.

Le scene X e XI sono in abbozzi vari nelle pp. 25-28 del manoscritto. In essi si leggono brani in parte non utilizzati:

- AM. Tu mi scacci! tu crudele!
Sogno o veglio? Elvin tu sei?
- ELV. Va, spergiura! va infedele!
Vergogna, celar ti dei.
- AM. Deh! mi rendi i sensi miei,
O morir, o ciel, mi fa.
- ELV. Pera il dì che in te credei
Fede, amore ed onestà.
- CORO Sciagurata? e al tuo fedele
- LISA Tanto ingrata e iniqua sei!
- MADRE Le rampogne, le querele
Risparmiate al cor di lei.
- CORO Ah! se rea si fe' costei.
- MADRE Più virtù quaggiù non v'ha.
- LISA (Ogni speme io non perdei
Mio pur anco Elvin sarà).

Abbozzi intrigatissimi delle scene II e IV, dell'atto II sono nelle pp. 29-30 del manoscritto. Nella scena IV furono soppressi i seguenti versi:

Quanto io soffra nel lasciarti
Questo pianto esprime assai,
Con rimorso un dì saprai
Qual perdesti amante cor....

sostituiti da quelli musicati: « Possa un altro, Ah! possa amarti », ecc.

Le pp. 31-34 scritte chiaramente da mano ignota, contengono la lezione definitiva dell'anzidetta scena, della V e della VI, fino al verso: « Parole il labbro trovar non sa »; e nell'ultima alcuni schizzi marginali di pugno di Romani, appartenenti ad altro libretto. La p. 35 contiene un'altra copia in chiara scrittura della scena IV e la p. 36 una parte

della scena VI dal verso: «E fia pur vero, Elvino...» fino alla fine, ed un frammento della scena VII fino al verso: «Io ne impegno l'onor mio». Alle pp. 37-41: schizzi e abbozzi per le ultime due scene dell'opera. È interessante seguire tra le correzioni, le aggiunte e i pentimenti, l'aria del fiore:

Tenero pegno o fior
Tu bel fior non ti perdei...
Ti bacio ancor... ma inaridito sei...
Smarrito in...
Eblema dell'amor...
Passasti sì presto e più diletto.
Così, così fur brevi...
Sì presto
Estinto o fior mirarti,
Destin d'amor fu questo
Che un giorno tel donò.
Ah non credea mirarti,
Sì presto o fiore estinto.
Un giorno, al par d'amore
Un giorno sol durò.
Potria novel vigore
Il pianto mio donarti...
Ma ravvivar l'amore
Il pianto mio non può.
Con me, con me, rimani, o fiore,
Non mi lasciar giammai
I miei sospiri avrai
Bel fiore fin ch'io sospir...

.... quel fiore che la sera della prima rappresentazione della *Sonnambula* aveva con sè la Giuditta Pasta e, da lei donato al Florimo, ancora oggi, si può vedere sotto un vetro, nel Museo del conservatorio napoletano di San Pietro a Majella ⁵.

(⁵) La Branca pubblica (op. cit., p. 163-4) tre redazioni (di cui una nota) delle dieci che il Romani « per la sua pieghevole condiscendenza » avrebbe scritto dell'inno di gioia che nell'ultima scena irrompe dall'animo di Amina.

III. - *NORMA*

Anche sulla prima pagina dell'autografo del libretto di *Norma*, trovasi scritto: «Come è stata creata la Norma», per volere quasi indicare in quei fogli volanti, di cui l'incarto si compone, il lavoro di rifacimento delle varie scene e situazioni sceniche, non escluse quelle proposte o rifiutate dello stesso Bellini. La Branca nel ricordato volume sul Romani dette un saggio di quel travaglio, facendo conoscere, per esempio, delle innumerevoli stesure della cavatina «Casta Diva» (otto scritte da Bellini), una scritta dal Romani, nonché alcuni versi, soppressi per ordine della censura, ed altri che indicheremo allorchè ci occorrerà ricordarli nella descrizione del manoscritto.

La prima pagina di esso è una delle più elaborate. È scritta su tre colonne, delle quali la centrale evidentemente fu redatta per prima, e le altre invece contengono varianti e correzioni. Si dà qui un saggio del recitativo di Oroveso in due redazioni sovrapposte, che si è tentato di sciogliere (Atto I, scena I):

Ite sul colle, o Druidi,
Volti al notturno cielo
Volti a spiar ne' cieli
Che dalle folte nuvole...
L'ora spiate, o Druidi...
Che raggio della notte il velo
Quando il suo disco argenteo

La nuova luna sveli,
E a Roma il bronzo mistico
.....il sacro timpano
Tosto il segnal darà,
E la saluti il mistico
Del pallido suo viso
Bronzeo sacerdotale concesso....
Velata ancor di tenebre,
Ancor la notte è bruna
Oltre l'usato a sorgere
Tarda la nuova luna....
Il sacro vischio a mietero
Norma non giunge ancor....
Ora, invocata, affrettati....

Anche la seconda scena tra Pollione e Flavio ebbe una lunga elaborazione, che nel manoscritto appare intricatissima. Eccone alcuni frammenti:

Da quel dì che gli occhi suoi
S'incontrar negli occhi miei
L'alma mia rapita in lei
Si credette in ciel d'amor....

oppure:

L'alme parlar sì parvero,
Come fra lor gli dei,
Ogni ben conobbi in lei....
Io conobbi, io vidi in lei
Che quest'alma ognor sognò
* * * * *
Vidi quest'alma in lei
Quanto di ben sognò....

Gli schizzi per la scena III (Atto I) si trovano alla p. 2: « Norma viene... La verbena ai misteri votata, L'aurea falce si scorge brillar ». Della scena IV i primi tentativi si ritrovano nella p. 2. La prima redazione o stesura di *Casta Diva* è intricatissima per la sovrapposizione di nuove parole su quelle già scritte e cancellate in modo illeggibile. Eccone un saggio:

Casta Diva che il vergin volto
Della quercia ai numi sacra
Imbianchi
Spargi influssi di virtù.
Sia qual balsamo alle genti
Che sollievo almeno apporti,
Che nei mali ci conforti
Della nostra servitù
Che le piaghe disacerbi....

L'*imbianchi* diventa in una successiva stesura *inargenti*, dopo altre due lezioni illeggibili; e il *Della quercia questi rami* che trovasi in altra lezione, viene poi sostituito da: *Queste sacre antiche piante*; il verso: « Il tuo vergine sembiante » sostituito da: « Il sacro tuo sembiante », ecc. Segue la seconda strofa: « Tempra ai cor frementi, Tempra tu lo zelo audace; Spandi in terra quella pace Che nel ciel regnar fai tu ». Accanto ad una versione completa del Romani (che è quella pubblicata dalla Branca), si trova alla p. 4, la lezione definitiva, autografa di Bellini; e inoltre nelle pp. 4-7 si trova la stesura definitiva della seconda scena. Schizzi vari per la scena IV si leggono nelle pp. 8-9:

Fine al rito, e la sacra foresta
Sgombri ognuno e ai suoi tetti ritorni
Quando l'ira del Nume si appresta
La mia voce dal tempio s'udrà.
Tutti Ah dell'ira si affrettino i giorni
Altro voto la Gallia non ha...

Dopo vari tentativi di dar forma poetica ai sentimenti della Druidessa, dopo compiuto il rito, Romani le fa dire:

Tutti, ah! tutti tradisco i suoi voti
Profanata, delusa, demente!
Io difendo una perfida gente
Che per pace catene le dà.
Dio de' Padri, il mio capo percuoti
Se la colpa tu brami punita,
Immolarti può Norma la vita
Ma l'amore immolarti non sa.

Versi questi, che, secondo quanto riferisce la Branca, furono tolti per ordine della censura politica. La versione definitiva di: « Fine al rito... » si trova alla p. 10, ove si legge anche una prima stesura di: « Ah! bello a me ritorna, ecc. », che fu pubblicata dalla Branca. Si nota qui che il Bellini richiese invece di dodici versi otto versi ottonari « dell'istessi sentimenti ». Anche dei quattro versi del coro finale della scena, si ha una incompleta versione anteriore:

Sei lento, sì,
Bramato di
Della vendetta.
Sei lento, sì
Ma in ciel,
Un Dio l'affretta.

Altri frammenti appartenenti alla stessa scena si ritrovano alla p. 9; in risposta alle richieste insistenti di Bellini:

Ti guidi a questo seno
Ah! torna a me qual eri
Il dolce amor primiero
Allor che il cor ti diedi
.
Oblio per te lo vedi....

oppure:

Ah! vieni a me ritorna (riporta)
Del fido amor primiero
E contro il mondo intiero
Difesa a te sarò.

Le scene V e VI nella loro lezione definitiva si trovano alle pp. 15-17; le scene VII e VIII, fino alla fine del duetto: « Ah sì, fa core, abbracciami », sono autografe di Bellini, con in margine alcune correzioni di Romani, come

ad esempio: « T'avanza » corretto in: « T'inoltra »; « Oh rimembranze, L'istesso incanto!... il mio delirio istesso! », corretto in: « Oh! rimembranza, io fui Così rapita al sol mirarlo in volto... »; « Ah sì fatal favella Seppe me pur bear », sostituito da: « Oh cari accenti Così li proferìa.... Così trovava del mio mio cor la via » ecc. La scena aveva il seguente finale, sostituito da: « Ah! sì, fa core, abbracciami, ecc. »:

NORMA Da queste amare lagrime
Il tuo soffrir misuro
Ma spero irrevocabile
Non profferisti un giuro!
Misera non ti voglio,
Dai voti tuoi ti sciolgo;
Lo stral che t'ha ferita
Santo l'Imen può far.

ADALG. Ah! tu mi dai la vita
Se mi concedi amor.

Gli ultimi versi della scena VIII (« Ma dì... l'amato giovane, ecc.) e la scena IX, col terzetto finale dell'atto I, sono alle pp. 23-25. Non fu pubblicata questa parte della didascalia finale per Adalgisa: « Adalgisa si precipita alle ginocchia di Norma e le tiene abbracciate ».

Sulla p. 26 Romani scrisse a Bellini: « Ti mando gli aggiustamenti pel duetto delle due donne; per quello del tenore e della Grisi io non mi ricordo che cosa mi hai detto. Vediamoci stasera al Caffè R. ». Gli *aggiustamenti*, infatti, si trovano alle pagg. 19-21. Abbozzi e schizzi per la scena VI si ritrovano ancora nelle pp. 27-29 del manoscritto.

Altro inizio, o, meglio altra situazione scenica si voleva dare al secondo atto. Era un dialogo tra Norma e Clotilde, sostituito integralmente dal monologo di Norma sola: « Dormono entrambi... non vedran la mano, ecc. ». Esso si pubblica qui per la prima volta (pp. 31-33 dell'autografo di Romani):

ATTO 2°

SCENA 1ª

Stanza di Norma, a cui si viene dall'altra. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figliuoli di Norma addormentati.

NORMA e CLOTILDE

La Druidessa passeggia muta e pensosa e con le mani incrociate sul petto. Clotilde la segue da lontano tremante e come persona che veglia sovra un'altra. Norma si scuote.

NORMA A che mi segui? Ovunque.... io mova ostia
Mi sarai tu sempre importuna accanto?

CLOT. O Norma!... Io del tuo pianto
Fredda non vengo spettatrice, il sai...
Ma teco io piango.

NORMA Ebben: piangesti assai.
Vedi: il mio ciglio è asciutto...
Il fia per sempre. Tal ferita io m'ebbi
Che omai sorrider posso a qual sia danno. (*Ride amaram.*)

CLOT. Oh! dell'interno affanno
Mal reprimi il tumulto: esso traspira
Dal sembiante tutto.

NORMA (*prorompendo*) E tutto il mira.
Ardo.... Bollente meno
È vulcan che prorompe. Io fui tradita...
Io posposta a colei? Me qui deserta,
Non più sposa, nè madre egli abbandona,
E ai figli serba una matrigna in Lei? (*come colpita da un gran pensiero*)

Dove, dove son essi... i figli miei?

CLOT. (*accorrendo*) Deh! non destarli... entrambi
Dormon tranquilli.

NORMA E di nostr'onta ignari,
E del nostro supplizio! Oh la mia voce
Sia tuono che li svegli! (*per correre a loro*).

CLOT. (*trattenendola sempre*) E spaventarli
Vuoi tu così?

NORMA Più rio spavento ad essi
Farà il Tarpeo... ma noi vedran giammai..
Giammai, lo giuro....

CLOT. Inorridir mi fai.

NORMA Inorridisco anch'io... destali, e teo
Lungi li traggi... (*Clotilde obbedisce sollecitamente*)
Che negli occhi loro
Pollion io non vegga, e non rammenti
Il ben che perdei
L'angoscia che mi resta....

CLOT. (Ch'io vi salvi, o infelici?) (*si muove per partire coi figli,
uno in braccio e l'altro per
mano. Norma si volge e la
mira*).

NORMA Arresta... arresta. (*Prende i due fanciulli: li allontana da
Clotilde, e li esamina alcuni momenti*).

Come, ah! come in fronte, in viso,
Hanno entrambi il padre espresso!
Questo, ah! questo è il suo sorriso....
L'aria sua... lo sguardo istesso... (*astraendosi*)
Quel sorriso il cor mi prese...
Quello sguardo mi perdè....
Nè l'altare mi difese....
Nè riparo il Dio mi fe'! (*supplichevole come prallse a
Pollione*)

Tu spietato, ah! tu lo sai,
A che giunse il mio deliro.
Patria e cielo io t'immolai
Senza pur versar sospiro....
Ma... a te non lice...
Se fui rea... lo fui per te....
Ah! non rendermi infelice,
Resta ah! resta ai figli, e a me. (*Piange sui figli: essi
con lei*).

CLOT. Per pietà, ti calma... e lascia
In mia man li sventurati.

NORMA Che vegg'io?... piangete?... oh! ambascia!
V'ha l'iniquo abbandonati!
Dell'infamia a cui crescete
Voi la madre accuserete....

Vili in Gallia, in Roma abbietti...
Voi sprezzati, voi reietti...
Voi stranieri in tutti i lidi,
Maledirmi un dì v'udrò...
Pria morte....(*prende un pugnale*)

CLOT. Ah!... i figli uccidi...
I tuoi figli....

NORMA (*sbigottita, cader lascia il pugnale*):
I figli!!... ah... no (*gli abbraccia e piange
amaramente*).

Sento, ah! sento che il dono del pianto
M'è concetto dai Numi clementi.
Bagna il capo di questi innocenti
Ed estingue le vampe del cor.

Ah! vi copra il materno mio manto...
Il materno mio sen vi difenda....
E cancelli quest'ora tremenda
Pianto d'eterno dolor.

(*Siede presso al letto dei figli tenendoli abbracciati e
coperti col suo manto. Lungo silenzio; finalmente si
scuote, colloca i figli sul letto, e si volge a Clotilde
tranquillamente*).

Clotilde! va... m'adduci
La giovane Adalgisa.

CLOT. I figli tuoi
Pria mi concedi...

NORMA Non temer... sicura
Puoi tu lasciarli... se immolar si debba
Vittima alcuna al mio
Fero destin.... essi non son. (*Clotilde parte*).

SCENA 2^a

NORMA e i figli, indi ADALGISA

NORMA (*ritorna a sedere*) Decisi... A che serbarmi?...
A turpe esiglio altrove?... o a rogo infame
Qui, nel natal mio suolo, in mezzo ai miei?
Decisi. (*Sorge risoluta e vede Adalgisa che si avvicina
afflittissima*).

Che? tu piangi!... e amata sei?
Lascia a sprezzata donna

Il lagrimar.... a riamata amante
Spetta il sorriso.

ADALC. Deh! così non dirmi,
Non mi avvilir.... Ogni tuo detto è punta
Che il cor mi passa: Il sangue mio ti reco
A scontar il tuo pianto.
Versalo tutto.

NORMA Non ti chiedo io tanto.
Vedi (*la conduce ai figli*) questi fanciulli?....
Di Pollion son figli.

ADALC. Essi?... Oh! infelici
Oh! innocenti fanciulli. (*Gli abbraccia entrambi*).

NORMA Al sen li premi!..
Piangi sov'r'essi tu....

ADALC. Son figli... tuoi.

NORMA Pietà ti fanno?... e puoi
Amarli dunque?

ADALC. E amarli sempre...

NORMA Oh! gioia!
Giuralo.

ADALC. Il giuro

NORMA A te gli affido entrambi
Recali teco.... a Pollion li guida....
Loco di me tien loro.

ADALC. Io!... Cielo!... e tu?...

NORMA Fra pochi istanti io moro.
Vanne al Tebro, e benedetti
Sian dai Numi i tuoi legami....
Ma costor da me concetti
Non dannare a' giorni infami.
La tua prole al colmo sien
Della gloria e dell'onor
Non ti chiedo mia
Che il sostegno dell'amor.

ADALC. Io partir!... Dal Tebro ai lidi
Pollion m'invita invano.
Infelice assai ti vidi

Perch'io creda ad un romano.
Dileguato è ormai l'incanto
Che il mio cuore lusingò.
I tuoi detti ed il tuo pianto
Al crudele io recherò.

NORMA Più non l'ami?...

ADALG. Amai.

NORMA Pur esso

T'ama ancora.

ADALG. Amarmi ei crede.

Ma pensoso, affitto, oppresso
Dal rimorso appien si vede....

NORMA Tu t'inganni.

ADALG. Ah! non m'inganno.

Lessi in lui l'interno affanno.

NORMA E fia vero.

ADALG. Ah! sì sovente

Ei si stava a me presente
Qual vedesse in mezzo a noi
Altra immagine passar.

NORMA Taci... taci... invan tu vuoi
Stolta speme in me svegliar.

a 2.

ADALG. Spera, spera... amor, natura
Risvegliarsi in lui vedrai.
Del suo cor son io sicura,
A regnar vi tornerai....
Ah! la madre de' suoi figli
Uom non giunge ad obliar.

NORMA Vorrai tu ch'io scenda ai preghi?
Ch'io m'esponga ad un rifiuto?
Non pensar ch'ei mai si pieghi,
Non si trova un cor perduto.
Ah! la madre de' suoi figli
Ei pur giunse ad obliar.
Va mi lascia.

ADALG. (*si prostra*) Oh! i tuoi ginocchi
Stringo o Norma... io vo tentarlo.

NORMA Oh! pietosa! il cor mi tocchi...
Ma non puoi... non puoi mutarlo.

ADALG. De' tuoi figli il ben ti chiedo;
Porgi orecchio al mio pregar.

NORMA De' miei figli!!... ah! ti concedo
Pe' miei figli supplicar. (*La rialza*).

a 2.

Corri, vola, e reca all'empio
Non le mie, le lor querele.
Digli, ah di che questo tempio
Tempio egli è d'un dio crudele,
Ch'esser madre qui non lice
Senza sposo e senza amor...

Oh! ritorna apportatrice
Di speranza a questo cor.

Corro, volo, udrà l'ingrato
Le tue voci, i lor lamenti.
La pietà che m'hai destato
Parlerà sublimi accenti...
Io con te sarò felice
Se trionfi del suo cor.

Oh! m'attendi apportatrice
Di speranza e insiem d'amor.

La lezione definitiva adottata della scena I dell'atto II, tranne alcuni versi che avrebbero dovuto seguire al grido di Norma (« Grazie ti rendo, o cielo Una lagrima io trovo - il capo vostro Bagni, o innocenti, e questo orrendo istante In eterno cancelli ») si trova a pp. 35-36 del manoscritto. Abbozzi per la scena III sono alla p. 37: « Per pietà con te li prendi, Poichè teco... Incomincia ad esser madre... Li raccogli e li difendi... Deh! pel fior degli anni tuoi... Per l'amor che porti al padre Prendi teco i figli suoi, Incomincia

ad esser madre... ». Ah! vicino all'ora estrema Più lusinghe
il cor non ha... ».

Alla p. 34 si trovano questi nove versi autografi di
Bellini:

Tu non l'ami... no... non l'amo
Che la grazia sia a lor data
Di pregar, plorar per me.
Basti a te che disprezzata
Che tradita io fui per te.
Forse, forse in se ne geme
Già di te dolor lo preme
Tutti vede i torti suoi
E pentito a te verrà.

A p. 39-40: abbozzo in parte adottato nella stesura de-
finitiva del duetto della medesima scena, con correzioni au-
tografe di Bellini:

.
Tu li soffri qual mi vedi
Supplichevole ai tuoi piedi
Obliando che sprezzata
Che tradita io fui per te
.

ADAL. Tienti i figli... ah! non fia mai
Ch'io ti tolga e figli e sposo

.
Ma il tuo bene, il tuo riposo
Vado al campo ed all'infedele
Recherò le tue querele.
Santi furo i tuoi legami
E fian santi....

Bellini in margine scrisse:

.....ed all'ingrato
tutti io reco i tuoi lamenti

e poi io ... qui son ...
 univa sotto il giardino fatit
 mi randa mibella al tempo e al Dio ...
 Hai appress l'ustoria, fassa ... chi lo debio ...
 sopparat ... e loyemur poss' ... chi van debio.
 Polliomannu son io
 e' un buppo -
 die il debio ch'occhi?
 lunga ...
 immittile forse
 mi si chissia ... e di quel non sapo
 Hec e' pudu ... a di ...
 l'anni che spin mi rigate il stema ...
 ? Pottipini quatti ... p'ceda in dono ...
 Eula ...
 non l'indur ambliciani
 Negin ...
 Gidun ...
 gale ...
 Siny ...
 To ...
 Sogno ...
 g'no ...
 al ...
 l'ini ...
 amblic ...
 ch' ...
 l' ...
 l' ...
 all' ...

Una pagina autografa di F. Romani

la pietà che mi hai destato
parlerà sublimi accenti:
onta avrà nei torti suoi
e pentito a te verrà.

Norma domanda:

E tu... non l'ami?

Adalgisa risponde:

No, non l'amo... e forse anch'esso
Ritornato è già in sè stesso...
Tutti vede i torti suoi...
E pentito a te verrà.

NORMA Ah! sedurmi invan tu vuoi.
Più non t'odo. Parti... va.

(Adalgisa prende i figli e li fa inginocchiare).

a 2.

ADALC: Mira, o Norma, ai tuoi ginocchi... ecc.
Che del padre io tenti il core...
Che ne svegli i primi affetti...
Ah! vedrai che al tuo dolore
Che al mio pianto ei cederà.

NORMA Ah! crudel di quale speme
Lusingando ancor mi vai?
Ah! vicina all'ore estreme
Più speranza il cor non ha.

Deh! morir mi lascia in pace
Io penai, sofferai assai.
Quel fellon non è capace
Nè d'amor, nè di pietà.

Altri frammenti autografi di Bellini sostituiti e interlineati da altri di Romani, che trovansi alla p. 13 del mano-

scritto, appartengono al doppio coro dell'atto II, scena IV:

BELLINI:

Tutti siam?...
Si, tutti uniti

Manca il duce

Ci manca ancor

Ma verrà

Prevenne l'ora

.....
Attendiam incauto zelo

Non ci sveli non ci scopra

E in silenzio a compie l'opra

Prepariam il braccio e il cor.

ROMANI:

Non parti?

Finora è al campo

Turro il dice:

I feri carmi

Il fragor, il suon dell'armi

Delle insegne il ventilar.

Attendiam: un breve incampo

Non ci turbi, non ci arresti

La grand'opra a consumar.

E in silenzio il cor si appresti

Andamento diverso aveva la scena V, che trovasi nel
manoscritto (p. 41) in quest'altra redazione:

Guerrieri Galli

CORO 1. Siam noi qui tutti?

CORO 2. Manca Oroverso.

TUTTI A lungo atteso - Non ci sarà.

CORO 1. A che ci aduna?

CORO 2. Anco è mistero.

TUTTI Ma il veglio austero - lo svelerà.

(interpolatamente)

Rumori insoliti - che niun comprende

Sceman la... - Romane tende.

Clangor di trombe - guerrieri carmi

Spiegar l'insegne - baleno d'armi.

A destra a manca - pei chiusi valli

Giran coorti - volan cavalli.

Le nostre scolte - udir, mirar.

TUTTI Oh! primo a rompere il patto antico

Prima ad offendere forse il nemico!

Oh! qual barriera aperta ai forti!

Oh! qual vendetta dei lunghi torti!

Ombra sdegnosa dei padri spenti

A voi gradito su nemi e venti

Verrebbe il suono del nostro acciar.

Alla scena V, Oroveso dice:

Invan di Norma interrogo
Gli occhi, la fronte, il volto.
In fondo al cor sepolto
Chiude ogni suo pensier.

Par che del Dio lo spirito
Più non la scuota e accenda:
Sembra che oblio la prenda
Dell'universo intier.

Si hanno altre due stesure del coro che chiude la scena:

Sì, fingiam; non più costretto
Il furor più ferve in petto
Tale il mar più bolle in fondo
Più che in fuor tranquillo appar.

Freno ancora, ancor ritegno
Al furor poniam pur poco.
Ma non muor sepolto il foco,
Ma non sempre in calma è il mar.

Le pp. 45-47 del manoscritto contengono la stesura definitiva delle scene VI, VII, VIII, IX, X, XI (ultima) fino al verso: « Che tanto eccesso punir non de' ». Il seguito (pp. 49-51) è di pugno di Bellini e di Romani con molte soppressioni e pentimenti fino al verso: « Contento il rogo - ascenderò ». Si trovano, infine, nelle pp. 53 e segg., abbozzi e appunti vari, che appartengono alle scene precedenti.