

Paolo Isotta

Per un bicentenario. Paisiello e il mito di Fedra

Cynthiae Taurinensi dicatum

I

Giovanni Paisiello

La seconda metà del Settecento è disseminata di grandi operisti, la maggior parte dei quali appartenenti alla Scuola Napoletana. Ancor scrivevano Nicola Porpora e Johann Adolph Hasse, appartenenti alla vecchia generazione, mentre si affacciano Davide Perez, Niccolò Piccinni, Giovanni Cristiano Bach e Giuseppe Sarti, Nicola Jommelli, Tommaso Traetta, Antonio Sacchini, Josef Myslivecěk e Antonio Salieri, Pasquale Anfossi, Domenico Cimarosa e molti altri. Bach e Sarti si formarono alla scuola bolognese del padre Giovan Battista Martini, il Boemo e Salieri a Venezia. I supremi sono Christoph Willibald Gluck, di formazione italiana e compositore tanto d'Opere serie italiane quanto di *Tragédies lyriques* francesi; Wolfgang Amadeus Mozart, dedicatosi tanto al teatro comico italiano che a quello tedesco che all'Opera seria italiana; Franz Joseph Haydn, che all'Opera italiana di mezzo carattere e a quella seria dedicò alcuni capolavori ancora non sufficientemente riconosciuti nel loro valore eccelso; Giovanni Paisiello; Domenico Cimarosa. Paisiello, scomparso nel 1816, fu grande nell'Opera buffa e in quella semiseria ma non meno in quella tragica; e ci diede anche, quale penultimo parto teatrale, una *Tragédie*, la *Proserpine*, del 1803. Il genio di Paisiello si manifesta parimenti nell'Oratorio, nella musica sacra e in quella strumentale. Le celebrazioni per il bicentenario si sono aperte al Massimo Bellini di Catania con la *Fedra*, che si eseguì una sola volta in registrazione radiofonica nel Novecento e mai nel nostro secolo: scelta assai significativa giacché non pare il talento tragico del sommo compositore aver sollecitato, nella presente occasione, adeguato interesse.

La pregevole registrazione radiofonica è tuttavia d'un'esecuzione incompleta e non rispettosa, sotto vari profili, della partitura originale: completa e rispettosa è invece l'edizione catanese.

Paisiello nacque a Taranto nel 1740 da cetto piccolo borghese e non popolano (il padre era un maniscalco veterinario) come la gran parte dei suoi consorti. E come

la gran parte dei Maestri della Scuola Napoletana - i più grandi di tutti sono Domenico Scarlatti, napoletano, e Leonardo Leo, di San Vito degli Schiavi presso Brindisi; Alessandro Scarlatti, il Sommo, non ne fu il fondatore né vi appartiene - era pugliese. Meglio dovremmo dire: come Leo, della Terra d'Otranto, ossia il Salento, che fino a Taranto si estende. Il primo Maestro salentino di rilievo è, salvo errore, il grandissimo Giuseppe Tricarico, fiorito da una nobile famiglia di Gallipoli, che fu anche cesareo compositore e direttore a Vienna prima di tornarsene nella sua terra (*).

(*) La Terra d'Otranto, di radici bizantine, è intimamente diversa dalle Puglie: in Assemblea Costituente per un sol voto non venne eretta, come dovrebbe, a Regione autonoma. Vieppiù me ne sono accorto nei giorni intorno all'11 giugno, quando a Lecce ho tenuto la lezione commemorativa per il bicentenario paisielliano. Essa venne organizzata dal giurista Pierluigi Portaluri, in brevissimo lasso di tempo divenuto amico del cuore; fra gli astanti l'eletta musicologa leccese Luisa Cosi e due grandi artisti, Francesco Libetta e l'organista Gilberto Scordari, di Martano, paese ancora - almeno quanto a memoria storica dei suoi vecchi - ellenofono. L'attitudine e il carattere dei salentini sono franchi e di profondo affetto; le accoglienze da me ricevute resteranno indimenticabili; dalla gran parte dei pugliesi, non da tutti, da me conosciuti nella vita - Molfetta, Monopoli, Bari, Martina Franca - ho ricevuto tradimenti per inutili cupiditas serviendi e viltà. Due baresi, il medico Daniele Amoruso e la consorte Maria Grazia Porcelli, francesista, sono fra i miei amici del cuore, e carissimo mi è anche l'eletto organista barese Carlo Barile; buoni amici sono l'eletto direttore d'orchestra Rino Marrone e, recentissimo, l'eletto musicologo Pierfranco Moliterni.

I precoci talenti musicali indussero i suoi a condurlo a Napoli. L'8 luglio del 1754 venne iscritto al Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, diretto da Francesco Durante, l'unico non operista fra i grandi della Scuola Napoletana, ed ebbe insegnanti il celebre teorico Carlo Cotumacci, Girolamo Abos e Joseph Doll, bavarese morto nel 1774 e italianizzato come Giuseppe Dol, l'unico non italiano fra i docenti dei Conservatori napoletani. Ne uscì nel 1763 e, protetto dall'impresario Giuseppe Carafa dei principi di Colubrano (uno dei rami della famiglia che aveva fornito, oltre che uomini d'arme, un Papa e vari cardinali e vescovi: dunque anche a Napoli, oltre che a Venezia, i nobili si facevano intraprenditori d'Opera), incominciò a comporre Opere buffe per teatri del nord Italia: Bologna, Modena, Venezia, Parma; indi Roma. L'approdo a Napoli avvenne con *La vedova di bel genio*, rappresentata al Teatro Nuovo nel 1766: Paisiello principia a scrivere anche su testi in lingua napoletana, giusta la tradizione dell'Opera buffa; e del pari a scalzare Piccinni nel favore. Questi nel 1760 con *La Cecchina, ossia La buona figliola*, aveva meravigliosamente instaurato quel "mezzo carattere" sentimentale che Paisiello invererà. *L'idolo cinese*, sempre al Teatro Nuovo, attrasse nel 1767 l'attenzione di Ferdinando IV, che nel 1768 lo fece eseguire a Corte: nel teatrino della Reggia di Caserta: per la prima volta un'Opera buffa entra in sede aulica. Alle

prime commissioni regali, due Opere serie (la prima è il *Lucio Papirio dittatore*, del 1767: ingresso del Tarentino al San Carlo) e una Festa teatrale per le nozze del Re con Maria Carolina (*Le nozze di Peleo e Tetide*, 1768), fecero seguito i primi dissapori fra il Maestro e il sovrano. I futuri sarebbero stati di natura politica; questa volta Paisiello venne incarcerato per aver rotto la promessa di matrimonio fatta alla presunta vedova Cecilia Pallini: il carcere di San Giacomo degli Spagnuoli indusse il Maestro a meditare e la Pallini divenne la sua consorte. La faccenda è tuttavia ingarbugliata: prima di cedere Paisiello alliga che la Pallini vedova non era, né riccamente dotata, come gli avrebbe dichiarato.

Ma il favore regio venne riconquistato solo dopo qualche anno; e nel frattempo Giovanni era divenuto operista rinomatissimo. Nel 1770, quando si trovava ancora nella posizione subalterna di Maestro dedito per lo più all'Opera buffa, egli ricevette una scrittura prestigiosa e assai profittevole da un punto di vista economico. La Società dei Cavalieri, che gestiva l'attività del Regio Teatro di Torino, gli commissionò un *Annibale in Torino* su Libretto di Jacopo Durandi. L'Opera andò in scena il 16 gennaio del 1771. Vi assistettero Leopold e Wolfgang Mozart i quali trascorsero nella capitale sabauda quindici giorni, proveniendo da Milano ove s'era appena manifestata l'esplosione del genio teatrale del quattordicenne, il *Mitridate*, *Re di Ponto*. Certo Paisiello non può competere colla violenza espressiva del capolavoro; ma l'*Annibale in Torino* è quanto di meglio, sotto il profilo della fattura e della scrittura delle Arie, ma anche sotto quello drammatico, un'Opera seria italiana possa in quegli anni offrire. Infatti Leopold in una lettera del 2 febbraio definisce l'*Annibale* "Opera magnifica".

Fra i successi del Maestro nell'Opera seria fuor della piazza napoletana ricordiamo l'*Andromeda* del 1774 per Milano: in quell'occasione egli compose nove Quartetti per archi per l'arciduca d'Austria Ferdinando di Lorena. Dello stesso anno è la "Commedia per musica" *La Frascatana* che fu un vero *furore* europeo (il caso inaudito di 186 allestimenti) e, rappresentata nel 1778 a Parigi, fu anche il primo successo francese del Maestro. Dello stesso genere della *Frascatana*, e opera ancor più perfetta, è *L'amor contrastato* (Napoli, 1788), universalmente noto come *La molinara*. Beethoven l'ascoltò al viennese Burgtheater nel 1795 e nello stesso anno compose le sei Variazioni per pianoforte sulla celeberrima Aria *Nel cor più non mi sento*, su che scrissero poi Variazioni altri Autori, fra i quali Paganini e Bottesini.

Verso il 1770 era principiata l'amicizia fra il compositore e uno dei più rilevanti intellettuali napoletani, l'abate Ferdinando Galiani: già questo sarebbe sufficiente a revocare in dubbio la voce ch'egli fosse affatto indotto. Essa fa capo a Francesco Florimo, l'amico di Bellini, bibliotecario del Conservatorio e benemerito, sebbene

Salvatore Di Giacomo, autentico studioso, di continuo ne metta in rilievo le disattenzioni e omissioni, alcune delle quali di malafede, pei suoi studi sulla Scuola Napoletana; ma viene raccolta dal musicologo Andrea Della Corte, purtroppo napoletano, il quale fra le molte sue opere ne ha scritta una pessima, un *Paisiello* del 1922, stata a lungo la capitale biografia e, ahimé, voce critica sul grande compositore, sciocamente, prima che vilmente, sminuito.

L'amicizia fra Paisiello e Galiani mise capo a uno dei capolavori comici del Maestro, quel *Socrate immaginario* del 1775 che fece indignare il Re: l'Abate ne aveva creato il canovaccio verseggiato da Giovan Battista Lorenzi. Si tratta di una viva satira sociale avente a bersaglio il fanatismo dei nuovi ricchi nei confronti della cultura: illuminista il Galiani, diviene tuttavia una satira dell'Illuminismo medesimo. Oggetto della satira, nel Finale del secondo atto, è addirittura l'*Orfeo e Euridice* di Gluck, messo in ridicolo con rifacimento parodistico delle scene infernali: un anno prima era stato eseguito al San Carlo con rimaneggiamenti e aggiunte di Giovanni Cristiano Bach e altri.

Pare che il bersaglio immediato ne fosse l'erudito calabrese trasferitosi a Napoli Saverio Mattei, il quale fu in realtà un autentico benemerito della cultura musicale settecentesca non solo napoletana: per il suo culto dell'antichità classica, che può esser ridicolo presso altri, i pedanti; ma la sapida vena comica del Maestro, la sua mescolanza ironica di linguaggio musicale "alto" e "basso", la sua parodia della musica "severa" che tentava di rifar gli antichi Modi, sono irresistibili. Il Galiani dal canto suo della musica antica – ricordiamolo, solo favoleggiata in assenza di reperti – si fa non meno beffe, immaginandola rozzissima. E' stato acutamente messo in rilievo che il fastidio sovrano, più che dal vero o falso metter in berlina il Mattei, dovette nascere dalla qualità intrinsecamente eversiva del *Socrate*.

Ma nel 1776 avvenne la prima grande svolta della carriera del Maestro. Benignamente sciolto da Ferdinando dagli impegni col San Carlo egli si trasferì a Pietroburgo: la Grande Caterina l'aveva invitato a occupare la carica d'imperiale Maestro di Cappella con un fortissimo salario: succedeva a Tommaso Traetta, uno dei grandi della Scuola Napoletana, che a sua volta succedeva a Baldassarre Galuppi: abbiamo dunque un crescendo di valore. Paisiello, al quale l'Imperatrice aumentò progressivamente gli emolumenti senza richiedere un servizio sfibrante (*),

(*) Non erano perpetue rose, tuttavia. Paisiello mostrava etica artistica in ordine alla qualità degli spettacoli e degli interpreti e non sempre era ascoltato. Pierfranco Moliterni ha reperito a Pietroburgo e pubblicato la minuta autografa d'una supplica all'Imperatrice in tal senso. Vedila in *Paisielliana. Un napoletano in Europa: Paisiello, Mozart e il '700*, a cura di Pierfranco Moliterni, Bari, 2006, pp. 25-39. Nello stesso volume segnalo l'ottimo saggio di Lorenzo Mattei *Il Metastasio di Paisiello per la zarina: "Achille in Sciro"*, pp. 66-87. A lode di questo Scrittore anche un particolare

rarissimo: egli è uno dei pochi a usare il sostantivo *climax* in senso proprio e non in quello, errato (“culmine”), impiegato dalla musicologia anglosassone e dalla nostra scimmiettato; e a declinarlo correttamente al femminile.

restò in Russia fino al 1784: esordì con un’Opera seria, la *Nitteti* (Metastasio, testo rivisto dal Coltellini) del 1777. Alternò l’attività di operista buffo con quella di serio, musicando Drammi del sommo poeta teatrale settecentesco. Con l’*Alcide al bivio* (tema affrontato da Bach nella più sontuosa delle sue Cantate profane, *Herkules auf dem Scheidewege*, del 1733, dalla “parafrasi” della quale deriva nientemeno che l’*Oratorio di Natale*) di Metastasio, ch’è una Festa teatrale e non un Dramma, il Maestro manifesta per la prima volta quegli intenti a modo loro “riformatori” nell’Opera seria che metteranno capo a una fecondazione formale di questo genere compositivo ove Paisiello luminosamente s’affianca allo stesso Mozart: “Ci ho faticato moltissimo”, scrive al Galiani, “perché ho voluto uscire dagli inconvenienti [ossia: “dalle incongruenze drammatiche”] che si fanno nelli teatri d’Italia, avendo affatto escluso passaggi, cadenze e ritornelli; e quasi tutti i recitativi li ho fatti strumentati.”

A Pietroburgo Paisiello divenne anche insegnante di pianoforte e di composizione della granduchessa Maria Fëdorovna, consorte dell’erede al trono: per la quale compose una serie di Rondò e Capricci, nonché il brano del quale *infra* si discute. Dalle opere per lei scritte possiamo comprendere il livello musicale e spirituale di questa futura sovrana.

Fra le Opere pietroburgensi cinque comiche vanno in particolare memorate. Del febbraio 1779 è *I filosofi immaginari*. Sull’Aria *Salve tu domine* Mozart scrisse nel 1783 sei Variazioni pianistiche (K 398) ch’ eseguì nell’Accademia tenuta al Burgtheater il 23 marzo di quell’anno. Del novembre 1779 la garbata commedia *Il matrimonio inaspettato* che venne rieseguita nel 2008 al festival pentecostale di Salisburgo sotto la direzione di Riccardo Muti. Del 1781 è *La serva padrona*, per la quale Paisiello venne costretto e impiegare, in mancanza di tedel Psti, il Libretto di Gennarantonio Federico che nel 1733 aveva generato uno dei capolavori del teatro comico in quanto tale, l’Intermezzo di Giovambattista Pergolesi. Se l’immediatezza caratterizzativa ed espressiva del Jesino, la quale spazza d’un subito ogni residuo di stile del tardo Barocco dalla musica e diviene il più clamoroso successo operistico europeo, è paragonata alla sottigliezza psicologica di Paisiello, subito i detrattori del Tarentino parleranno di debolezza inventiva, d’inutili ambagi rispetto alla concisione pergolesiana: chi scrive, sin dal primo ascolto, che fece ragazzo grazie a Francesco Siciliani, ha ammirato la vena di Paisiello che trasforma una forte terracotta in un delicato pastello e riesce a non essere impari nel terribile confronto. Il rapporto di Paisiello col compositore la

morte del quale, a soli ventisei anni, rappresenta, insieme con quelle premature di Schubert e Bellini, la somma sventura della storia della musica, prosegue nel 1810: egli reistrumenta, con qualche preziosa aggiunta di brani, lo *Stabat mater* ch'è l'ultima opera di Giovambattista ed è anche la più celebre composizione sacra della Scuola Napoletana. In un tardo colloquio con un seguace Paisiello manifesta tuttavia scarsa stima nei confronti delle doti compositive di Pergolesi: a dimostrazione di quanto i geni siano a volte pessimi giudici reciproci (*).

(*) Lo *Stabat mater* ("del Pergolese / Alla quale vi sono aggiunti gli strumenti da fiato / senza dipartirsi dall'originalità / dal Signor Cavaliere / PAISIELLO", recita il frontespizio della partitura pubblicata a Parigi, venne inciso nel 2000 dal bravissimo Giuseppe Camerlingo. Insieme un *Alleluia* e tre *Tantum ergo*, opere di squisito lirismo.

Del 1783, sul testo fino a qualche tempo da attribuito a Giuseppe Petrosellini e ora supposto di autore ignoto, tratto dal primo titolo della trilogia di Beaumarchais, è *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*. Qui a Paisiello accade sventura eguale e contraria che colla *Serva padrona*: giacché la commedia francese, divenuta un assai diverso Libretto di Cesare Sterbini - Rossini aveva rispetto per gli altri Grandi e si studia di evitare un confronto, a partire dal titolo: il suo originario è *Almaviva, ossia l'inutile precauzione* - sarà, nello stesso anno della morte del Tarentino, quel *Barbiere di Siviglia* ch'è un tale prodigio di comicità, di psicologia e di conoscenza dell'umana natura, da eclissare fatalmente la pur deliziosissima composizione pietroburgense. La quale è pur essa un capolavoro musicale, di caratterizzazione, di psicologia, di comicità: solo che il *Barbiere* di Rossini è imparagonabile a checchessia. Il confronto fra le due Opere mostra comunque che Rossini conosce nei particolari quella di Paisiello e ne accetta molti inquadramenti di tipo psicologico ed espressivo.

La prima esecuzione novecentesca del *Barbiere* di Paisiello avvenne a opera di Gino Marinuzzi che la diresse alla Scala, teatro del quale era direttore artistico, il 27 aprile 1939: dal cembalo: il sommo Maestro accompagnò egli stesso i Recitativi.

Il quarto titolo, del medesimo anno, è *Il Mondo della Luna*, di Goldoni: pur esso satira della umana follia. Satira delicata e pietosa, alla fine; che con gentile comicità attinge pure in senso ideale alla fonte degli Elisi dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Ne ricordo - ero sempre ragazzino - la prima esecuzione moderna, nella revisione del grande Guido Pannain, nel napoletano Teatro di Corte, per la bacchetta d'un bravissimo maestro oggi dimenticato, Gino Campese. Il medesimo testo, però nella versione completa in tre atti, era stato già messo in musica nel 1777 da Haydn: Paisiello non poteva saperlo; ma qui il confronto non è impari. Le qualità di Paisiello creatore di trame strumentali rifulgono: l'inizio del secondo atto, con la descrizione del mondo incantato che Buonafede crede lunare, è uno

squisitissimo Poema sinfonico lento del genere della Sinfonia concertante. Basta ascoltarlo per rendersi conto che il Tarentino conosceva le Sinfonie di Haydn: pare evidente l'influenza delle primissime descrittive, *Le matin*, *Le midi*, *Le soir*, in trilogia, del 1761; del pari palese è l'influenza del pezzo sulla Sinfonia concertante in Si bemolle maggiore (in particolare, il secondo movimento), una delle più belle, che Joseph compose nel 1792. Straordinario, dunque, che nella musica strumentale, Paisiello possa aver influenza su chi della musica strumentale è il nume. Il brano va poi messo in rapporto con le splendide Sinfonie "caratteristiche" che Karl Dittersdorf compose nel 1786 sulle *Metamorfosi* di Ovidio. Questo grande compositore viennese va considerato fra i più importanti autori settecenteschi di musica cosiddetta "a programma" o "descrittiva": un esempio potentissimo, di altezza tale da potersi quasi accostare a Haydn, è l'Oratorio *Giob*, proprio del 1786, con la sua grandiosa Tempesta.

Sul *Mondo della Luna* non può non citarsi una pagina di Guido Pannain. "Di particolare interesse anche per le importanti innovazioni che vi si trovano è *Il Mondo della Luna*, la nota commedia per musica del Goldoni messa in musica da diversi autori, fra i quali Haydn e Galuppi, ma dal Paisiello con originalità e spirito che tutti supera. In essa, fatto eccezionale sul terreno dell'opera buffa, il fantastico dallo stato burlesco si converte in immagine di poesia; e soprattutto per opera del musicista che risente il fascino di un immaginario mondo incantato, se lo raffigura in forma di musica e se ne bea e inventa armonie e melodie che non si erano ancora sentite anche di sua mano.

"Nella scena del secondo atto, in cui è riprodotto per burla il paesaggio lunare come un luogo delizioso, questo è preso sul serio dal musicista che lo traduce nell'intimità del sentimento musicale con un adagio che potrebbe essere di sinfonia, al suono di un violino solo in purità di classico fraseggio. In tutta l'opera la partitura d'orchestra raggiunge una complessità sonora che si manifesta in pieno nell'atto di tradursi in suono. Lascia ammirati, nell'ascoltare questa opera, la compiutezza del corpo sonoro, al contrario di quello che potrebbe sembrare dall'apparenza del segno nell'affrettata scrittura dell'autore a cui aderisce la finezza della colorazione strumentale. È sorprendente invenzione l'impiego di due orchestre di cui una collocata sulla scena all'interno. Le intenzioni suggerite dalla contemplazione del paesaggio lunare potrebbero sembrare di origine descrittive, ma il risultato ottenuto è di natura intrinsecamente musicale; prima, nel raffinato preludio del secondo atto, con l'"a solo" del clarinetto e del violino, pagina di superba concezione, e in seguito, nel gruppo di strumenti a fiato che costituiscono il complemento strumentale, più che un commento, del recitativo di Buonafede: pezzo di architettura inusitata nel quale il frammento si compone armonicamente

in unità ariosa. Gli uccelli cantano, spira una brezza di musica, il paesaggio è commosso da voci incantevoli che sembrano sprigionarsi dalla natura.”

Alla Corte russa il Maestro compose anche gli otto Concerti per strumento a tastiera e orchestra, opere di tale qualità da esser poste subito dopo quelle di Mozart. Ai giorni nostri i Concerti sono stati eseguiti abbastanza di frequente: l'esecuzione clavicembalistica va sconsigliata atteso il loro carattere marcatamente classico e il loro linguaggio già pianistico. Il Concerto in Sol minore, specie nel secondo movimento, esce dall'ambito patetico che la musica napoletana associa alla tonalità minore – e Paisiello anche qui fa uso sovrano di quell'accordo di sesta aumentata che, da Alessandro Scarlatti, attraverso Domenico, Pergolesi e Leo giunge a Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven - : entra in una sfera d'inquietudine romantica che dobbiamo associare a quel Romanticismo prettamente letterario denominato di solito *Sturm und Drang*. Ciò non deve sorprendere atteso che un siffatto Romanticismo viene in musica inventato dalle grandi Sinfonie in tonalità minore composte da Haydn verso la metà della sua attività creatrice, a partire dalla prima di esse, quella in Sol minore Hob. I:39, del 1768. Da rilevarsi che in Italia siffatta corrente di Romanticismo giunge, fuor della musica, solo coll'incipiente Ottocento. Fra le incisioni di queste opere che adoperano il pianoforte svetta quella integrale dovuta a Francesco Nicolosi, senza rivali per autorità tecnica e musicale. E quando il grande pianista ha interpretato tali Concerti alla celebrazione del bicentenario paisielliano tenutasi al napoletano Conservatorio il 26 febbraio 2016 è parso aver superato il se stesso delle incisioni: il suo sommo Maestro, Maestro anche a chi scrive, diceva che i grandi pianisti, se posseggono le giuste basi, migliorano poi automaticamente perché il complesso psichico-tecnico continua a lavorare all'insaputa del suo titolare.

A Pietroburgo Paisiello compose anche un singolare pezzo pianistico che dovrebbe costituire un piccolo enigma storico: sulla sua natura, sulle circostanze che portarono il compositore a scriverlo. S'intitola *Les Adieux de la Grande Duchesse des Russies*. È un brano in stile patetico che s'appartiene alla forma del Capriccio: piccole Variazioni in Re minore con accordi di settima diminuita ed espressive appoggiature a partire da un Motivo esposto al basso sin dalla prima battuta. Il Motivo cromatico è un tipico Soggetto fugato barocco, ossia fuor del tempo, e viene da Paisiello trattato in uno stile patetico di nuovo *Sturm und Drang*. Ma questo Motivo non è che la testa (ossia senza la discesa cromatica e la cadenza), trasposta un tono sopra, del *Thema Regium*, ossia del Motivo in Do minore dettato da Federico II a Bach affinché vi improvvisasse nel corso della visita che il Sommo fece al Sovrano. Su di esso, come tutti sanno, Bach redasse poi la grandiosissima opera teorico-pratica che, affiancandosi alla successiva *Kunst der Fuge* e al

Wohltemperiertes Klavier (pur esso opera teorico-pratica) ne fa il sommo teorico musicale mai vissuto. Tale opera è quel *Musicalisches Opfer* (*Musikalisches* è modernizzazione del titolo originale), pubblicato a Zella nel 1747 dal sessantatreenne Maestro, che va tradotto siccome *Sacrificio musicale* e non, come erroneamente in italiano e francese continua a farsi, *Offerta musicale*: il significato di *Opfer* è esattamente *Sacrificium*. Una lettura completa dell'opera, col suo complesso apparato simbolico, vieppiù lo mostra; e dobbiamo al libro del grande musicologo Hans-Eberhard Dentler *Johann Sebastian Bachs "Musicalisches Opfer". Musik als Abbild der Sphärenharmonie*, pubblicato da Schott a Magonza nel 2008 e tradotto in italiano nel 2013 per conto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, se finalmente quest'enigma irrisolto per duecentosessantun anni può esser sciolto; non senza che la mafia bachiana professionista abbia scioccamente insieme e scompostamente reagito, proprio come fece a proposito della precedente Opera di questo Autore sull'*Arte della Fuga*.

Or, per quanto si voglia sostenere che Paisiello non era un indotto, nessuno vorrà pensare che s'interessasse di speculazione sull'arte canonica e addirittura sui fondamenti pitagorici della musica e dell'astronomia. La comprensione del *Sacrificio musicale* era in Italia lasciata al solo padre Giovambattista Martini, che ricevette infatti da Johann Baptist Pauli un esemplare della piccola tiratura con lettera del 9 marzo 1750, e che fu l'insegnante di composizione dell'ultimo figlio, Giovanni Cristiano. Pauli, scomparso nel 1773, fu maestro di Cappella presso il vescovo-principe dell'abbazia benedettina di Fulda (*).

(*) Il pacchetto inviato dal Pauli conteneva: "Una Toccata, allemanda, Corrente e Fuga per cembalo del Sig.re gio: Sebastiano Bach. Una fuga per cembalo chiamata la fuga del Re di Prussia, del medemo Bach. L'istessa fuga à 6 del medemo. Una Sonata à Violino Flauto traversiere e Basso del medemo. Alcuni Canoni del medemo. Due Duetti per cembalo del medemo", ossia una copia manoscritta di quattro movimenti della Partita in Mi minore (BWV 830) e l'edizione originale del *Sacrificio musicale*, ancor conservata nell'attuale Civico Museo Bibliografico Musicale felsineo, la quale, suddivisa sotto diversi titoli e segnature, risulta oggi la più completa. Il grande musicista bolognese risponde (possediamo la brutta copia sulle parti in bianco della lettera del Pauli): "Stimo superfluo il voler descrivere il merito singolare del Sig. Bach, perché è troppo cognito e ammirato non solo nella Germania, ma in tutta la nostra Italia, solamente dico che stimo difficile trovare un Professore che lo superi, perché oggi giorno egli può giustamente vantarsi di essere uno de' primi che corrano per l'Europa." Inutile dire che *Professore* significa *Artista* e non *Lehrer, insegnante*, come traducono i curatori dei *Bach-Dokumente* (II, 597 a/b).

Paisiello quanto a contrappunto se ne stava contento agl'insegnamenti del Cotumacci e alla supervisione del Durante: che per un compositore pratico bastavano. Di certo non possedeva la profondità di Fedele Fenaroli e Pasquale

Cafaro, per nominare i due compositori della Scuola Napoletana che, provenienti dalle opposte correnti dei durantisti e dei leisti, manifestavano all'onore del mondo la dottrina teorica della Scuola. Il punto è un altro. Com'era giunto a Giovanni in Pietroburgo il *Thema Regium*? Io posso pensare che la fama di Bach, come gli odierni studi storici vieppiù provano, non fosse oscura giusta il desiderio della leggenda romantica. Un ammiratore e decisivo protettore di Bach era il barone, poi conte imperiale Carl Hermann von Keyserling, nobile della Curlandia, che nel 1733 si stabilì a Dresda e Varsavia, le capitali dei due Stati della corona sassone (Bach divenne della Corte dresdese dipendente), quale ambasciatore imperiale russo. Il suo pianista personale era quel Johann Gottlieb Goldberg di Königsberg, dal Forkel definito "uno dei migliori allievi di Bach", per il quale, e pel diletto notturno dell'insonne aristocratico, il Sommo scrisse quelle Variazioni pianistiche che, insieme con quelle di Beethoven sopra un Valzer di Diabelli, rappresentano il culmine possibile dell'arte stessa della Variazione. Ma soprattutto: la dedicataria del pezzo nasceva quale Sofia Maria Dorotea Luisa Augusta principessa della casa del Württemberg: dunque, non solo ben addentro alla produzione di Jommelli, Maestro elettorale, ma, per parte della nonna materna, della casa di Prussia. La nonna era Sofia Dorotea, figlia di Federico Guglielmo e dunque sorella di Federico II. La coltissima Principessa doveva conoscere, addirittura di prima mano, il *Sacrificio musicale*.

Va rilevato che l'odierna musicologia pare essersi quasi solo confinata agli studi sulla fortuna degli Autori, che si sostituiscono a quelli sulla loro musica. Con un termine tedesco ridicolo il vocabolo antico e universalmente valido viene chiamato *Reception*, un sinonimo di accoglienza (*Aufnahme*, diventato di tragica attualità a causa dei cosiddetti migranti), che in Italia ancor più ridicolmente la musicologia traduce *ricezione*. Or attesa la predilezione dei musicologi universitari per siffatti esercizi, *Les Adieux* di Paisiello sarebbero un interessante tema sulla fortuna russa di Bach alla fine del Settecento. Già vedo un saggio di un aspirante cattedratico: *Über Johann Sebastian Bachs Rezeption in Sankt Petersburg am Ende des Achzehnten Jahrhunderts. Ein unbekanntes Stück von Giovanni Paisiello*, magari da pubblicarsi sugli "Analecta musicologica". Potrei scriverlo io medesimo quale appendice al geniale libro di *pastiches*, *l'Antologia apocrifa*, di Paolo Vita-Finzi (*).

Ferdinando Galiani continuava intanto a fare per l'amico l'intermediario con la Corte napoletana. E finalmente nel 1784 Giovanni riuscì a ottenere a Napoli una nuova carica: non già quello di maestro della Real Cappella bensì di "compositore della musica de' drammi", ossia di regio operista.

A Paisiello successe a Pietroburgo Giuseppe Sarti, faentino e allievo del padre Martini. E' compositore di grande altezza: gli si deve musica drammatica ottima e

musica sacra grandiosa per la Corte pietroburgense o per committenti privati come il maresciallo Potëmkin: fra l'altro un *Te Deum* già penetrato del venturo spirito napoleonico ove sono previste pure salve di cannone. Esso dev'esser valutato parallelamente al *Te Deum* di Paisiello del quale più avanti si parla. Giuseppe aveva ereditato dal suo Maestro pure l'erudizione: è anche teorico musicale e ha effettuato ricerche di acustica e sulla natura delle scale. Nel ritratto del Maestro dipinto a Pietroburgo dal romano Salvatore Tonci e datato 1797-1800, copia del quale si trova presso la pinacoteca comunale faentina, egli è effigiato con un foglio di musica in mano: su di esso anche una parabola: le *proporzioni armoniche* si ricavavano col cerchio e solo dopo la pubblicazione delle opere teoriche di Tartini s'incominciò a ritenere esser la parabola più espediente: Sarti è dunque anche un erudito all'avanguardia. Gli successe a sua volta un napoletano di Paisiello rivale, Cimarosa: ma Caterina gli preferiva per la solennità stilistica il Faentino il quale, partito l'Aversano, riprese il suo posto.

Il viaggio di ritorno verso la capitale del Regno di Napoli avrebbe avuto una tappa viennese: gradito pure a Giuseppe II, Paisiello compone un'altra delizia comica con sottofondo amaro, il *Re Teodoro in Venezia* che Giovan Battista Casti inventa sceneggiando un episodio del *Candide* di Voltaire. Più importante la tappa a Varsavia giacché l'esecuzione della *Passione* sul sublime testo di Metastasio voluta da Stanislao II Augusto fece sensazione. L'Oratorio, scritto l'anno precedente per i cattolici pietroburgensi, tocca la medesima sublimità del testo poetico: il pathos, la capacità espressiva e pure di "pittura sonora", la delicatezza psicologica, a tratti (nei Madrigali conclusivi delle due parti) la severità, di Paisiello sono straordinari. Davvero *La Passione di Nostro Signor Gesù Cristo* ha la ventura di dare origine a veri capolavori del Dramma sacro: dalla prima intonazione, quella

(*) *Les Adieux de la Grande Duchesse des Russies* sono stati eseguiti al Conservatorio di Napoli in quel menzionato 26 febbraio 2016 dal clavicembalista Francesco Pareti (che ripete il cognome dal grande storico dell'antichità Luigi) sul fortepiano del medesimo Autore, facente parte del museo costituito presso la Biblioteca. e in tal circostanza da me per la prima volta ascoltati. Debbo alla cortesia del valoroso concertista il possesso di due spartiti del brano, il secondo la fotocopia di una stampa londinese di Harrison, Cluse & C, nella quale il pezzo è denominato *Favorite Sonata for the Piano Forte composed by Giovanni Paisiello*. In quella celebrazione coordinava la successione dei brani la signora Elsa Evangelista, direttrice elettiva del Conservatorio, alla quale occorre attribuire la qualifica di "maestro" essendo ella, ai sensi di legge, detentrica di un diploma di composizione. La leggiadra dignitaria, che chiamò il brano *L'addio della Regina di Russia*, come se la Russia imperiale potesse avere Regine, non fece menzione del fatto che la composizione, rappresentante il *clou* della celebrazione napoletana, si basa sul *Thema Regium*; e

solo un *esprit mal tourné* potrebbe pensare che la mancata menzione scaturisse da sconoscenza del Sacrificio musicale: la Direttrice voleva solo non far perdere tempo all'uditorio.

viennese di Antonio Caldara, a quella di Nicola Jommelli, per giungere a quella di Antonio Salieri e Gaspare Spontini; a tacer d'altri.

La prima Opera seria composta da Paisiello per la Corte fu l'*Antigono*, rappresentato il 12 gennaio del 1785. Da quel momento principia una serie di miglioramenti non tanto economici quanto di status che il Maestro ottiene: e non è stato messo abbastanza in rilievo ch'essi vanno inquadrati nel processo di emancipazione sociale del compositore avvenuto nel corso del Settecento e nel primissimo Ottocento in maniera imperiosa con Beethoven. Haydn incomincia quale dipendente e termina la sua carriera quale Vate: ma l'esame della ritrattistica da me effettuato nel mio recente libro *La virtù dell'elefante* (2014) mi ha portato a riconoscere nel ritratto anonimo di Antonio Caldara, dipinto a Vienna e oggi allocato a Bologna presso la pinacoteca del padre Martini, e in quello di Leonardo Leo del pittore dei Principi Pompeo Batoni (o, secondo più recente proposta attributiva, Giuseppe Pascaletti), oggi presso il Conservatorio napoletano, prodromi non timidi di tale vicenda. Leo è sì ritratto con alcune partiture ma l'abito sontuoso e l'attitudine fiera lo mostrano quale un nobile d'altissimo lignaggio; Caldara ha i lombi cinti d'un manto purpureo, porta l'antica parrucca di Corte e non è accompagnato da alcuna immagine di partitura; è un sovrano e basta.

Dal momento che tocco il tema della ritrattistica anticipo qui gli anni a venire collo strepitoso successo parigino di Paisiello, principiato colla rappresentazione della *Nina pazza per amore*, che reinterpreta per i francesi in modo nuovo e risolutivo un tema letterario, e musicale, proprio in Francia nato. Del 1791 è il celebre e meraviglioso ritratto del Maestro dovuto a Elisabeth Vigée-Lebrun: l'artista lo incontrò a Napoli. Egli è effigiato colle mani sulla tastiera del fortepiano, il capo volto a sinistra verso l'alto con quella posizione che l'iconologia definisce *epistrophé*: e lo sguardo rapito in contemplazione (*).

(*) Sul ritratto e le sue vicende si legga il fondamentale saggio di John A. Rice, *Elisabeth Vigée-Lebrun's Portrait of Giovanni Paisiello*, in Daniel Hertz - curatore - *Artists and Musicians: Portraits and Studies from the Rococo to the Revolution*, Ann Arbor, 2014. Lo strumento è quasi certamente il pianoforte costruito da Michail Kirschick nel 1781 quale dono a Paisiello della Grande Caterina e ora allocato nel museo del napoletano Conservatorio al quale giunse nel 1925 grazie all'interessamento di Francesco Cilea, che riuscì a farlo donare dal Real Albergo dei Poveri. Su questo si legga il prezioso scritto di Luigi Sisto, che nel 1998 effettuò un ricognizione del Museo su impulso di Nicola Spinosa - una delle sue infinite benemerenze verso Partenope e l'arte italiana - , allora soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Napoli e di concerto con Roberto

De Simone, allora direttore del Conservatorio. Lo scritto è pubblicato nel volume *Splendori della Scuola Napoletana. Giovanni Paisiello tra il Regno di Napoli e le Corti d'Europa*, edito dal Conservatorio napoletano nel 2016 per il bicentenario. Sul medesimo ritratto dice cose imprecise in due imprecisissime paginette un Sylvain Bellenger, ora direttore del Museo di Capodimonte. Il volume si apre, com'è giusto, con due pagine di Riccardo Muti, benemerito paisielliano. Solo che l'illustre concertatore non ha trovato il tempo di dettar espressamente nemmeno due righe e i compilatori si soesno dovuti accontentare di prendere, dalla cosiddetta "rete", sparse opinioni autocelebrative che portano l'insegna della "RMMMUSIC", che gestisce ad opera dei figli del musicista le sue attività. Bell'omaggio al bicentenario d'un gigante della musica... Va peraltro rilevato che a pag. 9 il chiaro concertatore afferma: "Mozart incontra Jommelli, che ha quindici anni più di lui, nel 1772 ed è colpito dalla sua personalità e dall'importanza del 'Demofonte', tanto che ne musica anche lui cinque arie." Jommelli di anni più di Mozart ne aveva quarantadue; la mancata correzione del passo da parte di chi ha redatto il volume del Conservatorio si deve a sconoscenza delle date o a servilismo? Atteso un titolo di paragrafo dai compilatori apposto (*La parola scolpita nella "roccia" della musica di Riccardo Muti*) non si saprebbe che cosa pensare; anche perché s'è sempre creduto che la musica fosse di chi l'ha scritta, non di chi la esegue. Parlando per verba generalia, visti i nomi dei componenti del comitato d'onore e di quello scientifico scelti dalla direttrice elettiva del Conservatorio, e salva la pace di pochi, è una fortuna che Francesco Nicolosi e io medesimo non ne facciamo parte.

Il primo modello del dipinto è il ritratto di Gluck di Joseph Duplessis, risalente al 1777: le mani del Maestro sono posate sul coperchio del clavicembalo e lo sguardo è parimenti rapito. In queste immagini si vede che l'artista è dipinto quale Vate che riceve dall'alto una divina ispirazione, quella che l'estetica musicale romantica definirà l'*Einfall*. Ma agli illustri Autori sfugge quanto venne messo in luce da chi scrive: il tema nasce dall'immagine di Virgilio che Luca Signorelli dona nella cappella di San Brizio all'interno del duomo di Orvieto e il suo punto di arrivo è il ritratto di Beethoven che Joseph Karl Stieler dipinse nel 1820. Da Virgilio a Beethoven v'è un diretto nesso creato dall'incommensurabile statura e da una comunanza di ethos; né Gluck né Paisiello possono condividere ethos e statura ma rappresentano un passaggio importante ai fini storici dell'immagine ideale dell'artista.

Torno all'attività napoletana di Paisiello. Del 1787 è il *Pirro*, su testo di Giovanni de Gamerra: questo titolo è importantissimo per due motivi. In primo luogo per la prima volta nell'Opera seria scritta da un italiano viene introdotto un elemento formale proprio dell'Opera buffa, quello di uno sviluppato Finale che occupa uno spazio equivalente a quasi metà d'un atto con ampio sviluppo sotto il profilo della forma musicale. Solo Mozart con l'*Idomeneo* (1781), che rappresenta quasi un unicum nella medesima produzione di questo Maestro, e con la ventura *Clemenza di Tito* (1791), nella quale il testo di Metastasio, musicato per la prima volta da Caldara, viene ammodernato da Caterino Mazzolà proprio allo scopo di

consentire le nuove forme musicali: approda a qualcosa di simile. Domenico Cimarosa, che con *Il fanatico degli Antichi Romani* (tema affine a quello del *Socrate immaginario*) aveva nel 1777 per primo introdotto Quartetti nel corpo dell'Opera, e con *L'italiana in Londra* del 1778 aveva nell'Opera comica italiana creato un ampio e innovativo Finale, accoglie la novità formale nel secondo atto de *Gli Orazi e i Curiazi*, del pari Opera seria. In secondo luogo nel *Pirro* viene per la prima volta, a mia conoscenza, adoperata la banda sul palcoscenico operistico. Si tratta d'una novità che da pratica s'estenderà al registro stilistico: sarà destinata a grandi esiti: principiando da Spontini e Rossini attraverserà Pacini (che addirittura ne abusa), Meyerbeer col *Crociato in Egitto* e le sue successive Opere francesi, Bellini, Mercadante, Wagner col secondo atto del *Tannhäuser*, Donizetti e culminerà in Verdi: dal *Nabucco*, passando per *I Lombardi alla prima Crociata*, il secondo atto della *Giovanna d'Arco* e *La battaglia di Legnano* per toccare gli esempi fulgidi del finale del *Ballo in maschera*, del *Don Carlos* e dell'*Aida*. Il caso più clamoroso è quello dell'*Agnes von Hohenstaufen* di Spontini (1827-1837) ove troviamo una banda gigantesca e addirittura, nell'Aria *O re dei Cieli*, la banda interna orchestrata in modo da simulare il suono dell'organo.

Del 1788 è la *Fedra*. Il 1789 segna un altro punto di svolta nella carriera internazionale di Paisiello. Del 1786 è l'*Opéra-comique* (ossia quel genere di teatro musicale francese nel quale ai brani in musica si alternano pezzi recitati in prosa) *Nina ou la folle pour amour* di Nicolas Dalayrac: un enorme successo dal momento che cade nel punto culminante della *sensiblerie*: il vero e proprio proto-Romanticismo che tuttavia nulla ha da fare con la profondità di quello tedesco del quale, come abbiamo visto, il Concerto in Sol minore di Paisiello è testimonianza. In Germania, siccome *Empfindungskeit*, il concetto si doveva a Carl Philipp Emanuel Bach, che lo radica nella stessa musica strumentale colle sue fondamentali e meravigliose Sonate pianistiche; e a Cristian Friedrich Daniel Schubart, morto nel 1791, con le *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, pubblicate postume nel 1806: significativamente lo scrittore e compositore fra gli esponenti d'uno stile classico-romantico pone in prima linea il napoletano Jommelli.

Ebbene: quel che un compositore francese dotato ma in parte rudimentale e secco propone un genio come Paisiello in *Nina, o sia La pazza per amore* (1789; versione in due atti, 1790) appieno realizza. La follia siccome da lui in accenti musicali descritta soavemente vapora quasi in emblema dell'umana condizione: il patetico della scena sesta del primo atto, col Recitativo *Questa è l'ora che deve* e l'Aria, da subito ammiratissima, *Il mio ben quando verrà*: è qualcosa che solo *Ah non*

credea mirarti della *Sonnambula* di Bellini, della quale la *Nina* è il luminoso antesignano, supera in universalità d'inveramento sentimentale. La costruzione finissima a un tempo e drammatica delle scene d'insieme, e soprattutto del finale del primo atto, fa della *Nina* anche un modello formale. La rappresentazione della musica popolare coll'uso della zampogna (*), autentico tratto di genio che dal realistico trapassa nell'ideale, è inoltre fondamentale per la fondazione dello stile etnofonico in musica, che sarà uno dei pilastri del Novecento.

(*) Ne *L'Osteria di Marechiaro* (1768), su testo del Cerlone, Paisiello, che incantevolmente ricrea la canzone popolare, rappresenta sia una Tarantella salentina che una napoletana e inserisce il mandolino e il calascione; una Tarantella napoletana è musicata anche nel Finale del primo atto del *Socrate immaginario*. In quest'Opera buffa, osserva Roberto De Simone che memorabilmente l'allestì, oggetto di satira è il principe di Sansevero e v'è anche con garbata ironia messa in scena quella Massoneria della quale il Tarentino, non che il Principe, erano adepti. Evidentemente Verdi non conosceva queste Tarantelle, giacché altrimenti non avrebbe chiesto lumi all'amico napoletano Cesarino De Santis al momento di scrivere quella delle *Vêpres siciliennes* per Parigi, desiderando conoscere la danza nei minuti particolari storici.

Insieme con *La vera costanza* (1779) e *La fedeltà premiata* (1780), gl'insuperabili capolavori di Haydn nel cosiddetto "mezzo carattere" (il "genere" al quale, appunto, appartiene la *Nina*), e col *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1792), la *Nina* rappresenta qualcosa che sta all'altezza del medesimo Mozart. Da ultimo va rilevato che la prima edizione dell'Opera, fatta per il teatro della reggia di Caserta, rispetta nella forma l'*Opéra-comique* e ha dunque dialoghi recitati: cosa inedita per l'Italia. Questa versione venne scelta da Riccardo Muti per le rappresentazioni, nella stagione della Scala, al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Ruggero Cappuccio: e il grande direttore ne fece emergere tutta la preziosità della trama strumentale, sulla quale Paisiello, se si eccettuano Haydn e Mozart, non ha in Europa rivali. La versione corrente, e a mio avviso preferibile perché oggi i cantanti non sono in condizione di recitare - e infatti quasi ridicola fu la protagonista prescelta da Muti -, è quella successiva con i tradizionali Recitativi secchi alternati a quelli accompagnati già presenti nella prima e seconda versione napoletana. Il ritratto di Paisiello della Vigée-Lebrun è poi la conseguenza del successo dalla *Nina* a Parigi ottenuto.

Va messo in rilievo che proprio il fratello-rivale del Tarentino, l'Aversano, Domenico Cimarosa, era sceso col suo "mezzo carattere" nel profondo della verità sentimentale. E non solo col *Matrimonio segreto* ma già con *Il mercato di Malmantile* del 1784 e con *Le trame deluse* del 1786, che Rossini apprezzava al punto da dichiararle a Ferdinand Hiller superiori al medesimo *Matrimonio*.

Con la Francia, e proprio con Napoleone, principia ancora un capitolo, e il più sfolgorante dal punto di vista della pubblica consacrazione, della vita di Paisiello.

Ma prima dobbiamo parlare d'una composizione che, scritta in gran parte nel 1789, trova la versione definitiva solo dieci anni dopo quando viene usata dalla Corte napoletana per l'unica cerimonia in Europa avutasi per commemorare una grande e santa vittima di Napoleone, papa Braschi, Pio VI, perito in cattività nella fortezza di Valenza, l'antica Valentia. Nel 1789 morì Gennaro, uno dei figli di Ferdinando IV: il Maestro scrisse una *Missa defunctorum* la seconda versione della quale funse da musica per la cerimonia funebre del Pontefice. Venne eseguita al festival pentecostale salisburgense del 2009 in una storica e rivelatrice interpretazione di Riccardo Muti. Per quanto attiene all'ethos intimamente lirico di questa composizione, pur essa svalutata dal colto ma pessimo quanto a valutazione estetica Della Corte, reinvio al mio recentissimo libro *Altri canti di Marte*: erra chi vi cerca pittura sonora e figuralismi da *Judicium extremum*, ch'è cosa realizzata da Berlioz e Verdi: essa può esser compresa solo conoscendo la retorica dell'Opera seria e dello stesso "mezzo carattere" siccome inverato nella *Nina*. Preme rilevare che l'opera, reperibile nella partitura edita da "Ut Orpheus", che Riccardo Muti ha fondata in onore della Scuola Napoletana, si apre con una Sinfonia sullo schema della marcia, in solenne ritmo dattilico: essa, se da un lato s'apparenta colle tipiche musiche di marcia prodotte dalla Rivoluzione francese, dall'altro è un importante esempio di musica a programma e costituisce uno dei primi Poemi sinfonici settecenteschi. Il frontespizio della partitura recita: "Sinfonia funebre / Per / La morte del Pontefice / Pio VI / La quale esprime varie passioni / Musica / di Giovanni Paisiello / da eseguirsi nel funerale, che dal capitolo dell'Arcivescovato di Napoli si fa solennizzare in'occasione della morte del detto Pontefice nella Chiesa della Trinità Maggiore di Napoli li 7 9bre 1799,. Dopo siegue La Messa." Non dei più grandi Poemi sinfonici, al sommo restando Haydn con varie Sinfonie e *Le sette parole di Cristo*; il Preludio sinfonico della *Creazione* (1798) è addirittura il più bel Poema sinfonico mai scritto. Uno dei più grandi seguaci e ammiratori di Paisiello, Jean-François Lesueur (1760-1837), suo successore quale maestro di cappella di Napoleone, teorizza nei suoi trattati teorici inediti (ne parla Adolphe Boschot nel primo volume, *La jeunesse d'un romantique*, 1906, della sua fondamentale biografia di Berlioz) la musica a programma e le attribuisce addirittura l'appellativo erudito-neogreco di *panthomime hypocritique*. Lesueur, compositore di notevole rilievo, fu il principale maestro di composizione di Berlioz: fra la Sinfonia della *Missa defunctorum* e le opere sinfoniche a programma di Berlioz v'è dunque un nesso che non so se fin qui sia mai stato osservato.

Tra il 1792 e il 1794 il Maestro mette in musica due Drammi dovuti a colui che, insieme con Metastasio, è il più grande poeta teatrale settecentesco, Ranieri

Calzabigi: si tratta dell'*Elfrida* e dell'*Elvira*: va deplorato che in questo bicentenario le celebrazioni si soffermino ancora una volta sull'Autore comico, che non necessita di ulteriori approfondimenti critici, tralasciando i due capolavori che ne mostrano ulteriormente l'altezza tragica. Ma questa è già meravigliosamente ostesa dall'Opera seria subito precedente l'*Elfrida*, *I giuochi d'Agrigento*, su testo del nobile bolognese Alessandro Pepoli, rappresentata per la prima volta ai nostri giorni per il festival della Valle d'Itria a Martina Franca nel 2006.

Tale festival quest'anno inanemente propone per il bicentenario un ennesimo prodotto comico invece di soffermarsi sul Paisiello bisognevole di indagine; ma esso festival giace ora in mani indegne di custodirlo.

I giuochi, coi quali nel 1792 s'inaugurò il Teatro La Fenice di Venezia e che tale teatro avrebbe attualmente il dovere di rimettere in scena, non sono solo di grande rilievo quanto a valore; lo sono sotto il profilo stilistico e formale. Sotto questo secondo gli sviluppati Finali e in genere la trasposizione nell'Opera seria di strutture già caratteristiche di quella comica, e talune Arie (per esempio, quella di Eraclide con coro: alla prima rappresentazione della Fenice Eraclide era peraltro interpretato da Giacomo David che sarebbe stato destinato a essere uno dei due tenori fissi della compagnia del San Carlo negli anni napoletani di Rossini) anticipano in modo flagrante quelle delle Opere serie di Rossini, in ispecie le prime come il *Ciro in Babilonia* e l'*Aureliano in Palmira*; anche le locuzioni musicali sono sovente assai simili (*).

(*) La continuità stilistica e formale fra i due veniva colta all'epoca dai detrattori loro e di Calzabigi. Un interessante saggio di un retrogrado che, in nome di Metastasio, vorrebbe che le Arie contenessero un sol "affetto" e non dessero chiaroscuro psicologico, *Sul dramma serio e sua musica*, del pugliese Vincenzo Maria Cimaglia, Napoli, 1817, vien fatto conoscere, con acconce osservazioni, in Lorenzo Mattei, *Paisiello, l'opera seria e un temente di vascello*, in *Paisielliana*, cit., pp. 88-106.

Lo mostra anche l'*Ecuba* di Nicola Manfroce, altro compositore della Scuola Napoletana il quale, se non fosse scomparso ventiduenne nel 1813, medesimo anno della rappresentazione di quest'Opera, sarebbe stato fra i più temibili competitori di Rossini: lo mostra, dico, nei tratti da questo stile derivanti e parenti anche di quello di Simone Mayr, non in quelli di carattere gluckian-spontiniano. Sotto il primo è palese che Paisiello, pur senza dividerne appieno la poetica, conosce non solo Gluck ma anche l'*Idomeneo* e *La clemenza di Tito*; che in punto di fatto li conoscesse è appurato. L'aver egli introdotto nell'Opera seria brani di musica descrittiva si deve a influenza del Cavaliere su di lui; e non parliamo del "terremoto" sinfonico che si trova in quest'Opera. E la potenza, anche coll'efficacissimo impiego delle armonie, del Recitativo accompagnato, mostra lo

stretto rapporto col teatro tragico di Mozart; come pure le introduzioni strumentali di atmosfera e sovente il pathos delle medesime Arie. A comprendere ciò basta esaminare il Recitativo e Aria di Aspasia del secondo atto, *Ove son io? - Che vi feci, avverse stelle?* Nelle ultime battute dell'Aria la voce ricorre a "picchettati" che non possono non ricordare quelli finali dell'Aria di Elettra *D'Oreste, d'Ajace* dell'*Idomeneo*. Nel secondo atto ancor più lo palesa un Recitativo e Aria di Clearco che, in quanto soprano, è un parente sia di Idamante che di Sesto della *Clemenza di Tito*. Si tratta di *Eccovi, o sacri orrori - Nuove ognor funeste pene* (questa con i cosiddetti "pertichini") che diviene in sostanza un Quintetto. L'atmosfera stilistica è di un Gluck italiano che guarda a Mozart: e l'Aria ha somiglianze non casuali con *Ch'io mi scordi di te!* nella versione "accademica" per soprano, orchestra e pianoforte solista (K 505: 1786). Sensi perfettamente mozartiani ha pure il Duetto del terzo atto *Ah, se in te lasciar degg'io*. Il Finale del terzo atto, *Il figlio ritrovo*, è una meravigliosa Sinfonia concertante per violino, flauto, oboe, clarinetto e orchestra oltre alle voci, che non si potrebbe concepire senza l'esempio di *Se il padre perdei* dell'*Idomeneo*.

Molto interessante porre accanto ai *Giuochi d'Agrigento* un altro capolavoro tragico di un Autore napoletano pure rappresentato per la prima volta alla Fenice: l'anno è il 1796: e si tratta addirittura del capolavoro dell'Opera seria scritta da un italiano in tutta la seconda metà del Settecento. *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, su testo del Sografi tratto dalla Tragedia di Corneille, vanno considerati sotto varî rispetti. Il primo è la comunanza stilistica, e sovente formale, col Classico, anzi l'appartener quest'Opera al Classico stesso pur se quest'appartenenza sia italianissimamente temperata: in alcune Arie possiamo vedere una parentela addirittura col massimo sforzo metastasiano del giovane Beethoven, il Recitativo e Aria *Ah, perfido*, composto nel 1796 per Josepha Dussek, uno dei soprani preferiti di Mozart. Si tratta, beninteso, di Classico musicale: non vi vedo rapporti collo stile neoclassico che ispira il grandioso quadro di David *Il giuramento degli Orazi* del 1784. Il secondo è quello di un mirabile stile melodico che fece di quest'Opera uno dei più intensi e duraturi successi del teatro musicale del Settecento: per esempio citiamo l'Aria di Curiazio *Quelle pupille tenere* che incantò Stendhal, che di Cimarosa era un intemerato appassionato. Il terzo è l'elevato pathos tragico. Il quarto è quello formale. Nel secondo atto Cimarosa colloca il massiccio della scena dei penetranti del tempio: grandiosa e unitaria concatenazione formale all'interno della quale le vecchie forme sono sciolte e rifuse e che addirittura sarà modello per l'ultima Opera seria italiana di Rossini, la *Semiramide*, colla quale si chiude il periodo napoletano del Pesarese. Più giovane di Paisiello e forse più di lui convinto

aderente della Repubblica del 1799, Cimarosa scompare tuttavia a Venezia nel 1801 a soli cinquantadue anni: se fosse vissuto altri vent'anni la fisionomia dell'Opera ottocentesca sarebbe diversa.

Rapporti strettissimi col Classico viennese e nel contempo una vera e propria statuizione della grammatica della ventura Opera seria di Rossini si trovano anche nella festa teatrale, *La Daunia felice*, del 1797. Nel creare le basi stilistiche e formali delle Opere serie di Rossini a Paisiello si affianca Giovanni Simone Mayr, di lui più giovane d'una generazione, appartenendo egli a quella di Mozart per l'esser nato nel 1763: il bavarese italianato vivrà tuttavia fino al 1845 e potrà quindi seguire l'intera carriera del discepolo Donizetti.

In questi anni, e nei successivi, Paisiello è ancora un creatore pieno d'inventiva; parte della letteratura lo vuole declinante: non è assolutamente possibile convenire con questa che non chiamerò tesi ma voce. Ma la cosa più importante è ch'egli non può essere compreso appieno senza ammetter i rapporti di dare e avere con esso Classico. Sappiamo peraltro che durante il soggiorno viennese del 1784, nel quale vi fu la prima esecuzione del *Re Teodoro*, commissionato da Giuseppe II, di Paisiello ammiratore, il Tarentino con Mozart strinse amicizia e ne era apprezzato: miracoli anche del suo buon carattere. L'invido genio salisburgense non lo giudica "un ciarlattano come tutti gli italiani", giusta dice di Clementi, che pure aveva carattere meraviglioso ma era troppo grande pianista e compositore in un genere nel quale con Theophilus rivaleggiava; e come Autore pianistico Beethoven giustamente lo anteponeva. Il giudizio di Paisiello su Mozart è, una volta tanto, aperto e lungimirante: "Egli è un giovane d'un talento trascendente e straordinario [...] ma non era certo che la sua musica piacerebbe essendo un po' complicata, ma che se mai piacesse, Mozart darebbe il gabetto a molti maestri in Europa." Il *Re Teodoro in Venezia* possiede di certo grande influenza sul venturo teatro, a dir così, comico, di Mozart: in particolare sulle *Nozze di Figaro*. Ai nostri fini più interessante ancora quel che apprendiamo dalle *Reminiscences* del tenore Michael Kelly: durante l'incontro fra i due Maestri del 13 giugno 1784 Paisiello, che fu presente a un'Accademia con musica di Mozart, gli chiese in omaggio la partitura dell'*Idomeneo*. Negli *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Rovereto*, Londra, 1830, l'Autore, allievo a Napoli di Paisiello e Latilla, mette in bocca a Theophilus questa sentenza: "Coloro che cercano nella musica una gradevole distrazione e un piacere un po' sensorio non possono trovar di meglio delle affascinanti composizioni di Paisiello."

In linea generale uno dei punti deboli della meravigliosa opera su Beethoven di Piero Buscaroli (*) è l'aver questo Scrittore sottovalutato o ignorato la reazione artistica che Paisiello, Cimarosa e Salieri ebbero di fronte agli eventi rivoluzionari:

la quale fu, giusta le loro forze, fecondissima: da *Gli Orazi e i Curiazi* a tutto il rapporto del Tarentino con Napoleone ai *Pittagorici. Les Horaces* di Salieri, del 1786, la sensibilità repubblicana addirittura precorrono; e questo Maestro diresse anche l'artiglieria alla prima esecuzione del *Wellingtons Sieg* di Beethoven nel 1813.

(*) *Beethoven*, Milano, 2004.

Negli anni Novanta il Tarentino scrisse molta musica sacra anche per la Cappella del Duomo. Un concerto svoltosi nella chiesa di San Prospero di Collecchio sotto la direzione di Giorgio Ubaldi, poi divenuto un'incisione discografica, consente, fra l'altro, di ascoltare un *Miserere* a cinque voci che l'Autore definisce "in Palestrina", ossia in uno stile latamente palestriniano, rectius semplicemente in polifonia. E' opera di alta qualità pur se non si possa accostare, non che a quelli di Lotti e Leo, che sono sommità dell'arte polifonica settecentesca – il secondo rapì a Napoli Wagner durante la composizione del second'atto del *Parsifal* -, a quello di Sarti, non scritto in polifonia ma in stile moderno, per soli, coro e orchestra: severo insieme e pieno di espressione intensa e quasi sublime. Sublime è quello a sei voci di Jommelli, strettamente esemplato su quello di Leo; il secondo dello stesso Autore, quello in Sol minore in italiano, è di minor valore, facendo più luogo al patetico che al *pathos*. Tratti sublimi ha anche il *Miserere* in Do minore di Pergolesi, pur esso per soli, coro e orchestra, diviso tra l'incipiente stile classico, del quale Giovan Battista è uno dei primi assertori, e un dominio stupefacente del contrappunto tardo-barocco. Il giro tonale è ampio e a tratti ardito nel *Miserere* di Paisiello; la pittura sonora del testo efficace, toccante e fin troppo minuta. In una lettera del dicembre 1795 a un corrispondente modenese, nella quale annuncia la spedizione del *Te Deum* e del *Miserere*, Paisiello espone una sua estetica della musica sacra che mostra, da un lato, un solito suo aspetto, la scarsa considerazione dei grandi Maestri del passato, dall'altro idee facenti capo alla *sensiblerie*.

“Nel secondo poi, cioè nel *Miserere* il quale è in Palestrina, lo troverà totalmente diverso da quell'uso che ne hanno fatto altri che hanno scritto in simil genere, per potermi accostare maggiormente all'espressione, alla devozione, ed alla declamazione, con quelle cantilene omogenee, le quali sono più difficile a mio parere a trovare queste che a far canoni, legature, imitazioni e contrappunti doppi, dalli quali non se ne ricava niente. Questo è il mio sciocco sentimento: desidero ora sentire il suo sentimento, del quale io ne fo tutto il caso e similmente servirà, per potermi emendare, se mai sono in errore. Son più che sicuro che tutti li pedantisti diranno: 'voi dite così perché non siete capaci di fare tali sorte di musiche', ed io rispondo loro: 'voi dite così perché non siete capaci di saper trovare una cantilena', che mettendo poi l'una e l'altra in bilancio, quali delle due abbraccia lo stomaco di chi sente, ne darà la vera decisione.”

Dal punto di vista politico Paisiello era un traditore. Meglio, la mutazione di status dell'artista, della quale beneficiò, non venne da lui capita nelle conseguenze. Beethoven poteva comprendere che Napoleone, nel quale aveva riposto illusioni, era un tiranno e un macellaio come gli altri: e che il giacobinismo ha prodotto crimini senza pari, personificandolo nel Pizarro del *Fidelio*: ma Beethoven è Beethoven; e per trovare una simile rettitudine umana, filosofica e politica occorre giungere a Verdi. Paisiello conserva l'habitus del salariato, pronto a servire a chi lo paghi. Onde la Sinfonia per un martire della tirannide era già stata venduta a Napoleone nel 1797: non ancor Primo Console, il vittoriosissimo condottiero gli aveva commissionato una *Marche funèbre* per le esequie del generale Lazare Hoche, ch'era stato, alternativamente, un macellaio rivoluzionario massacratore dei cattolici in Vandea e un grande soldato e patriota: e, dal momento che la Rivoluzione francese divorò tutti i suoi figli, della Rivoluzione addirittura una vittima.

Intanto la Corte napoletana aveva dovuto abbandonare la capitale. Ferdinando si rifugiò a Palermo. Paisiello, adducendo una miserabile giustificazione, non lo seguì. Servì alla Repubblica giacobina che insanguinò Napoli e, con retributiva giustizia storica, provocò maggiori crimini di sangue nella sua repressione a opera delle masnade arruolate dal cardinale Ruffo, grande e coraggioso condottiero ma incapace di dominare i ferocissimi contadini e briganti calabresi e lucani che l'avevano seguito. Soprattutto, Fabrizio Ruffo venne immediatamente scacciato da Maria Carolina, la super-macellaia napoletana, giacché predicava la clemenza verso i vinti, memore dell'insegnamento di Scipione l'Africano che occorre vincere, non stravincere. I massacri di quell'anno riuscirono a un effetto di che la Rivoluzione francese non era stata capace, alienare ai Borbone per sempre la parte migliore del Regno. La Storia - dice Gottfried Benn - è solo il *giorno di tutti i morti*.

Ma Paisiello aveva un Santo: che non si chiamava Giovanni né Gennaro (per la festa del quale scrive meravigliose Cantate) sibbene Napoleone. Onde non pagò il fio del tradimento al suo Re nemmeno in termini professionali. Ferdinando dovette carezzarselo perché il Tarentino faceva parte delle sue trattative diplomatiche col Corso.

Questi di musica era intenditore: come dimostra il suo aver scoperto e quasi rivelato a se stesso Spontini, il più grande e anche quello che meglio ne incarna lo spirito, dei musicisti stile Impero. Di Paisiello il sommo marchigiano era peraltro una vecchia conoscenza, essendo egli stato allievo del napoletano Conservatorio della Pietà dei Turchini donde spiccò quel volo che l'avrebbe portato alle Corti di Parigi e poi Berlino. Il gusto musicale di Bonaparte si dimostra anche nel suo non amar Cherubini: la grandezza dell'atrabiliare fiorentino, di là dalla musica sacra,

nella quale è un gigante, non sempre è facile da scorgere giacché nella sua musica teatrale la sua natura di astratto, e a volte pedante, redattore di sviluppi musicali, ne ammorza il vigore: egli è più un grande musicista che un musicista drammatico; e se fosse dipeso da Cherubini Berlioz non sarebbe mai diventato un compositore: per fortuna c'erano il paisielliano Lesueur e il grande boemo Antonin Reicha, amico e coetaneo di Beethoven che, trasferitosi a Parigi, al Conservatorio insegnava il contrappunto. Ma il musicista favorito di Napoleone era Paisiello.

Pour le Premier Consul egli scrisse già nel 1802 una *Messa in pastorale* in Sol maggiore. È questa una curiosa composizione che rappresenta una sorta di superfetazione napoletana. Forse il Primo Console doveva nutrire verso le tradizioni natalizie della mia città una sorta d'interesse esotistico da viaggiatore dilettante. Certo l'opera è per intero in metro binario con suddivisione ternaria: giusta quel tipo compositivo preciso diffuso in tutta Europa da Corelli nell'ultimo movimento, ad libitum, dell'ultimo suo Concerto Grosso, detto, appunto, *Per la notte di Natale*. Alla tradizione sacrificano molti, compresi Bach e Händel. Un'intera Messa in tale stile, *Credo* compreso, non è cosa di gusto eccelso: solo Paisiello poteva cavarsela con onore. Da rilevarsi che l'opera si termina con la citazione della meravigliosa canzone natalizia *Quanno nascette ninno*, già inserita e sviluppata nel primo atto della *Nina*, parole e musica del più amabile, dopo sant'Antonio di Padova, fra i Santi della Chiesa, il napoletano sant'Alfonso Maria de' Liguori. La canzone è nota ai più nella versione in italiano *Tu scendi dalle stelle*. Chi scrive ha nel suo ultimo e già citato libro fatto una piccola indagine sulla presenza della canzone nella musica sinfonica novecentesca: essa viene meravigliosamente impiegata in alcuni capolavori come la *Suite romantica* di Franco Alfano (1914: n. 4, *Natale campano*) e di Ottorino Respighi, il più noto dei quali è il *Trittico botticelliano* (n. 2: *L'adorazione dei Magi*).

Per la Cappella del Primo Console il Tarentino compose musica sacra; e per il *Sacre* dell'incoronazione imperiale, che si svolse il 2 dicembre del 1804, addirittura gran parte della musica. Un *Te Deum* in Si bemolle maggiore (risalente al 1791: la disinvoltura del Maestro poteva passare da Maria Carolina a Napoleone) è opera di assoluto rilievo giacché mostra la capacità d'un compositore nato nell'Opera comica e nel patetico del "mezzo carattere" di assumere nel modo più autorevole i caratteri stilistici della solennità Impero, addirittura precorrendo l'Impero. Lo spirito marziale dell'opera, con fanfare e passi arieggianti la marcia (al *Te ergo quaesumus* v'è un sensazionale dialogo fra l'orchestra e la fanfara della Guardia Nazionale posta nella navata), fa luogo tuttavia ad amplissimi passi di ethos sommamente delicato e diretti intimo. Tale dialogo si apprezza vieppiù nel suo

valore profetico se si considera un brano quasi sempre omissso nelle radissime esecuzioni del capolavoro di Berlioz, la *Marche pour la presentation des drapeaux*. Ma certo, oltre la fanfara or rilevata, basta l'incipit colla melodia gregoriana enunciata marzionalmente dagli ottoni (come già nel Preludio orchestrale di un illustre *Te Deum* francese secentesco, quello di Charpentier), a stabilire il principal precedente storico del *Te Deum* di Berlioz: a quello di Paisiello si affianca in tal senso quello in Re maggiore (1815) di Reicha, che pure principia colla melodia liturgica esposta dagli ottoni. Il *Te Deum* di Reicha esce dal medesimo recinto dello stile Impero per appartenere a un grandioso Classico; il vertiginoso contrappunto, i meravigliosi "a solo" per organo e lo stile col quale sono trattati gli strumenti a fiato sono un sicuro fomite all'ispirazione di Berlioz.

La Messa del *Sacre* è molto bella: si alterna fra una, di nuovo, intimità stilistica piena di lirismo sorprendente attesa la pompa della circostanza, e bellurie operistiche di pretto stile napoletano. Il resto del *Sacre* si deve in musica a Lesueur e Nicolas Roze, che di Lesueur era stato insegnante di armonia e che, quale bibliotecario del Conservatorio, fu tra i predecessori di Berlioz. A mio parere incredibile che nel bicentenario nessuno, men che meno in Francia, abbia pensato a un concerto con le musiche del *Sacre*: la vita musicale attuale è all'insegna dell'ignoranza e della *cupiditas serviendi*: mi scuso se mi ripeto. La pompa della circostanza è attestata in ogni particolare dal celebre quadro di David: una riproduzione minutissima d'ogni particolare e ogni personaggio la quale, tuttavia, trasmette anche l'*ethos* della cerimonia di celebrazione del Potere fatta dal Potere stesso: un *ethos* di frigida ostentazione d'una possanza di *parvenus*. Non che *L'incoronazione* non sia un capolavoro: ma quale differenza di *ethos* rispetto al *Giuramento degli Orazî* del medesimo artista e ancor più rispetto al capolavoro che di questo capolavoro pare la fonte ispiratrice, *La morte di Germanico* di Poussin. Pur prigioniero a Parigi era il successore di Pio VI, e come lui cesenate, Barnaba Chiaramonti divenuto Pio VII: costretto a concelebrare e per ciò costretto a sopportare angelicamente tutti i disagi, anche fisici, che la cerimonia comportava. Dopo il definitivo esilio di Napoleone questo Santo, tornato in soglio, fu il solo sovrano ospitale verso la famiglia del tiranno, a principiar dalla madre (*).

(*) Belle pagine, con bibliografia, nel saggio *Sacre de Napoleon. La colonna sonora di Paisiello*, in Pierfranco Moliterni, *Una storia della musica in Puglia*, Bari, 2013, pp. 149-156. Il Moliterni riuscì a far eseguire la musica del *Sacre* nella cattedrale di San Nicola a Bari: e la banda era quella gloriosa di Acquaviva delle Fonti.

Il 26 maggio del medesimo anno l'incoronazione imperiale era stata preceduta a Milano da quella di Napoleone a Re d'Italia: il *Te Deum* era stato scritto da un

bavarese italianato, Giovanni Simone Mayr: e se Paisiello aveva aderito alla Massoneria, Mayr faceva addirittura parte della setta degli Illuminati di Baviera.

Nel 1803 va in scena all'*Académie* (non più *Royale* e non ancora *Imperiale*) *de Musique et Danse*, volgarmente detta *Opéra*, la *Proserpine*, su testo di Guillard, da Quinault: la sola *Tragédie lyrique* dovuta a Paisiello. Lo stile francese modellato imparzialmente su Gluck e sui suoi rivali napoletani Piccinni e Sacchini è adottato da Paisiello con grande eleganza in una partitura esemplare più per stile che per nerbo drammatico. Ma già nel 1804 il Maestro, avuti prebende e onori senza paragone, riesce a ottenere licenza per tornarsene a Napoli: nemmeno al *Sacre* fu presente; scriverà per la Cappella imperiale musica sacra anche dopo l'incoronazione del 1805: una Messa all'anno per il compleanno di Napoleone e musica sacra per la Cappella napoletana saranno il suo compito principale. Gli succede Lesueur. Egli è pronto a tradire ancora Ferdinando.

A gennaio del 1806 il Re deve per la seconda volta rifugiarsi a Palermo: che, una volta definitivamente restaurato, abbandonerà malvolentieri per l'essere i boschi della Conca d'Oro - allora esisteva - ancor più proficui di quelli campani per l'ars venatoria nella quale eccelleva. Paisiello di nuovo resta al servizio di chi ne usurpa il trono: Giuseppe Bonaparte dapprima, Gioacchino Murat poi. E infatti l'ultima produzione drammatica, sui versi d'uno dei nostri più grandi poeti, Vincenzo Monti - pur egli un esempio, ben altrimenti costituito, tuttavia, di mutazione politica - è *I Pittagorici* del 1808: un atto unico di propaganda antiborbonica sotto velame classico (*). Si tratta d'un'*Azione teatrale* di grande rilievo espressivo e di concezione formale studiatissima e nuova, nel suo quasi abolire la successione Aria-Recitativo e nell'adottare una struttura sovente *durchkomponiert*, oltre a fare ampio luogo ai pezzi d'insieme. E si vede l'influenza esercitata sull'ultimo capolavoro di Paisiello da un altro capolavoro, la più avveniristica fra le Opere di Haydn, *L'isola disabitata* del 1779, pur essa un'*Azione Teatrale*.

Quando nel 1815 Ferdinando recuperò il trono Paisiello non riuscì a farsi perdonare ancora una volta; e i suoi estremi tentativi vennero impediti dalla morte sopraggiunta il 5 giugno del 1816 non senza che al vecchio Maestro venisse risparmiata l'amarezza di assistere al sorgere dell'astro Rossini e alla nascita del *Barbiere di Siviglia*. Egli non era, come si è visto, equanime verso i colleghi; ma a Rossini non fu ostile e forse questo vale a migliorare la sua immagine umana.

(*) Leggi l'esemplare Tobia Raffaele Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Roma, 1988.

La contemplazione del bicentenario costringe a trarre conclusioni tristi. Pochissime le pubblicazioni degne di nota. Di là dalla *Fedra* catanese, che si rivela

un capolavoro tragico pur se il Libretto sia, come può leggersi più innanzi, alquanto debole, quasi nessun allestimento ha portato nuova luce sul grande compositore. L'indagine futura, tanto della musicologia che della pratica vita degli allestimenti, ha ancora il compito di puntare sulle due Opere napoletane su testo di Calzabigi e su tutta la musica sacra che Paisiello compone nell'Ottocento per la Cappella di Napoleone e per Napoli. Ecco un elementare dovere storico.

In tale prospettiva va salutato con vivo compiacimento l'allestimento - primo ai nostri giorni - che il San Carlo ha fatto della *Zenobia in Palmira*, Festa Teatrale la quale vide la luce nel più bel teatro del mondo nel 1790. Non va dimenticato che una delle prime produzioni tragiche di Rossini (ancora!) è sul medesimo soggetto: si tratta dell'*Aureliano in Palmira* (Teatro alla Scala, 1813).

Questo capolavoro s'inserisce in quella che Dinko Fabris opportunamente chiama la "riforma drammatica" a modo suo attuata al San Carlo da Paisiello (*). Ancora dobbiamo ammirare quanto stretti siano i rapporti del Tarentino col Classico cosiddetto viennese e in ispecie le parentele - mi ripeto: di dare e avere - con esso. Il *Lucio Silla*, l'*Idomeneo* e *La clemenza di Tito*, poi la mirabilissima *Armida* di Haydn sono i testi che più ci sentiremmo di evocare ascoltando la partitura. La straordinaria forza drammatica dei grandi Recitativi accompagnati s'unisce a melos eletto e a un uso della coloratura vocale trasposto in dramma: la protagonista Zenobia è, come Fedra e prima di lei Idamante, un tipo vocale che, arrivati Bellini, Mercadante, Donizetti e Verdi, si chiamerà il "soprano drammatico di coloratura": come tale è un'antesignana di Norma, Beatrice di Tenda, Elena da Feltre, Abigaille e Lady Macbeth. E di nuovo dobbiamo contemplare la grande invenzione di Paisiello creatore di architetture formali ampie e novatrici: il finale primo di questa Festa Teatrale è proiettato verso il futuro di Rossini ed è un pezzo così squisito che da solo basterebbe a fare la gloria del suo Autore. L'allestimento fu di discreta qualità sotto il profilo musicale sebbene i Recitativi risultassero incongruamente tagliati oltre la lecita misura, quasi che nella loro drammatica prospettiva non risiedesse la drammatica prospezione del capolavoro. Grande gioia ha dato l'allestimento dovuto a Riccardo Canessa, che ha fatto regia, scene (proiettate) e costumi rispettando la scenografia settecentesca con un dialogo fra il Classico, il Neoclassico e il residuo barocco-piranesiano della tecnica settecentesca da mozzare il fiato. Era un allestimento come quelli originari e a un tempo un dialogo colla storia della scenografia che mostra tutta l'arte e la cultura di questo artista napoletano che non dovrebbe avere un momento libero per com'è bravo.

Alla morte, a onta della disgrazia politica, Paisiello venne celebrato a Napoli con esequie quali si addicono a un *Principe de' Musici*. Fra gli straordinari onori da lui

raccolti in vita ricordiamo l'iscrizione all'*Institut de France*, avvenuta nel 1809. Nella sessione del 4 ottobre del 1817 Antoine-Crysothome Quatremère de Quincy, grande architetto e *Secrétaire perpétuel de l'Académie*, vi lesse un'importante *Notice historique sur la vie et les oeuvres de Paisiello* che Pierfranco Moliterni ha per la prima volta di recente tradotta in italiano (**).

(**) In *Paisielliana*, a cura di Pierfranco Moliterni, cit.

(*) *Paisiello in Palmira: Napoli 1790* è il saggio di Dinko Fabris che rappresenta il più notevole apporto storico al bicentenario. Ivi bibliografia completa. Fra i contributi recenti, alcuni pregevoli, come quelli di Pierfranco Moliterni, Dino Foresio, Rosa Cafiero e Giovanni Cassanelli e la voce dettata da Lorenzo Mattei per il *Dizionario biografico degli Italiani*(2014). Ivi esauriente bibliografia.

II

Fedra prima di Paisiello

La prima fonte letteraria sulla mitica matrigna cretese che s'innamora del figliastro Ippolito, generato dallo sposo Teseo con l'amazzone Antiope, è in due Tragedie di Euripide. La prima, oggi perduta, suscitò lo sdegno del pubblico per l'audacia della rappresentazione: la regina confessa di persona al giovane casto dedito al culto di Artemide la propria colpevole passione, onde Ippolito per l'orrore si vela il capo: e tradizionalmente si denomina l'*Ippolito calyptomènos* o *velato*. La seconda, denominata *Ippolito stefanofòros* o *portatore di corona*, ci è giunta: ivi la nutrice di Fedra spinge la regina alla confessione, indi sia la convince a rinunciare alla morte volontaria sia si offre d'indurre il giovane a cedere alle sue voglie; e addirittura poi a denunciare a Teseo il tentato stupro per esser Fedra stata sorpresa dallo sposo colla spada di Ippolito, restatale perché il giovane s'è rifiutato anche di ucciderla. Teseo, credendo il figlio colpevole, chiede a Poseidone di punirlo colla morte: Ippolito viene straziato dai cavalli che si sono imbroccati: *turbatis distractus equis*, dice Virgilio nel Settimo dell'*Eneide*. Fedra si uccide per il rimorso confessando tardivamente a Teseo la colpa.

In fonti successive, che ritroviamo nell'Opera settecentesca, a questo mito s'intreccia quello della discesa di Teseo agl'Inferi insieme coll'amico Piritoo per rapire Proserpina: condannati i due da Ade a restarvi, l'arrivo di Eracle consente a

Teseo di tornar sulla terra. Nel mito originario ciò avviene dopo la morte di Fedra e prima della discesa agl'Inferi è avvenuto da parte dei due il ratto di Elena a Sparta, mito riecheggiato nella Tragedia di d'Annunzio. Già nella meravigliosa Tragedia *Phaedra* di Seneca, sovente valutata con una sorta di sufficienza dagli storici della letteratura come tutto il teatro di questo grande scrittore e filosofo, la discesa di Teseo agl'Inferi, che vi è narrata, è anteposta alla morte della regina.

Nelle Opere musicali su Fedra e Ippolito v'è tuttavia un altro mito rievocato per impedire il finale tragico di Euripide e Seneca e trasformare la vicenda in una tipica Festa teatrale di Corte. Ippolito o non perisce o, giusta questo altro mito che ancora troviamo in Virgilio, viene resuscitato, da Esculapio (Virgilio) o salvato dalla stessa Artemide-Diana alla quale il giovane è esclusivamente devoto di contro ad Afrodite-Venere: nel Prologo della Tragedia di Euripide la Dea dell'eros appare e dichiara che tutta l'atroce vicenda è da lei suscitata per punire Ippolito del suo rifiuto di venerarla. Da Virgilio, mancando essa in Euripide, nasce il personaggio di Aricia. In lui è ancora una ninfa alla quale il giovane si unisce nel Lazio dopo esser stato resuscitato e aver assunto il nome latino di Virbio (*Virbius*), ossia *quasi bis vir*, dice Servio, perché *nato due volte*. Ippolito resuscitato risale pure, dopo Virgilio, al Quindicesimo delle *Metamorphoses* di Ovidio. La Dea, dopo aver compiuto il prodigio e deciso di condurre Ippolito nel Lazio, gli ordina di deporre il pristino nome (*nomenque simul [...] iubet deponere*):

“*Qui'que 'fuisti Hippolythus' dixit, 'nunc idem Virbius esto.'"*

Aricia, città laziale fondata nel nono secolo *a. Ch.*, giace nei pressi del lago di Nemi, il *lacus nemorensis* o *speculum Dianae* perché consacrato alla Dea di Ippolito. Ed è prossima anche a Genzano, l'antico *Fanum Cynthiae*, altro luogo consacrato alla Dea detta *Cinzia* dal luogo di nascita, il monte Cinto sull'isola di Delo nel mar Egeo. I luoghi laziali centro del culto di Diana giustificano la metamorfosi del mito originario.

Nella tradizione operistica Aricia diviene una principessa ateniese appartenente alla stirpe dei Pallantidi, da Teseo distrutta e destinataria del divieto di produrre prole: e incongruamente il giovane, per definizione casto, se ne innamora.

L'inserzione di Aricia nella vicenda, ripeto, incongrua, ma non il lieto fine colla resurrezione o la mancata morte di Ippolito, deriva dalla terza principale fonte dei melodrammi sulla regina cretese, ossia una *Tragédie lyrique* e due Opere italiane però di calco francese: la Tragedia *Phèdre* di Jean Racine, l'ultima di questo poeta non appartenente alla storia sacra, rappresentata per la prima volta nel 1677. E

sebbene talora il dialogo fra i personaggi risulti a orecchie, non moderne, semplicemente italiane, inficiato dal rispetto per l'etichetta della Corte di Versailles, la Tragedia di Racine è di grande forza drammatica in ispecie nella rappresentazione dell'ossessione erotica della regina e della sua genesi.

La fusione di tutte le fonti mitiche, quindi con una parte interamente nuova narrante la discesa di Teseo all'Ade, e con l'aggiunta nel Prologo di personaggi allegoricamente divini e persino, nella Tragedia, del personaggio di Nettuno, giusta lo spirito, sempre, dell'Opera di Corte, si ha con la *Tragédie lyrique* di Jean-Philippe Rameau *Hippolythe et Aricie*, prima Opera teatrale, su testo di Simon-Joseph Pellegrin, del compositore cinquantenne e già autore di quel *Trattato di armonia* (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722) che ne avrebbe assicurato l'immortalità: rappresentata per la prima volta nel 1733 e, nella seconda versione, nove anni dopo. Ippolito non viene resuscitato ma, come apprendiamo dalla bocca medesima di Nettuno, salvato dall'intercessione di Diana: Teseo è punito col divieto di rivederlo. A onta di elementi diversivi nei confronti d'una concentrazione drammatica rispettosa delle fonti e, pur qui, a onta d'un'adozione d'un'etichetta versagliese con un tanto di ridicolo, il genio del grande compositore si afferma e soprattutto la creazione del personaggio di Fedra è un grande risultato drammatico e musicale.

Viene adesso il turno di due Opere italiane, la seconda delle quali è quella di Paisiello, perfettamente modellate sul soggetto, sulla struttura e, specie la prima, addirittura sulla musica della *Tragédie* di Rameau: e la prima è la fonte della seconda. Nel 1758 Tommaso Traetta, nato a Bitonto nel 1727 e formatosi al Conservatorio napoletano dei Poveri di Gesù Cristo sotto Nicola Porpora e Francesco Durante, entrò al servizio di Filippo di Borbone che sedeva, figlio di Elisabetta Farnese (era dunque fratello del Re di Napoli Carlo III), sul trono ducale di Parma. Quella parmigiana era una Corte francese: il primo ministro del Ducato era l'illuminista Guillaume du Tillot; onde anche il gusto degli spettacoli era informato su quello francese. Ciò non poteva spaventare un altro grande Maestro della Scuola Napoletana: e il primo parto di un nuovo tipo d'Opera seria riformatore dal quale scaturiranno alcuni fra i capolavori del teatro musicale settecentesco fu nel 1759 *Ippolito ed Aricia*. L'abate Carlo Innocenzo Frugoni, poeta di Corte - uno degli aspiranti "riformatori" del Melodramma del Settecento, sodale dell'Algarotti - compose un testo poetico strettamente modellato su quello del Pellegrin: e dell'Opera fanno parte anche le Danze, del pari strettamente modellate su quelle di Rameau. Vi sono persino (primo atto) Danze cantate, derivanti dal tipo dell'*Opéra-ballet*. Abbiamo dunque il caso d'una *Tragédie lyrique* in italiano; la differenza fondamentale rispetto al "genere" francese è nel Recitativo, ch'è quello

italiano secco e accompagnato invece di quello prettamente francese nato a sua volta con l'italiano Giambattista Lulli, divenuto Jean-Baptiste Lully, sull'esempio della declamazione della prosa tragica. Ma i Recitativi accompagnati di Traetta sono pur essi, giusta la rettorica dell'Opera italiana, notevoli esempi di declamazione tragica.

La prima Aria di Fedra (*Furie del cor geloso*) è del tipo cosiddetto "di furore" in uno stile semisillabico alternato a tipiche colorature italiane. Qui si manifesta tuttavia solo l'odio della regina per Aricia: che cosa lo generi si apprenderà solo in seguito.

Il secondo atto, tutto percorso da brevi brani descrittivi denominati *Sinfonie*, si svolge agl'Inferi. Notevole, per l'omaggio allo stile francese (un motivo fatto di semicrome puntate) l'Aria di Plutone *Per l'onor dell'offeso mio regno*. Alla francese l'atto si conclude con le Danze.

Nel terzo apprendiamo dal monologo di Fedra che la regina soffre. E' l'Aria *Povero core che ardendo stai*, tripartita: la parte centrale ha inizio alla relativa minore della tonica (La maggiore) e si chiude alla dominante della dominante: Traetta è un Maestro appartenente non già al primo Classico (il Classico si può dir fondato da Alessandro Scarlatti, che fu anche il più alto esponente del tardo Barocco; indi da Leo e Pergolesi) ma a un Classico già affermato. L'elemento espressivo deve conciliarsi con le grazie d'un Bel Canto con tratti Rococò: l'Aria è bella ma Traetta ha fatto di meglio.

Una diversione ritarda ancora la sostanza relativa alle angosce di Fedra. Dobbiamo dapprima apprendere del dolce nodo stringente Ippolito e Aricia. La scena è complessa: principia con un Recitativo secco al quale ne segue uno obbligato di Aricia con sofisticata scrittura orchestrale, *Va dove il cielo, e il tuo core ti guida*; segue un'Aria della principessa, *Va' dove amor ti chiama*, ricca di colorature, in un pretto stile classico: anche la simiglianza testuale richiama alla nostra memoria un'amplissima Aria del primo atto del *Lucio Silla* di Mozart, piena attuazione di quanto potenzialmente esposto dal Bitontino.

Fedra si confessa direttamente a Ippolito: il Libretto segue la fonte euripidea fino al punto che la regina resta col gladio del giovane in mano. Tutto questo in un lunghissimo Recitativo secco; e che non diventi una scena musicalmente sviluppata è, insieme con la finale confessione della regina a Teseo, la cosa da un punto di vista drammatico più debole dell'Opera. Giunge Teseo: all'accusa del padre Ippolito risponde con un'Aria tripartita in Do minore, piena di pathos, *Deh questo cor lasciate*. La prima parte è in stile "parlante"; la seconda incomincia con disegni affannosi ma purtroppo in stucchevole "ritmo lombardo": prosegue con una perorazione di alta rettorica teatrale con attentissime graduazioni della dinamica orchestrale.

Tale alta rettorica non viene lasciata nella scena successiva. Teseo solo invoca Nettuno che castighi il figlio; da un Recitativo accompagnato con espressive armonie si passa a una scena di pittura sonora coll'orchestra descrivente l'alzarsi delle onde, sovrapponendosi la voce; indi l'Aria *A funestarmi il ciglio* coll'orchestra pur facente pittura sonora con terzine di semicrome e tremoli di biscrome; la parte centrale è in un patetico Do minore. L'atto si chiude con un grandioso coro in onore di Nettuno (purtroppo per Traetta giungerà il *Nettuno s'onori dell'Idomeneo*) e nuove Danze.

Nel quarto atto Fedra non osa ancora confessare la colpa: ondeggia fra opposti sensi cantando a Teseo l'Aria *Intendimi, pavento* nella quale oscilla fra stile "parlante" e colorature (queste su "delirar"), emblema della sua contraddizione.

Lo scontro fra Teseo accusatore e Ippolito, che non si discolpa, per non denunciar la matrigna, se non genericamente, avviene in un lungo (di nuovo!) Recitativo secco; esso sfocia in una bella, pur se a sua volta un po' generica da un punto di vista espressivo, Aria, *Padre, ascolta, reo non sono*: anche qui v'è commistione fra lo stile "parlante" e una profluvie di colorature con presenza del fastidioso ritmo lombardo. Uscito il giovane, il padre risponde con un'Aria ch'è un Minuetto in Si minore assai elegante, *Parli al mio cor lo sdegno*. Vengono gli addii fra Ippolito e Aricia i quali sfociano in un'Aria di lei, floridissima di colorature, *In questo estremo addio*. Un elaborato coro di cacciatori, corteggio di Ippolito, con i corni evocatori in orchestra, e nuove Danze, chiudono l'atto.

Il quinto si apre col pianto di Teseo per la morte del figlio, che dalle sue parole apprendiamo essergli stata annunciata; e a esso fa seguito la confessione di Fedra morente. Seguendo tale scena il testo e, conscio come ne è Traetta, la musica, dell'Opera di Rameau, la trasposizione del declamato francese in Recitativo secco è una menda drammatico-musicale inespiable.

L'onnipresente Aricia canta il suo dolore in uno statuario Recitativo accompagnato con tremoli orchestrali; al quale fa seguito una Cavatina (tecnicamente: Aria in una sola sezione) di pittura sonora con terzine degli archi evocanti sia le "aure" che il "sonno". Non appena addormentatasi ella viene destata da una "dolce Sinfonia" annunciante l'arrivo di Diana "in macchina": l'ultimo caso, dopo Paisiello, di discesa della Dea "in macchina" sarà il Recitativo scritto da Wagner durante la composizione del *Lohengrin* per la stupenda sua versione tedesca dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck: la Dea sarà la medesima. Cynthia ordina giuochi solenni per le nozze di Ippolito e Aricia; e canta un'Aria di pittura sonora, *Volate o zefiri*, i quali sono disegnati dalle biscrome violinistiche. Poi risale in cielo con un altro Recitativo.

I due amanti cantano un'Aria nel luminoso *La maggiore, Torna la pace all'anima*, le voci a tratti morbidamente congiunte per quelle terze e seste simbolo d'unione erotica; la parte centrale è un delicato Minuetto.

La *Tragédie lyrique* parmigiana si conclude con una serie di Danze: la *Musette*, la *Ciaccona*, la *Gavotta prima e seconda*: raffinatissime: infatti sono di Rameau.

III

La *Fedra* di Paisiello

Fedra / Opera in musica / di Giovanni Paisiello / Composta per il Real Teatro di San Carlo / Napoli / l'anno 1788. Tale il frontispizio del manoscritto allocato presso la biblioteca del Conservatorio di musica di Napoli; e su tale partitura si basa la esecuzione a Catania.

Il testo poetico è di un abate Luigi Salvoni: esso si basa quasi del tutto sul *Dramma per musica* del Frugoni musicato trentun anni prima da Traetta per Parma. Se ne discosta per l'essere, invece che in cinque, il taglio della *Tragédie* secentesca, in due atti: il taglio tradizionale, questo, dell'Opera seria, inalterato fino a molte delle produzioni tragiche di Rossini per il San Carlo; e se ne discosta per il suo rinunciare agli abbondanti Balletti, elemento tipico dell'Opera francese. Segue la disposizione drammatica del Frugoni anche in quella che a me pare la circostanza drammaticamente più debole del suo lavoro, la confessione di Fedra e l'annuncio della regina di essersi avvelenata, in un Recitativo secco. Che Paisiello si privi di una grande scena tragica, almeno in Recitativo accompagnato, è, attese le sue qualità drammatiche ed espressive, almeno ai miei occhi, inspiegabile.

Il catanese professor Sergio Sciacca, al quale va tutta la nostra gratitudine, ha preziosamente integrato le notizie intorno al Libretto e al suo ignotissimo Autore. Il quale evidentemente produsse il suo *Dramma per musica* (in attesa che qualcuno lo intonasse? o per qualche compositore: e ancora non sappiamo per chi, eventualmente) in ambiente parmigiano, forse con intento polemico nei confronti del Frugoni (come pare insinuare l'avvertimento del napoletano stampatore). Quindi Paisiello, per proprio o altrui impulso, ricorse alle sue *Opere poetiche*, pubblicate a Parma nel 1777. L'abate Luigi Bernabò Salvoni nacque nel 1723 e scomparve nel 1784: le notizie su di lui, sempre reperite dallo Sciacca, si trovano nelle *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma 1833, di Ireneo Affo e Angelo Pezzana.

I trent'anni intercorrenti fra Traetta e Paisiello sono palesi nello stile musicale e nello sviluppo formale; palese è pure il divario intercorrente fra un grandissimo Maestro e un genio. L'Opera di Paisiello è meravigliosa a onta del difetto drammatico sopra additato e per la rifinitura compositiva e per le qualità drammatiche dell'Autore. Le Arie sono di ampia forma e assai sviluppate ancorché non seguano il modello penta- o addirittura epta-partito parallelo al primo tempo di Sonata adottato da Haydn e Mozart in alcune grandi Arie dell'Opera seria. La parte di Ippolito e quella di Aricia, ambedue soprani, sono floridissime in coloratura. Un esempio sia di ampio sviluppo che di virtuosismo vocale è la prima Aria di Ippolito, *Contro ogni nembo irato*.

La prima sezione, di dieci battute dopo il Ritornello orchestrale, è come una dichiarazione d'intenti. Un'ampia sezione ricca di colorature, la vera e propria prima parte, fa seguito, *D'ogni disastro amore*. La parte centrale è nella medesima tonalità, Si bemolle maggiore, ma in Larghetto e tempo ternario. La ripresa non è testuale e costituisce un incremento del virtuosismo: il salto ascendente più periglioso è ora di decima trasposta all'ottava superiore: ossia una terza più due ottave: è il tipico stile per castrati del quale la generazione di Paisiello non è l'ultima, dal momento che Rossini ancora compone per i prediletti castrati e nel *Crociato in Egitto* di Meyerbeer, del 1824, la parte di Armando è scritta per il più celebre degli ultimi esponenti della categoria, Giovan Battista Velluti. Alla prima esecuzione napoletana della *Fedra* Ippolito fu impersonato da Gerolamo Crescentini, un eivirato pur egli prediletto di Napoleone e destinato a far fortuna a Parigi. Teseo fu il già ricordato Giacomo David, il che mette in ulteriore rilievo i rapporti fra Paisiello e la produzione napoletana di Rossini.

I Recitativi accompagnati sono sovente grandiosi e di elevato pathos tragico.

Nel minuto svolgimento, dopo la Sinfonia e la cerimonia religiosa della consacrazione di Aricia al culto della Dea, con la prima apparizione di Diana a impedirlo, l'Opera di Paisiello incomincia a discostarsi da quella di Traetta dopo l'Aria piena di colorature di Aricia *Se nell'amar chi l'ama*. Nell'Opera parmigiana la vicenda di Teseo agl'Inferi *precede* la confessione che Fedra fa al figliastro della colpevole sua passione. Ciò avviene in un brano magistrale. Il Recitativo accompagnato *Cessa crudel dai rimproveri tuoi* possiede i grandi gesti vocali rettorici, ha un potente accompagnamento (da notarsi quelle prescrizioni dinamiche *sforzando* seguito subito dal *piano* che verranno sublimati da Beethoven) e forti armonie con cadenze evitate. La successiva Aria in Do minore *Svegliati all'ire omai*,

violenta e concentrata (è in una sola sezione), con un uso della dissonanza (i ritardi delle misure 30 e successive) assai espressivo, è in uno stile vocale affatto diverso: la voce è tutta ristretta in piccoli intervalli: metodo pensato da Paisiello per distinguere la figlia di Pasifae dal figlio dell'amazzone e dalla principessa ateniese. La lussuriosa regina cretese s'era fatto costruire il simulacro d'una vacca per congiungersi col toro che desiderava, e ne nacque il Minotauro, fratello di Fedra: - *ne la vacca entra Pasife / Perché 'l torello a sua lussuria corra*, dice Dante nel XXVI del *Purgatorio*; e il Minotauro, nel XII dell'*Inferno*, è chiamato "l'infamia di Creta" *che fu concetta nella falsa vacca*.

Già tale Aria, e non solo quelle sopra citate dei *Giuochi di Agrigento*, palesa che Paisiello conosceva le Opere serie di Mozart, *Idomeneo* compreso; l'indagine sull'*Elfrida* e sull'*Elvira*, che mi auguro venga in questo bicentenario compiuta, dovrà apportare nuovi lumi. Aggiungo che questa non è la sola Aria in una sola sezione dell'Opera: vedi anche *Fra le miserie estreme* che Ippolito canta nel secondo atto. Fra coloro che impongono un modello di Aria differente da quella ampia tripartita (in realtà, come dico in questo scritto, penta- o eptapartita), o in una sezione o in due giustapposte, v'è, come mette in rilievo Paolo Fabbri, Giuseppe Sarti: si consideri il bellissimo *Giulio Sabino* del 1781.

Il secondo quadro è dedicato a Teseo agl'inferi. Una cupa introduzione in Re minore evoca figure puntate da Ouverture alla francese. Il dialogo del Re con Tisifone è una potente Scena drammatica: adopero il termine, che anticipa l'Opera ottocentesca, piuttosto che "Recitativo accompagnato", giacché essa è concepita tematicamente. Dopo lo scontro che ha con Plutone Teseo canta un'invocazione a Nettuno, *Tu pietoso soccorri o Dio dei mari*: piuttosto un ampio Arioso che vera Aria, non può non ricordare quella di Idomeneo per placare la stessa divinità.

La risposta del coro infernale (come i successivi suoi interventi), *E' vano chiedere*, con le sue sdruciole, o proparossitone, mostra che l'abate Salvoni conosceva la tradizione poetica fondata, pel ritmo infernale, da Calzabigi nell'*Orfeo ed Euridice*.

L'atto si chiude con una grandiosa scena nella quale gli spiriti infernali minacciano a Teseo memorandogli la maledizione di Plutone, costretto dalla discesa di Mercurio a liberarlo: il Re canta un'Aria *Ah, che al suono dell'empia minaccia*, ampiamente sviluppata, con accenti in stile "parlante" e pausati. Dal Re minore la tonalità ne vira verso il Mi bemolle maggiore.

La prima Aria del secondo atto è di Fedra, *Vuoi dar morte a chi t'adora*: la regina minaccia ad Aricia per costringerla a fingere con Ippolito di non provar più amore per lui. Anche in essa Fedra rifugge dalle colorature; l'Aria è solenne e regale con gli ampi gesti rettorici simboleggiati dai salti; incrementano la drammaticità le sezioni interne in stile di Recitativo accompagnato.

Dopo un'Aria di Aricia e una di Ippolito il ritorno inaspettato di Teseo a Trezene viene salutato da un coro di nobili. Egli canta poi un'altra potente Scena, *Onnipotenti Dei, questo è l'incontro*; dopo che il confidente di Fedra, Learco, profferisce l'accusa a Ippolito, a Teseo è commessa una ancor più grandiosa Scena con alta declamazione tragica e unità tematica garantita dai minacciosi arpeggi del basso. La terza Scena, la voce accompagnata dai tremoli orchestrali, consegue al dialogo fra il Re e il figlio, in Recitativo secco; viene poi un'Aria in Sol minore, *Va, t'invola a un Re sdegnato*, quasi tutta in stile "parlante", meravigliosamente espressiva.

Ippolito è condannato all'esilio e non sa che il padre ha chiesto a Nettuno, terzo dei voti di che è promesso il compimento, la sua morte. Si accommiata da Aricia in un ampio Duetto erotico, *No, non partir ben mio*. Ma in questo brano Paisiello ostende una straordinaria fantasia creativa pure sul piano formale. Al suo centro, introdotto da sincopi-pedale, è un piccolo Poema sinfonico: l'orchestra costruisce la tempesta e l'apparizione del mostro marino con mezzi coerentemente tematici: dapprima il rimpallarsi fra basso e voci superiori di una figura semitonale, poi la progressione al basso di un arpeggio con figure puntate: un tipico stilema gluckiano, già manifesto nella profezia del Sacerdote nella prima versione dell'*Alceste*. Dopo di che il Duetto ha una formale sezione conclusiva: la tonalità d'impianto è Si bemolle maggiore, il Poema sinfonico in miniatura in Sol minore e Do minore.

Diana, nuovamente apparsa, salva Ippolito. Aria di Aricia, *Tu pagherai la pena*. Segue la confessione di Fedra in Recitativo secco; e Diana di nuovo agisce impedendo il suicidio di Teseo. L'Opera si chiude con uno splendido finale detto tecnicamente *Vaudeville* giacché a strofe corali s'alternano strofe solistiche, *Nume arcier, nume pietoso*: il più celebre esempio di tale modello formale è quello del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. L'ultima strofe solistica è di elegantissima, astratta coloratura.

La *Fedra* mostra appieno le qualità di compositore tragico che Paisiello possiede; esse sarebbero vieppiù ostese grazie a un testo drammatico meglio concepito. E mostra del pari come con grande vitalità novatrice l'Autore abbia, di concerto con

Mozart e Haydn (parlo dell'*Armida*, 1784), inserito forme nate per l'Opera buffa a partire, sembra, dal 1747, con *Il Governatore* di Nicola Logroscino.

IV Fedra dopo Paisiello

L'atroce personaggio mitico continua a vivere nell'arte anche dopo l'Opera del Tarentino.

Il 28 dicembre del 1820 vi fu alla Scala la prima rappresentazione della *Fedra* di Giovanni Simone Mayr, da vent'anni fattosi italiano e solo da pochi scacciato dal nido di primo operista italiano dal clamoroso successo delle Opere serie di Rossini, segnatamente quelle scritte per il San Carlo. Proprio in questo teatro, prima che non venisse occupato dal Pesarese a partire dal 4 ottobre 1815, data della prima esecuzione dell'*Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, era avvenuta nel 1813 la prima esecuzione del capolavoro drammatico del Bavarese, la *Medea in Corinto* su Libretto del venticinquenne Felice Romani: partitura notevolissima sia nel cupo drammatismo delle scene infernali e nella delineazione del carattere "alieno" della protagonista (come in parte quello della Fedra di Paisiello) col suo potente declamato e la pittura sonora dell'accompagnamento orchestrale sia nelle bellurie strumentali di un tardo seguace dello stile di Mannheim sia nelle statuizioni anticipate dello stile di Rossini operista serio. Autore del testo drammatico è il fecondissimo Luigi Romanelli, nato a Roma nel 1751 e morto a Milano nel 1839, all'epoca professore di declamazione e Belle Lettere al Conservatorio di Milano.

La fonte francese e il suo tramite Frugoni, primari per Traetta e Paisiello, sono ignorati dal Romanelli. Egli attinge piuttosto a Seneca che Euripide giacché il suicidio dell'eroina avviene dopo e non prima la morte di Ippolito; Aricia è solo nominata e non compare in scena; l'iniziale assenza di Teseo (che qui viene pronunciato alla greca *Tesèo* e non alla latina *Tèseo*) non si spiega coll'avventura agl'Inferi per seguire il Re l'amico Piritoo ma per l'aver egli seguitolo in Epiro. Gli endecasillabi del Romanelli sono di buona qualità; meno le parti versificate per Arie e pezzi d'insieme: ma il taglio drammatico è assai più efficace di quello delle Opere dei due compositori napoletani: in Romanelli non vi sono le povertà

strutturali da me messe in rilievo e a causa delle quali il personaggio di Fedra non attinge una compiuta realizzazione drammatica.

Mayr è il più importante compositore italiano fra Paisiello e Cimarosa, da un lato, Rossini dall'altro. I Maestri che paiono influenzarlo sono Mozart e Cherubini: il suo stile parte da una base solidamente mozartiana. Ma impressionante è il suo anticipare grammatica e sintassi della ventura musica di Rossini. Io mi domando, alla stregua delle differenze che possiamo riscontrare fra la *Medea in Corinto* e la *Fedra*, se, di là dalle palesi e pacificamente dichiarate dalla letteratura influenze di Mayr sul Pesarese, non possa esservi fra il primo e il secondo un rapporto di dare e avere: se, ossia, il giovanissimo genio non possa a sua volta aver influito sullo stile dell'illustre e ormai cinquantasettenne collega.

L'ascolto della *Fedra* (*) mostra l'innesto su di un tronco mozartiano e passim cherubiniano di uno stile che anticipa Rossini e, in parte, Donizetti. Molti nobili accenti palesano un'influenza della *Clemenza di Tito*: e così la partitura strumentale, con preziosi "a solo" dei legni. Ma già l'Aria di Teseo del primo atto *Gli affanni, le pene*, è puro Rossini; lo stesso può vedersi nel secondo atto, ove la prima parte dell'Aria di Ippolito, *Soffrirei senza lagnarmi*, è nel palese stile della *Clemenza*; la seconda, una vera Cabaletta, *In tanta di pene*, fa in gran parte pensare a Rossini; e così l'Aria di Teseo *Mesto, incerto, dall'onde agitato*. Più avanti il Re canta una vera Cabaletta rossiniana, *Ma il brando, ch'io stringo*. Il Finale del primo atto pare oscillare fra un'originaria ispirazione che s'affonda in quello del primo atto del *Don Giovanni* e un'ispirazione attuata affondantesi in quello dell'Introduzione del primo atto del *Mosè in Egitto*. Grandiosa statura assume Fedra sia nel contrasto con Ippolito del primo atto sia, soprattutto, nell'Arioso del secondo *Qual suono rauco di tube*, ch'è una vera Marcia funebre sulla quale s'innesta la voce. Il finale dell'Opera, a lei affidato, è una poderosa Scena e Aria, con un tanto di virtuosismo vocale presente in tutta l'Opera, nel pieno stile delle Opere serie di Rossini. La *Fedra* di Mayr faceva parte della biblioteca di Verdi.

(*) Ne esiste un'incisione del 2009 ricavata da un allestimento dell'anno precedente del Staatstheater di Braunschweig. Le foto dell'allestimento lo fanno giudicare di quell'oltranzismo attualistico proprio ai cretini; e l'esecuzione musicale si discosta moltissimo dalle previdenze attuate verso l'Opera italiana ottocentesca dagli inglesi della benemerita *Opera rara*. Sciatta l'esecuzione orchestrale, approssimativa la preparazione vocale, vergognosa l'articolazione e la declamazione della parola poetica italiana: lo stesso aberrante rapporto col testo musicale da me

potuto riscontrare nelle esecuzioni tedesche della musica di Jommelli, ch'ebbe la ventura di esercitare le sue funzioni a Stoccarda, divenuta ai giorni nostri per lui sventura.

Del 1873 è l'Ouverture da concerto *Phèdre* di Jules Massenet, in rapporto ideale colla Tragedia di Racine. Pezzo di alta qualità, principia con un'appassionata melodia lenta, passa a un movimento veloce che probabilmente evoca la tempesta dalla quale scaturisce il mostro che spaventa i cavalli di Ippolito, si chiude con la ripresa dell'inizio e la cadenza discendente che chiude i Recitativi operistici. "In rete" è consultabile un manoscritto del medesimo Autore, risalente al 1900, che pare raccogliere musiche di scena per la rappresentazione della Tragedia di Racine, brani della quale sono sovrapposti ai pentagrammi.

Piace ricordare due testi che verranno letti da Gabriele d'Annunzio prima di scrivere uno dei capolavori della poesia drammatica moderna. Essi sono il Poemetto drammatico *Phaedra* di Algernon Charles Swinburne, del 1866; e l'ancor quasi sconosciuto Dramma *Dina*, moderna versione del mito, di Alfredo Oriani, del 1905. La Tragedia *Fedra* di d'Annunzio, rappresentata per la prima volta nel 1909, è d'imparagonabile altezza per la profusione di metri e d'immagini e l'invenzione sia compositiva che linguistica. La mitologia è conosciuta dal poeta in ogni recesso; la preziosa dottrina non è mai gusto per la citazione fine a se stesso; né del mito d'Annunzio ha una concezione meramente classicista, ch'egli ne rivive il fondo tonico e terribile: conosca o non conosca testi come la *Symbolik* del Creuzer o più recenti studi di mitologia (Rohde, Bachofen, Baeumler) e antropologia culturale; al tempo stesso svolgendo un'indagine della psiche, delle sue operazioni di rimozione e dell'inconscio, la quale mostra ch'egli non aveva alcun bisogno di conoscere Freud per giungere ai suoi risultati, poeticamente inverati. Naturalmente egli parte da Federico Nietzsche.

Al suo testo si volse Ildebrando Pizzetti per la propria *Fedra*, rappresentata per la prima volta alla Scala nel 1915 col privilegio sovrano della bacchetta di Gino Marinuzzi: il miglior risultato drammatico, insieme con l'*Assassinio nella cattedrale*, di questo compositore troppo prolifico e troppo credulo in una propria suprema altezza artistica. Gabriele gliel'accorciò; pur esistono ancora soggetti dalla sì vivida intelligenza che antepongono il compositore al poeta e quasi dipingono il primo siccome vittima del secondo: leggo: "[...] la musicalità degli endecasillabi e dei settenari dannunziani invece di librarsi direttamente in canto, nasconde per il musicista insidie retoriche ed eccessi di verbosità, di citazioni mitologiche e di riferimenti eruditi [...]." Etc. Questo è il livello della cosiddetta musicologia (*).

(*) La citazione è *ad vocem* dall'incondito *Dizionario dell'opera* dell'editore Baldini e Castoldi, troppo credulamente consultato soprattutto dai compilatori delle note di sala dei teatri italiani.

L'Opera di *Ildebrando da Parma* (così si firmava) è notevole sia per la cura colla quale è plasmato il declamato, preferito modernamente alle forme chiuse, sia per la dottrina colla quale viene citata l'antica modalità della musica greca: il Preludio al primo atto principia con una meravigliosa, lunga monodia orchestrale. Esso è reperibile in una delle poche incisioni superstiti del più grande direttore d'orchestra del Novecento, Gino Marinuzzi. La partitura di Pizzetti è d'alto valore drammatico: l'armonia è nobile e serena, lo stile orchestrale classico; il monologo dell'Auriga del terzo atto è un vero pezzo d'antologia e realizza l'ideale di d'Annunzio del Dramma antico; il monologo finale della regina è rapinoso. La partitura non può comprendersi nella sua natura se non si considera che scaturisce da una profonda influenza del Poeta e quasi vuole attuarne l'estetica d'un dramma musicale mitico italico contrapposto a quello di Wagner: siccome manifestata in particolare nel romanzo *Il Fuoco*, sorta di trattato d'estetica sovrapposto a una vicenda narrativa. Le qualità di Pizzetti non eguagliano tuttavia, quanto a stile, forma, ricchezza armonica e orchestrale, quelle delle più moderne Opere a lui contemporanee aventi un rapporto colla Tragedia greca: non quindi la *Salamine* di Maurice Emmanuel né l'*Oedipe* di George Enescu; né, per restare in ambito mitico, la *Sakuntala* di Franco Alfano o, per parlare della massima modernità, *Jacquerie* di Gino Marinuzzi, di soli cinque anni posteriore alla *Fedra* ma che, confrontata, pare, come la *Sakuntala*, scritta decenni dopo.

La Tragedia *Pasiphae* (1938) di Henry de Montherlant, dai versi sonori e piena di reminescenze classiche, tocca le origini di Fedra. L'ultima composizione vocale di Benjamin Britten è la Cantata *Phaedra*, per mezzosoprano e orchestra, eseguita per la prima volta nel giugno del 1976 dalla dedicataria Janet Baker. Il testo si basa sulla traduzione di Robert Lowell della Tragedia di Racine. La meravigliosa composizione è modellata sulla Cantata a voce sola del Medio (Carissimi) e Tardo Barocco (Alessandro Scarlatti sopra ogni altro): si struttura in un breve *Prologue* seguito da due Recitativi (così definiti) e due Arie. Dal Barocco si trapassa alla grande Cantata solistica ottocentesca modellata sulla Scena e Aria operistica. I gesti rettorici della tradizione, sia barocca che ottocentesca, vengono ricreati con straordinaria vitalità e senso plastico insieme e drammatico: la quarta Aria, sorta d'ideale Passacaglia, si termina nel silenzio dopo che Fedra ha annunciato il suicidio. L'ethos della composizione è assai più dannunziano che raciniano, onde

ancora una volta è da deplorare l'ignoranza che negli altri paesi si ha della cultura italiana: certo Britten dalla conoscenza della Tragedia di d'Annunzio avrebbe cavato ulteriore ispirazione.

Alle curiosità per così dire pittoresche appartiene la “tragedia lirica” *Phèdre* di Sylvano Bussotti (1988), rielaborazione di un *Le Racine, pianobar pour Phèdre* del 1980. L'ultima opera musicale alla regina dedicata è, a mia conoscenza, la *Phaedra* di Hans Werner Henze, su testo di Christian Lehnert, rappresentata per la prima volta a Berlino nel 2007: Ippolito giunge nel Lazio siccome Virbio e l'ultima scena lo ritrae sulle rive del lago di Nemi mentre familiarmente discorre col Minotauro, pur egli resuscitato. Chi scrive assistette alla prima esecuzione italiana della struggente e intensa partitura, avvenuta sotto l'eccellente guida di Roberto Abbado nel 2010 al teatro Goldoni di Firenze nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino, che allora riusciva ancora a dare qualche manifestazione di vitalità artistica.