



UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE PER IL PATRIMONIO
E LA PRODUZIONE CULTURALE

DANIELE CANNAVÒ

Tesi di Dottorato

PaciniInRete

**Atlante ragionato delle fonti primarie relative alla
produzione operistica di Giovanni Pacini
negli anni 1824-1835**

TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Maria Rosa De Luca

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Pietro M. Militello

ANNO ACCADEMICO 2024-2025

INDICE

STATO DELL'ARTE

1. In attesa di una 'Pacini Renaissance' pag. 4
2. Prospettive per la ricerca musicologica su Pacini » 11

I. NELLA RETE DELL'IMPRESARIO (1824-1835)

1. L'impresa teatrale » 14
2. Pacini a servizio di Barbaja » 23
3. Il successore di Rossini » 42
4. I librettisti di Pacini negli anni 1824-1835 » 58

II. CONVENZIONI E CONVENIENZE TEATRALI

1. Regole non scritte » 69
2. Maestro delle cabalette » 79
3. Fiaschi, trionfi, pianti e altri guai » 88
4. Competitore di Rossini, emulo di Bellini, Donizetti,
Mercadante e Verdi » 96

III. ATLANTE RAGIONATO DELLE FONTI PRIMARIE RELATIVE

ALLE OPERE DI PACINI (1824-1835)

- Premessa metodologica » 116
1. Alessandro nell'Indie » 118
2. Amazilia » 140
3. L'ultimo giorno di Pompei » 158
4. La gelosia corretta » 180
5. Niobe » 198
6. Gli arabi nelle Gallie ossia Il trionfo della Fede » 217
7. Margherita regina d'Inghilterra » 234
8. I cavalieri di Valenza » 249
9. I crociati a Tolemaide » 263
10. Il talismano ossia La terza crociata in Palestina » 278
11. Il contestabile di Chester ovvero I fidanzati » 293
12. Giovanna d'Arco » 309
13. Il corsaro » 327
14. Gusmano d'Almeida » 350
15. Ivanhoe » 358
16. Il convitato di pietra ossia Don Giovanni Tenorio » 372
17. Gli elvezi ossia Corrado di Tochemburgo » 383
18. Fernando duca di Valenza » 394
19. Irene ossia L'assedio di Messina » 402
20. Carlo di Borgogna » 418

| | | |
|---|------|-----|
| CONCLUSIONI | pag. | 433 |
| BIBLIOGRAFIA | » | 435 |
| APPENDICE 1 - DISCOGRAFIA (1968-2024) | » | 443 |
| APPENDICE 2 - ALLESTIMENTI DI OPERE PACINIANE (2001-2024) | » | 446 |

STATO DELL'ARTE

1. In attesa di una 'Pacini Renaissance'

All'inizio degli anni Duemila, Thomas Kaufman aveva preconizzato l'imminente riscoperta della produzione musicale di Giovanni Pacini,¹ basandosi sul rinnovato interesse che, proprio in quegli anni, si registrava nel mercato discografico e nei cartelloni di alcuni festival operistici per i compositori del XIX secolo meno conosciuti. Le tesi proposte da questo studioso, specializzato nelle ricerche sulla cronologia teatrale, prendevano le mosse dalle statistiche sulle rappresentazioni dal vivo e le registrazioni discografiche di opere ottocentesche poco note o completamente dimenticate, avvenute nel corso degli ultimi decenni del '900. Dopo aver rilevato che in entrambe queste categorie si registrava un incremento progressivo del numero dei titoli di Pacini e Mercadante, e confidando sul fatto che questi *trend* positivi potessero estendersi anche agli anni a venire, Kaufman aveva predetto che, nell'immediato futuro, Pacini avrebbe ricevuto finalmente quell'attenzione che da molto tempo ormai gli veniva negata. Sulla scorta di alcune indiscrezioni circa i progetti editoriali della nota casa discografica britannica Opera Rara,² egli riteneva inoltre, che Pacini avrebbe potuto godere addirittura di un «trattamento prioritario» nei confronti di altri compositori coevi di minore rilevanza, ed anche rispetto allo stesso Mercadante il quale, sebbene giudicato anch'egli di grande

¹ Thomas Kaufman, *Giovanni Pacini: an old composer for the New Millennium?*, «The Opera Quarterly», 16 (2000), n. 3, pp. 349–362.

² Fondata a Londra nel 1970 da Patric Schmid e Don White, Opera Rara un'etichetta specializzata in rarità operistiche dei secoli XIX e XX, nel cui catalogo sono compresi gran parte delle registrazioni di melodrammi paciniani oggi disponibili sul mercato discografico, pubblicate tra il 1984 e il 2006.

interesse, rappresentava in quel momento una novità meno eclatante a paragone di Pacini, per via del più alto numero di registrazioni discografiche già esistenti che ne attestavano la relativa produzione. A ulteriore sostegno delle sue previsioni, Kaufman aveva prodotto anche una classifica delle ‘rarietà operistiche’ ottocentesche, frequentemente rappresentate in passato e successivamente cadute in disgrazia, che avrebbero potuto offrire, a suo giudizio, un maggiore interesse in vista di eventuali riprese moderne: questa selezione di opere serie messe in scena venticinque volte o più nel diciannovesimo secolo e ancora non riprese in epoca moderna,³ evidenzia anch’essa una netta prevalenza dei titoli di Pacini (*Bondelmonte* e *Gli arabi nelle Gallie* in testa, seguite ad una certa distanza da *La fidanzata corsa* e *Lorenzino de’ Medici*) e, in minor misura, di quelli di Mercadante. Nel complesso Kaufman segnalava sei opere di Pacini che, agli inizi degli anni duemila, egli riteneva prossime ad andare nuovamente in scena o a essere registrate: *Amazilia*, *Gli arabi nelle Gallie*, *Bondelmonte*, *Carlo di Borgogna*, *Don Giovanni Tenorio* ossia *Il convitato di pietra*, *La fidanzata corsa*.

A distanza di un quarto di secolo, all’ottimismo delle previsioni fatte da Kaufman, solo parzialmente confermate dagli eventi successivi, si sostituisce la consapevolezza che l’auspicata riscoperta del compositore catanese e della sua musica rimane tutt’oggi una meta assai ardua da conseguire. Negli ultimi venticinque anni, infatti, la serie di registrazioni discografiche di opere paciniane complete è stata incrementata in tutto di tre nuovi titoli, di cui due solamente rientrano nelle previsioni fatte dallo

³ Testo originale: «selected *Opere serie* staged twenty-five times or more in the Nineteenth Century and still unrevived in modern times» (cfr. T. Kaufman, *Giovanni Pacini: an old composer for the New Millennium?* cit., p.351).

studioso americano.⁴ Neppure l'elenco delle esecuzioni musicali dal vivo presenta dati incoraggianti perché, nell'intervallo 2001-2024, si annoverano appena quindici eventi, di cui più di un terzo in forma di concerto o con l'accompagnamento del solo pianoforte.⁵ Nello stesso intervallo di anni gli avanzamenti sul piano della ricerca musicologica sono stati significativi ma in numero abbastanza contenuto, sia sul versante storico-documentario che su quello filologico.⁶

⁴ *Carlo di Borgogna*, Opera Rara 2002; *Alessandro nell'Indie*, Opera Rara 2007; *Il convitato di pietra*, Naxos 2011; cfr. Appendice 1.

⁵ Cfr. Appendice 2.

⁶ Tra le pubblicazioni di maggiore interesse, succedutesi nei primi due decenni degli anni duemila, è possibile ricordare: il volume collettaneo curato da Marco Capra, (*Intorno a Giovanni Pacini*. Pisa: ETS, 2003), che raccoglie dodici saggi di altrettanti autori compreso lo steso curatore; gli articoli a firma di Alexander Weatherson, (*"Nell'orror di mie sciagure"*, *Pacini, La parodia de Il pirata*, in *Vincenzo Bellini, Verso l'edizione critica*. Firenze: Olschki, 2004), di Denise Gallo, (*Giovanni Pacini and the Parisian Musical Stage*, in *Vincenzo Bellini e la Francia: Storia, creazione e ricezione dell'opera*. Lucca: LIM, 2007), e di Alice Tavilla, (*«Trovare nuove forme» al tempo di Rossini. Per un'analisi della prima produzione di Giovanni Pacini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIII, 2013); le due voci di dizionario curate rispettivamente da Giuseppina Mascari (*Pacini Giovanni*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, XII, 2004) e Saverio La Macchia (*Pacini Giovanni*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014). Nel novero dei titoli più recenti si collocano invece l'edizione critica dell'opera *Gli arabi nelle Gallie* (Kassel et al.: Bärenreiter, 2021), curata da Giuseppina Mascari, e tre pubblicazioni di Alice Tavilla, due articoli (*La Niobe di Andrea Leone Tottola e Giovanni Pacini: uno "spettacolo veramente degno di quelle massime scene"*, «Codice 602», 8, 2017; *La cantata Il felice imeneo di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini: un'ipotesi di ricostruzione*, «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 57, 2017) e una monografia (*Il barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*. Torino:

Dopo aver preso atto che la riscoperta di Pacini non è stata affatto il fenomeno musicale e discografico più rilevante di questo primo quarto di secolo, è lecito chiedersi se la vastissima produzione di quest'autore potrà mai essere pienamente rivalutata e quali siano stati gli impedimenti che finora si sono opposti al suo effettivo recupero. Inoltre, potrebbe essere interessante inquadrare ulteriori previsioni sulle future sorti di Pacini alla luce dell'unica vera riscoperta di un compositore d'opera italiano che si sia mai effettivamente realizzata fino ad oggi, quella di Rossini.

In primo luogo, bisogna considerare che l'attuale oblio di tanti operisti dell'Ottocento, ivi compreso Pacini, è in gran parte legato alla storia della loro ricezione e, in particolare, al consolidamento del repertorio musicale nell'Italia post unitaria dopo l'introduzione delle leggi sulla proprietà intellettuale.⁷ La stessa connotazione di 'autore minore', basata su una categoria storiografica che accoglie indistintamente compositori i cui esiti non sono mai stati riconosciuti come eccelsi o lo sono stati per un tempo insufficiente,⁸ si viene a configurare, infatti, per esclusione rispetto alla

LIM, 2017). Per ulteriori approfondimenti sui contributi dedicati a Pacini e alla sua produzione si rinvia alla *Bibliografia*.

⁷ I diritti di esecuzione e pubblicazione, cominciarono ad essere garantiti, sebbene in modo parziale, dalla Convenzione austro-sarda del 1840 e, più tardi, da una legge del 1865 (cfr. Carlotta Sorba, *Theatres, Markets, and Canonic Implications in the Italian Opera System, 1820–1880*, in C. Newark, W. Weber, editors, *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*. Oxford: Oxford University Press 2020, p. 218). La tutela giuridica dell'opera di ingegno nella giurisprudenza italiana risale invece al 1886, con l'adesione dello Stato Italiano alla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche.

⁸ Si veda a tal proposito il criterio di selezione adottato da Corrado Ambiveri che, nella sua monografia dedicata agli operisti minori, include «tutti quei compositori le cui opere furono rappresentate almeno una volta [nel corso del XIX secolo] in un grande teatro o almeno in un teatro di tradizione, oppure i cui melodrammi siano entrati nei cataloghi

costituzione del cosiddetto canone dei ‘grandi operisti italiani’, che rappresenta uno dei capisaldi della storiografia musicale dagli ultimi decenni del XIX secolo sino ai nostri giorni. Questo canone è scaturito da un processo graduale che, a partire dalla metà dell’Ottocento, vide la programmazione dei teatri italiani rinunciare gradualmente alla commissione di opere di nuova composizione a favore della ripresa di titoli già noti e graditi al pubblico che andarono a costituire un repertorio circoscritto ad un certo numero di autori e di partiture. In questo processo di selezione, influenzato maggiormente dal favore del pubblico e dall’autorità di impresari ed editori, piuttosto che dai giudizi espressi dalla critica,⁹ possiamo riconoscere uno dei più importanti momenti genetici della tradizione del teatro d’opera italiano: come osservato da Paolo Gallarati, infatti, nei nomi di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi e Puccini «si compendia la stagione più rappresentativa e universalmente amata del melodramma».¹⁰ Gli effetti della definizione del repertorio canonico continuano a riverberarsi fino ai nostri giorni, condizionando la circolazione e la conoscenza del repertorio operistico ottocentesco; il prestigio tradizionalmente associato alla produzione dei cosiddetti grandi operisti italiani, infatti, viene a connotarsi frequentemente come un giudizio di valore e, come tale, può rappresentare un potenziale discrimine nelle più accreditate iniziative della ricerca e dell’editoria del settore

Ricordi, Sonzogno, Lucca o di altre prestigiose case editrici, italiane o straniere», cfr. Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell’Ottocento italiano*. Roma: Gremese 1998.

⁹ Cfr. C. Sorba, *Theatres, Markets, and Canonic Implications in the Italian Opera System, 1820–1880* cit., p. 218 e passim.

¹⁰ Paolo Gallarati, Prefazione alla collana editoriale «L’Opera Italiana». Milano: Il Saggiatore, 2022.

musicologico, a discapito della rivalutazione degli autori meno conosciuti e studiati.¹¹

Un punto debole delle previsioni proposte da Kaufman potrebbe essere quello di aver dato un peso eccessivo agli aspetti del *marketing*, legato alla commercializzazione di prodotti discografici e alla promozione dei cartelloni dei festival operistici, piuttosto che fare affidamento sulle risorse offerte dalla ricerca e dalla collaborazione attiva con le istituzioni preposte alla conservazione e alla divulgazione del patrimonio musicale. Storicamente infatti, la rivalutazione di Rossini in Italia è stata un fenomeno trasversale che, grazie allo sforzo congiunto di direttori d'orchestra, cantanti, musicologi, editori e rappresentanti delle istituzioni pubbliche, ha dato avvio a un processo di monumentalizzazione della figura del compositore pesarese e di riappropriazione dell'eredità culturale legata alla sua musica in funzione di consolidamento dell'identità nazionale italiana.¹² Ma al contrario di quanto accaduto per Rossini, glorificato dalla narrazione della storiografia musicale tradizionale sin nei suoi vizi e negli eccessi del suo carattere, la figura di Pacini ci è stata tramandata, sulla scorta degli impietosi giudizi espressi nei carteggi di Bellini e Donizetti, piuttosto come un competitore senza scrupoli e un tessitore d'inganni, insomma come una sorta di 'antieroe' che male si presta a essere percepito come una gloria nazionale. La cattiva reputazione di Pacini è stata determinata in parte anche dall'accusa di essere stato un compositore privo

¹¹ Esemplificativa a tal proposito è l'assenza di riferimenti specifici alla produzione di Pacini in un pregevole studio, di recente pubblicazione, che prende in esame gli stilemi espressivi dell'opera italiana del XIX secolo: William Rothstein, *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

¹² Cfr. L'associazione tra il repertorio operistico ottocentesco e i valori identitari nazionali è stata presa in esame nel recente articolo di Emanuele Senici, *Puccini, Rossini e noi*, «Il Saggiatore musicale», 27, 2 (2020), pp. 269-287.

di originalità, un retaggio della critica musicale ottocentesca che, tuttavia, non sempre trova conferma nell'opinione degli studiosi.¹³ Un'ulteriore criticità di natura eminentemente pratica, denunciata da Carolyn Gianturco, è rappresentata anche dalla «grafia musicale e letteraria, decisamente non chiara»¹⁴ di Pacini, che costituisce un reale ostacolo alla decodificazione dei suoi autografi. Più in generale la ridotta quantità di informazioni attualmente disponibile sui testimoni manoscritti del repertorio operistico di Pacini,¹⁵ a fronte della loro vasta dispersione sul territorio nazionale e internazionale, costituisce uno dei principali ostacoli alla conoscenza e alla fruizione della parte più importante dei documenti a cui storici e filologi possono essere interessati.

La prospettiva di un prossimo esaurimento dell'iter editoriale delle Edizioni Nazionali dei cinque maggiori operisti italiani, che fino a questo momento hanno monopolizzato l'interesse degli studiosi esperti di opera italiana dell'Ottocento, unitamente alla consapevolezza sulla capacità della ricerca musicologica di propiziare e rendere possibili progetti di recupero del patrimonio musicale, ci incoraggiano a credere che il prossimo quarto di secolo possa vedere significativi avanzamenti nella realizzazione di una effettiva 'Pacini Renaissance'.

¹³ Si vedano in particolare le posizioni espresse nel già citato articolo di Kaufman e anche in Giovanni Ballola Carli, *I pianeti e l' "Astro maggiore": due fasi del rossinismo di Pacini*, in «Nuova rivista musicale italiana trimestrale di cultura e informazione musicale», 3/4, (1996), pp. 323-331.

¹⁴ Presentazione del volume collettaneo *Intorno a Giovanni Pacini* cit., p. 9.

¹⁵ In questo specifico ambito si registrano solamente due pubblicazioni: Giuseppina Mascari, *Contributo ad un catalogo delle opere di G. P. Melodrammi autografi e copie conservate presso la Biblioteca Comunale di Pescia*, in «Fonti musicali italiane», 4, 1999, pp. 1-206; Nadia Pardini e Piero Papini, *Fondo "Giovanni Pacini" Inventario*. Buggiano: Vannini, 2006.

2. Prospettive per la ricerca musicologica su Pacini

Dal momento che le registrazioni discografiche e gli allestimenti operistici sui quali erano fondate le previsioni di Kaufman si sono rivelati strumenti poco incisivi, anche a causa del loro carattere occasionale ed episodico, è verosimile ritenere che la rivalutazione di Pacini non possa prescindere dalla pubblicazione delle sue partiture in edizione critica e dalla loro sistematica riproposizione nell'ambito di un festival appositamente dedicato, al pari di quanto avvenuto in passato per Rossini. Ma se la restituzione filologica dei testi musicali rappresenta la meta finale, quali dovrebbero essere invece gli obiettivi iniziali della ricerca?

Un concreto fattore di criticità per gli studi sul repertorio operistico paciniano è rappresentato dalla difficoltà di reperire informazioni sulle fonti primarie e sui relativi contesti di produzione e di ricezione. Non è da escludere che la scarsa chiarezza degli autografi di Pacini abbia potuto penalizzare qualsiasi approccio alle sue partiture, costituendo un ostacolo tale da scoraggiare tanto gli esecutori quanto gli studiosi. Come detto in precedenza, allo stato attuale delle ricerche si contano pochissimi contributi sulle fonti musicali del repertorio paciniano; al contrario, una parte sostanziale dei testimoni manoscritti, quella che corrisponde grosso modo all'archivio personale del compositore e che è attualmente custodita nella Biblioteca comunale di Pescia, attende ancora di essere censita nel catalogo collettivo del servizio bibliotecario nazionale italiano.

Per un altro verso, non è raro constatare come la penuria di notizie sui contesti di produzione e di ricezione delle opere di Pacini abbia spinto molti studiosi a fare ricorso alle narrazioni riportate nell'autobiografia del

compositore,¹⁶ credendo erroneamente di attingere a informazioni di prima mano che invece, il più delle volte, finiscono per rivelarsi poco attendibili. Il presente studio si prefigge un duplice obiettivo: il primo è quello di offrire un quadro dettagliato delle fonti primarie relative alle opere di Pacini comprese tra il suo primo debutto come compositore al Teatro San Carlo nel 1824 e il suo temporaneo allontanamento dalle scene operistiche nel 1835; il secondo è quello di ricostruire i contesti di produzione e di ricezione delle opere di Pacini che ricadono in questo stesso intervallo temporale, alla luce del vaglio critico dei riferimenti contenuti nell'autobiografia paciniana.

La trattazione risulta articolata in tre capitoli, di cui l'ultimo è dedicato alla costituzione di un atlante ragionato delle fonti musicali primarie della produzione operistica di Pacini per gli anni 1825-1835. Le indagini svolte mirano a inquadrare alcune tappe principali della carriera artistica del compositore nella cornice di una rete di relazioni umane e professionali che lo legano ai più importanti protagonisti della vita musicale del teatro d'opera italiano della prima metà dell'Ottocento.

¹⁶ L'autobiografia di Pacini apparve per la prima volta sul giornale «Il Boccherini» nel 1864, col titolo *Le mie memorie artistiche*. L'anno successivo fu pubblicata in un volume stampato dall'editore fiorentino Guidi. Ferdinando Magnani, su sollecitazione della vedova del compositore, curò la seconda edizione, che vide la luce nel 1875 per i tipi dell'editore Le Monnier, e che risulta accresciuta da ulteriori dodici capitoli e da un'appendice a firma di Filippo Cicconetti. Questa stessa edizione è stata ristampata nel 1981 dall'editore Maria Pacini Fazzi di Lucca, a cura di Luciano Nicolosi e Salvatore Pinnavaia; più recentemente, nel 2018, il testo è stato tradotto in inglese da Stephen Thomson Moore, e pubblicato dall'editore Boydell & Brewer di Martlesham con il titolo *My artistic memoirs*; cfr. Stefano Adabbo, *Pacini e le sue memorie artistiche*, in L. Nicolosi, S. Pinnavaia, a cura di, *Giovanni Pacini: Le mie memorie artistiche*. Lucca: Pacini Fazzi, 1981.

La finestra temporale entro cui sono state circoscritte le ricerche comprende il decennio durante il quale Pacini fu attivo a Napoli, con particolare riferimento ai rapporti intercorsi con l'impresario Barbaja, e si estende fino alla composizione dell'ultima opera che precede il temporaneo addio alle scene.

Questa tesi di dottorato propone una riflessione sul repertorio operistico di Giovanni Pacini a partire dallo studio delle sue fonti primarie nella viva speranza di poter restituire la musica di questo compositore all'attenzione degli studiosi e all'ascolto del pubblico teatrale.

I. NELLA RETE DELL'IMPRESARIO

1. L'impresa teatrale

Il funzionamento della «complicata macchina delle aziende teatrali», descritto nel 1823 dal trattato di Giovanni Valle sulla gestione amministrativa dell'impresa di spettacolo,¹⁷ si avvaleva dell'apporto di diversi soggetti. La proprietà degli immobili, degli arredamenti e delle attrezzature necessarie alla messa in scena, risiedeva spesso nelle mani di un monarca o di una municipalità oppure in quelle di un consorzio di aristocratici o di persone abbienti. In genere però, i proprietari non si occupavano di organizzare le produzioni teatrali ma preferivano demandarne l'onere a terzi che si sobbarcavano anche il rischio della relativa gestione finanziaria: se da un lato infatti, questo tipo di attività poteva offrire, a chi la svolgeva, lustro e prestigio in società, dall'altro bisognava mettere in conto il rischio della bancarotta, tutt'altro che remoto, e con esso anche l'eventualità di subire un grave danno al proprio patrimonio e all'immagine pubblica. Le spese necessarie per realizzare gli spettacoli operistici erano numerose e ingenti cosicché i bilanci dei teatri risultavano perlopiù in passivo: i costi venivano coperti per la maggior parte da un finanziamento esterno, nel gergo definito «dote»,¹⁸ che poteva provenire dalle casse statale o dai privati, e in minor parte dagli introiti degli abbonamenti dei palchetti e degli incassi del botteghino; nei primi due

¹⁷ Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali* [...]. Milano: Società Tipografia De' Classici Italiani, 1823.

¹⁸ «Sotto qualsiasi rapporto si voglia osservare, ogni teatro ha una dote, quando sotto questo nome si ritenga qualunque attività relativa e proficua al teatro stesso, oltre ciò che è introito di porta, abbonamenti, ec.», G. Valle, *Cenni teorico-pratici* cit., p. 3.

decenni dell'Ottocento un'altra consistente entrata era costituita dai proventi del gioco d'azzardo che si praticava all'interno degli stessi teatri.

L'incertezza dei profitti in seguito al fallimento economico a cui poteva andare incontro una stagione teatrale interessava anche tutti i lavoratori dello spettacolo suddivisi da Valle in due principali categorie: «esecutori di parte», cioè «virtuosi di canto e di ballo, compositore e ballerini»,¹⁹ e «personale addetto al teatro», ossia «maestri, orchestra, coristi, pittori, macchinisti, attrezzisti, illuminatori, capisarti, comparsa, bollettinario, portinari e inservienti».²⁰

Questo piccolo esercito di 'addetti ai lavori' faceva sì che lo spettacolo potesse andare in scena e che il pubblico, tra cui figuravano gli stessi proprietari o committenti degli spettacoli, lo potesse fruire comodamente. Il difficile compito di fare da intermediario tra tutte queste componenti del mondo teatrale era comunemente affidato all'impresario o appaltatore,²¹ spesso designato attraverso un pubblico concorso. Questa figura, che riassumeva in sé le mansioni che oggi giorno competono al produttore, al sovrintendente e al direttore artistico,²² aveva un ruolo centrale nella vita teatrale dell'Ottocento e poteva, col suo intervento, decretare l'inizio o la fine di una carriera artistica: era l'impresario infatti, colui che ingaggiava i compositori e scritturava i cantanti, potendo intervenire attivamente sulla commissione dei libretti nonché sulla scelta di scenografie e costumi. Al di fuori del territorio in cui insisteva il teatro, l'impresario conduceva i suoi

¹⁹ Ivi, pp. 89 e seg.

²⁰ Ivi, pp. 153 e seg.

²¹ Sul ruolo dell'impresario nel teatro d'opera si veda John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*. Cambridge: Cambridge University press, 1984, edizione italiana: *L'impresario d'opera*. Torino, EDT, 1985.

²² Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja, il padrino del belcanto*, traduzione dall'inglese di Davide Fassio. Torino: EDT, 2015, p. XVIII.

affari affidandosi a degli agenti di spettacolo, definiti da Valle come «corrispondenti»,²³ che fungevano da intermediari con i cantanti e i compositori trattenendo una percentuale sui loro contratti.²⁴

Gli sforzi organizzativi ed economici che venivano messi in campo per garantire la sopravvivenza del teatro d'Opera si comprendono meglio alla luce del fatto che questo tipo di spettacolo era considerato un vero e proprio 'affare di stato' nella misura in cui esso costituiva «uno strumento di consenso, di controllo sociale e di affermazione politica»²⁵ dalla cui buona riuscita si poteva giudicare il decoro della classe dominante che ne era allo stesso tempo il committente e il primo destinatario. Poiché gli ingranaggi di questa macchina assai complessa tendevano spesso ad incepparsi mettendo a repentaglio interessi sia pubblici che privati non era raro che eventuali inadempienze o insolvenze fossero perseguite dall'ordine costituito e i responsabili puniti con la carcerazione; come osserva il trattato di Valle infatti:

[...] per principio di legge ora le Aziende teatrali sono riguardate quali oggetti di libero commercio, esse perciò vanno sottoposte in caso contenzioso alle Autorità locali del pari che qualunque altro ramo d'industria mercantile.²⁶

²³ G. Valle, *Cenni teorico-pratici* cit., p. 140 e seg.

²⁴ Sul ruolo delle agenzie teatrali nell'Ottocento si vedano i seguenti testi: Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*. Roma: Bulzoni, 2006; Jonh Rosselli, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 17 (1982), n.1.

²⁵ Cfr. Anna Tedesco, *L'opera come industria. Impresari, teatri, pubblico, divismo*, Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco (2014), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/l-opera-come-industria_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-opera-come-industria_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/>) (consultato 18-03-2024)

²⁶ G. Valle, *Cenni teorico-pratici* cit., p. IV.

Nonostante la gravità delle responsabilità che pesavano sull'impresario, alla cui efficienza erano demandati, in ultima istanza, il buon funzionamento dello stabilimento teatrale e le speranze di profitto e successo di coloro che vi lavoravano, per svolgere questa insolita professione (se così la si può definire) non era richiesta nessun tipo di formazione o di competenza specifica e neppure particolari doti umane o morali. Spesso infatti l'impresario era semplicemente un uomo d'affari che non s'intendeva affatto di musica e gestiva il teatro come una qualsiasi impresa commerciale, spinto più dalla volontà di ottenerne un tornaconto personale piuttosto che dall'amore per l'arte. Inoltre, data la natura degli interessi legati alla gestione dei teatri, che come si è detto in precedenza non erano esclusivamente di natura artistica, attorno alla figura dell'impresario si veniva a costituire una rete di relazioni che collegava insieme le più alte sfere della politica, della finanza e del mondo dello spettacolo. Alcuni degli impresari più abili riuscirono a lasciare un'impronta nella storia legando il loro nome alla collaborazione con i più rinomati compositori e alla produzione di alcuni tra i capolavori immortali della lirica.

È questo il caso di Domenico Barbaja (1778-1841),²⁷ grande sponsor delle carriere operistiche di Rossini e di Pacini, che Gino Monaldi descrive come

²⁷ Il primo contributo sulla biografia di questo importante protagonista della scena teatrale italiana ed europea del XIX fu pubblicato in occasione della sua scomparsa: Pasquale Borrelli, *Elogio funebre dedicato alla memoria di Domenico Barbaja* [...]. Mendrisio: Lampati e Co., 1841; un'altra biografia ottocentesca è quella compresa in Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860 compilato dal cav. dottor Francesco Regli*. Torino: Dalmazzo, 1860, pp. 25-26. Una lunga lista di autori che, a vario titolo si sono occupati di quest'impresario, è reperibile in Alberto Pironti, *Barbaja*

«uno speculatore amico ed accorto ad un tempo che, facendo il proprio interesse, giovò pure a quello dell'arte».²⁸



Figura 1: Anonimo, *Ritratto di Domenico Barbaja*, Museo del Teatro alla Scala, (sec. XIX)

Quest'impresario intrepido e senza scrupoli che, provenendo da umili origini aveva conquistato fortuna e ricchezza ragguardevoli, venne addirittura inserito tra i personaggi di un romanzo storico da Giuseppe Rovani, che impietosamente lo dipinge così:

Domenico, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6 (1964), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 21/03/2024). Tra le pubblicazioni moderne, oltre alla già citata monografia di Eisenbeiss, si veda anche Paologiovanni Maione e Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento, studi su Domenico Barbaja*. Bellona: Santabarbara, 1995.

²⁸ Gino Monaldi, *Impresari celebri del secolo XIX*. Bologna: Capelli, 1918, p. 25.

Quest'uomo, che avea cominciato la sua carriera col fare il guattero nei fondaci delle bottiglierie, poi, sospinto dal suo genio, nell'anno medesimo che Volta inventò la pila, scoperse l'alto segreto di mescolare la panna col caffè e colla cioccolata, onde nell'imperitura parola di *Barbajata* si fece un monumento più saldo del granito; poi, diventato appaltatore dei giuochi di azzardo nel ridotto della Scala, arricchì straordinariamente, di modo che presto assunse l'impresa del teatro stesso e quella del San Carlo di Napoli; questo uomo dunque, meno le sue speciali cognizioni sul cacao e sul moka, era di una ignoranza mitica; ma avea il genio del far danaro, senza guardare ai mezzi, senza idee di onestà, non fido che all'ultimo intento; come un condottiero il quale divorato dal furore delle conquiste, move innanzi senza badare al diritto, calpestando le popolazioni e moltiplicando le stragi. Nella sua condizione d'impresario era perciò uno strozzino inesorabile di maestri, di cantanti e di ballerini. Fiutava così in di grosso il vero merito, come una volpe che, anche da lontano, alzando il muso nell'aria, sente odor di pollastro; e tosto gli era sopra per impadronirsene e divorarlo.²⁹

Barbaja, che aveva iniziato a gestire le stagioni dei Reali Teatri di Napoli durante il decennio francese, ottenne il terzo rinnovo successivo del contratto triennale nel 1815, proprio a ridosso del ritorno dell'*ancien régime*. La cosiddetta politica dell'«amalgama»,³⁰ portata avanti dalla restaurata monarchia borbonica e finalizzata a non demolire l'apparato burocratico ricevuto in eredità dalla gestione francese, aveva garantito continuità alla guida della Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli diretta dal Duca di Noja: allo stesso modo Barbaja si vide confermato da Ferdinando I l'appalto triennale già precedentemente concessogli da Murat. Per un lungo periodo di tempo (almeno fino al 1833) questo

²⁹ Giuseppe Rovani, *Cento anni, Romanzo ciclico*. Milano: Stabilimento Radaelli dei Fratelli Rechiedei, 1869, vol. 2, libro XIX, pp. 550-551.

³⁰ Cfr. Gian Pio Mattoño, *La Rivoluzione Borghese in Italia, dalla Restaurazione ai moti del 1831*. Parma: Edizioni all'insegna del Veltro, 1989, pag. 8-10 e 13-14.

impresario potette godere di una posizione di privilegio che gli proveniva dal sostegno offertogli della corona borbonica. In particolare egli riuscì a conquistare la piena fiducia del re Ferdinando I, a poco più di un anno dall'inizio della Restaurazione, grazie all'abilità dimostrata nel gestire il cantiere del Teatro San Carlo, ricostruito dalle fondamenta a tempo di record dopo che un incendio sviluppatosi al suo interno lo aveva raso al suolo nel febbraio del 1816.



Figura 2: Salvatore Fergola, *Incendio del Teatro San Carlo del 12 febbraio 1816*,
Collezione Palazzo Zevallos, Napoli (sec. XIX)

L'entusiastico commento di Stendhal, che visitò il San Carlo a lavori ultimati, può aiutare a comprendere meglio quale sia stato l'impatto propagandistico di questa impresa di restauro sull'opinione pubblica del tempo:

Non esiste nulla in Europa, non dirò che si accosti, ma che possa, magari da lontano, dare un'idea di ciò. Questa sala, ricostruita in trecento giorni è un colpo di stato: lega il popolo al re più che quella costituzione data alla Sicilia, e che si vorrebbe avere a Napoli, la quale val bene la Sicilia. Tutta Napoli è ebbra di felicità. Io sono così contento della sala, che musica e balletti mi hanno affascinato. La sala è oro e argento, e i palchi azzurro cielo cupo. Gli ornamenti del tramezzo, che serve da parapetto ai palchi, sono a rilievo: di qua l'impressione di magnificenza. Sono torce d'oro a mazze, inframezzate da grossi fiori di giglio. Di tratto in tratto quest'ornato, che è della massima ricchezza, è interrotto da bassorilievi d'argento. Ne ho contati, credo, trentasei. I palchi non hanno cortine e sono grandissimi. Vedo dappertutto cinque o sei persone affacciate. L'illuminazione superba, scintillante di luci che fa risplendere da ogni parte gli ornati d'oro e d'argento: effetto che non si otterrebbe se non fossero a rilievo.³¹

Barbaja aveva approfittato molto scaltramente della sua posizione e dell'incondizionato appoggio del re estendendo la sua influenza in modo pervasivo nell'ambiente musicale partenopeo. Ma l'affare più vantaggioso concluso da questo impresario era stato la stipula del contratto con il quale, a partire dal 1815, aveva ingaggiato Rossini,³² il genio musicale più sorprendente che il teatro d'opera italiano avesse mai conosciuto fino a quel tempo. Ben presto il compositore pesarese sarebbe diventato uno dei suoi più stretti aiutanti, compensandone ampiamente le insufficienti competenze musicali.³³ La collaborazione di Rossini si era rivelata tanto

³¹ Henry Blazede Bury (Stendhal), *Roma, Napoli e Firenze nel 1817* (traduzione italiana di B. Schacherl). Bari: Laterza, 1990, pp. 203-204; (edizione originale: Rome, Naples et Florence. Paris: Delauney 1826).

³² P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., pp. 47 e seg.

³³ Riguardo al ruolo svolto da Rossini durante il suo soggiorno napoletano a servizio di Barbaja (1815-1822) si vedano i seguenti contributi: Sergio Ragni, a cura di, *Rossini a Napoli 1815-1822: la conquista di una capitale*. Napoli: Ente autonomo Teatro di San

strategica che quando egli decise di andare via da Napoli nel 1822, Barbaja si mise subito alla ricerca di un sostituto: per questo motivo negli anni successivi commissionò sistematicamente opere nuove a compositori non ancora affermati tra i quali sperava di scoprire un ‘altro Rossini’.³⁴ Inizialmente sembrava che la scelta potesse ricadere su Saverio Mercadante, ma quest’ultimo, divenuto sospetto alla polizia borbonica per alcune indiscrezioni su delle sue presunte frequentazioni con elementi della carboneria (poi dimostratesi infondate),³⁵ vide cadere prematuramente la propria candidatura e preferì allontanarsi temporaneamente dal Regno delle Due Sicilie per cercare nuovi sbocchi professionali nei teatri di Roma.³⁶ Nel 1825, tra le giovani leve reclutate da Barbaja ritroviamo anche un Pacini ventinovenne, che da lì a poco avrebbe conquistato la fiducia del suo impresario al punto da ottenerne scritture stabili per la composizione di nuove partiture e, probabilmente, anche per altri incarichi connessi con la direzione artistica delle stagioni operistiche.

Carlo, 1991; Id., *Al gran sole di Rossini*, in Bruno Cagli e Agostino Ziino, a cura di, *Il Teatro di San Carlo 1737-2987, vol. 2 l’opera, il ballo*, pp. 133-170; Andrea Chegai, *Rossini*. Milano: Il Saggiatore, 2022, pp. 166 e seg.

³⁴ P. Eisenbeiss, Domenico Barbaja cit., p. 163.

³⁵ Cfr. P. Maione, F. Seller, *I Reali Teatri* cit., pp.11-13.

³⁶ Cfr. Carlida Steffan, *Mercadante Saverio*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73 (2009) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mercadante_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mercadante_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 23-04-2024).

2. Pacini a servizio di Barbaja

Un requisito che ogni compositore alle prime armi doveva possedere per sopravvivere nel competitivo mondo del teatro d'Opera era quello di saper trattare con gli impresari, che spesso conducevano i loro affari senza alcun rispetto degli artisti. In questo difficile compito il giovane Pacini avrà potuto fare affidamento sulla guida sicura offertagli dal padre Luigi che gli metteva a disposizione tutta l'esperienza accumulata nel corso di un'onorata carriera di cantante lirico.³⁷ Nel 1820, essendo stato ingaggiato per comporre un'opera al Teatro di Trieste,³⁸ il giovane Pacini seppe

³⁷ «Luigi Pacini nacque in Roma: però la famiglia era di origine toscana. Studiò musica in Napoli al Conservatorio della Pietà dei Turchini, in cui ebbe a colleghi Farinelli e Pavesi, rinomatissimi fra i Compositori del decorso secolo, ed anco al principio di questo, imparò l'armonia, ed ebbe nozioni di contrappunto; ma per uno di que' capricci, che sovente si verificano nella gioventù, tralasciò l'intrapreso studio scientifico, ed abbracciò la carriera del cantante. Principiò il suo tirocinio da tenore: dopo avere percorsi i Teatri della Spagna tornò in Italia, e per varie stagioni cantò sulle massime scene milanesi come tenore serio e di mezzo carattere. Calcò altri Teatri della nostra Penisola con prospera sorte. Nel 1806 si volle aprire in carnevale il Teatro Carcano di Milano con Opera buffa: si propose a Luigi Pacini di tramutarsi da tenore serio in buffo comico. Accettò la trasmigrazione, e da quell'epoca, fino all'anno 1837 (in cui mancò a' vivi), continuò la sua nuova carriera, che fu gloriosissima. Egli avea delle risorse in arte, che pochi ponno vantare d'aver posseduto. Fu ottimo padre, leale e sincero amico: sprezzò il danaro, e invece di questo amò i poveri. Nel 1818 ebbe l'ineffabile consolazione di prender parte alla Scala ad un acclamatissimo spartito di suo figlio Giovanni, *Il barone di Dolsheim*, sotto le lepide spoglie di Brand, carattere che dipingeva a meraviglia, e che, fra i comici, sosteneva pure per eccellenza Francesco Miutti. I nostri vecchi ci assicurano parimenti, che Luigi Pacini fu nel D. Giovanni un Leporello impareggiabile», cfr. F. Regli, *Dizionario biografico* cit., p. 368.

³⁸ L'opera in questione s'intitola *La sacerdotessa d'Irminsul*, andò in scena nella primavera del 1820, cfr.: Filippo Danziger, *Memorie del Teatro comunale di Trieste*.

sottrarsi abilmente ai paternalistici tentativi di correzione posti in atto dall'impresario Adolfo Bassi,³⁹ che tuttavia egli definisce «avveduto quanto onesto», il quale pretendeva addirittura di metterlo 'sotto chiave' per impedire che i divertimenti mondani lo distraessero dal lavoro di composizione:

Non voglio tacere che l'impresario Bassi, il quale mi aveva dato alloggio in sua casa, vedendo ch'io era sempre in mezzo agli amici anziché occuparmi della composizione, prese il partito di rinchiudermi nella mia stanza, la quale era al primo piano, e corrispondeva su una piccola corte che metteva sulla pubblica strada. Gli amici mi davano il segno di convenzione, io assicurava al ferro del telaio della finestra un lenzuolo, e così scendeva, e colla stessa facilità ritornava a montare. Una mattina il Bassi, prima che tornassi a casa, aprì la stanza di cui egli teneva la chiave, e vide in mia vece la finestra aperta ed il lenzuolo che pendeva! Dopo tal faccenda dimise il pensiero di più rinserrarmi: ed io allora pensai ripiegare al mal fatto, dicendo agli amici che se mi amavano dovevano lasciarmi in pace per qualche giorno.⁴⁰

Trieste: Apollonio, 1877, p. 24. Per una svista Pacini afferma che l'episodio con il Bassi sia avvenuto nel 1817, cfr. Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*. Firenze: Guidi, 1865, p. 17.

³⁹ Adolfo Bassi (Napoli, 1775 – Trieste, 1855) è stato un tenore e compositore italiano, fratello dei più celebri Nicola Bassi e Carolina Bassi-Manna. Fu attivo inoltre come impresario e diresse l'impresa del Teatro Nuovo (poi Comunale) di Trieste dal 1811 al 1835. Cfr.: Giuseppe Carlo Bottura, *Storia del Teatro Comunale di Trieste*. Trieste: Schmidt, 1885, pp. 65 e 195; Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*. Milano: Sonzogno, 1929, vol. 1, p. 126, sub voce Bassi, Nicola.

⁴⁰ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 17-18.

In un'altra occasione Luigi Pacini riuscì ad imporre che il figlio Giovanni fosse scritturato nella stagione del 1818 al Teatro alla Scala di Milano,⁴¹ approfittando di un favore richiestogli senza preavviso dall'impresario Benedetto Ricci⁴² che si era trovato improvvisamente in difficoltà a causa di un incidente occorso ad un membro della compagnia di canto:

Mio padre aveva terminato i suoi impegni coll'Impresa del R. Teatro della Scala dove aveva cantato per l'undecima stagione. Nell'autunno susseguente era stato scritturato il buffo De Grecis; ma essendo egli caduto sul palco scenico fracassandosi il volto all'antiprova generale dell'opera nuova del M.^o Gyrowetz intitolata il *Finto Stanislao*, non poté proseguire l'impegno assunto: ond'è che il giorno stesso che avvenne la disgrazia al summentovato De Grecis, l'impresario signor Benedetto Ricci di Lucca si recò da mio padre narrandogli il fatto. Indi egli soggiunse: «Tu sai quanto sei amato dal pubblico milanese; sai ancora che noi ripetiamo sovente: *Se tempesta si scaglia a noi di guai, Pacini a rimediar non manca mai*. Ond'è che tu devi accettare l'impegno di andare in iscena in tre giorni con l'opera nuova di Gyrowetz». Mio padre dopo avere alquanto pensato rispose: «Ben volentieri, ma ad un patto però, cioè che mio figlio sia scritturato per dare un suo lavoro in questa stagione». Il Ricci si schermì, ma la condizione era *sine qua non*, per la qual cosa fu obbligato l'impresario suddetto di portarsi dal Governatore facendogli noto l'accaduto. L'Autorità prefata non trovò nessuna difficoltà, imperocchè il Maestro così detto di cartello era stato approvato nel più volte surriferito Gyrowetz, osservando anzi S. E. il Governatore che il pubblico sarebbe stato grato all'impresa per la novità che,

⁴¹ In queste circostanze avvenne la composizione dell'opera *Il barone di Dolsheim* che debuttò al Teatro alla Scala il 23 settembre del 1818.

⁴² Francesco Benedetto Ricci, originario di Genova fu attivo come uomo d'affari a Milano già a partire dal 1797 e resse le stagioni della Scala durante il periodo del governo napoleonico; cfr. Remo Giazotto, *Le carte della Scala, storie di impresari e appaltatori teatrali 1778-1860*. Pisa: LIM, 1990, p. 43; F. Regli, *Dizionario biografico cit.*, pp. 441-443.

oltre gli obblighi d'appalto, gli concedeva. Così di fatto avvenne. Io scrissi il *Barone di Dolsheim* che ottenne un felicissimo esito [...].⁴³

Allo stesso modo il giovane Pacini aveva appreso a ricercare la protezione di personaggi influenti che con la loro autorità potessero favorire la sua carriera. Appena arrivato a Roma sul finire del 1820, eccolo quindi, dietro accorto consiglio del cognato Gaetano Giorgi, accattivarsi le simpatie del cardinale Ercole Consalvi,⁴⁴ figura di primaria importanza nello scacchiere politico dello Stato Pontificio e generoso protettore degli artisti:

Giunto nell'eterna città il 2 dicembre 1820 [...], fui consigliato da mio cognato Giorgi di andare la mattina dopo il mio arrivo a fare un atto di ossequio al cardinale Consalvi. Non mancai quindi di effettuare quanto saviamente mi era stato suggerito. L'eminentissimo uomo di stato abitava a Monte Cavallo. Mi feci annunziare, ed il cardinale dopo pochi momenti mi ricevè. La di lui fisionomia imponeva non poco. Aveva una statura giusta; foltissime ciglia; ed un parlare conciso. M'invita a sedere, dopo ch'io ebbi pronunciati pochi accenti di doveroso rispetto, e mi dirige la parola nel modo seguente: «Ditemi, giovane maestro, conoscete voi la musica di Paisiello e di Cimarosa?» ... Eminentissimo sì, risposi. «Or bene, (soggiunse sua Eminenza) quale dei due compositori vi va più a genio?» - Eminentissimo, tutti e due (rispondo io) sono egualmente grandi maestri. - «No, no (replicò il cardinale) voglio assolutamente sapere quale dei due voi preferite». - A dir vero mi tremava non poco il core nel dire quello ch'io pensava, perché forse poteva dipendere da ciò l'acquistare o perdere la grazia di Sua Eminenza! Alla fine dissi francamente piacermi più la musica di Cimarosa. A tale mia manifestazione il cardinale s'alza in piedi *ipso facto*, e prendendomi per la mano (lo che quasi mi spaventò!) mi conduce nel suo archivio musicale dove erano tutti i lavori di Cimarosa. - «Inginocchiati, mi disse, maestro! Tu

⁴³ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 20-22.

⁴⁴ Ercole Consalvi, Roma 1757 – ivi 1824. Dopo una brillante carriera nella curia romana fu nominato Segretario di Stato da Pio VII nel 1800.

amando la musica di quel gran genio, e modellandoti su lui, farai col tempo qualche cosa». Accettai l'augurio con riconoscenza non senza però pensare che se per caso avessi preferito Paisiello sarei stato bello e spedito. Da quel giorno in poi l'eminentissimo mi accordò l'alta sua benevolenza.⁴⁵

Sempre all'inizio del suo soggiorno a Roma Pacini non si lascia sfuggire «l'onorevole invito di presentazione a dama illustre che teneva primissimo seggio fra le tante che Altezze si nomavano», cominciando così la frequentazione del salotto della principessa Paolina Borghese,⁴⁶ sorella di Napoleone andata in sposa a un rampollo dell'alta nobiltà romana, con la quale avrebbe avviato in seguito una burrascosa relazione sentimentale. Ancora più determinante per i futuri sviluppi che ne conseguirono fu l'incontro con la duchessa di Lucca Maria Luisa di Borbone:⁴⁷

Avendo accettato l'impegno di comporre l'opera d'obbligo al gran Teatro Argentina pel carnevale successivo 1821 al 22, non abbandonai Roma che per recarmi a Lucca per porre in iscena la mia *Sacerdotessa d'Irminsul* nella stagione della Santa Croce, ove il precitato mio lavoro (che già percorreva trionfalmente i teatri d'Italia), ebbe un successo di pieno entusiasmo [...]. Fu tale il successo del predetto mio lavoro che S. M. Maria Luisa di Borbone volle per atto di benigna grazia nomarmi suo maestro di Camera e Cappella. Fu questa

⁴⁵ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 24-25

⁴⁶ Maria Paola Buonaparte, Ajaccio 1780 – Firenze 1825, era la sorella minore di Napoleone Bonaparte. Rimasta vedova del generale francese Charles Victoire Emmanuel Leclerc, che aveva sposato nel 1797, andò successivamente in moglie al principe romano Camillo Borghese. Morì all'età di quarantaquattro anni, dopo una vita breve ma avventurosa, a causa di una malattia al fegato.

⁴⁷ Maria Luisa di Borbone-Spagna, Madrid 1782 – Roma 1824, figlia di Carlo IV di Spagna sposò il cugino Ludovico di Borbone-Parma e fu quindi regina consorte d'Etruria, e in seguito, dopo il congresso di Vienna, duchessa regnante di Lucca.

la ragione che di poi fissai la mia dimora in Viareggio, e adottai Lucca per mia seconda patria.⁴⁸

Nel 1824 giunge finalmente per Pacini il momento di fare il suo debutto sulle scene del San Carlo: in quel periodo l'impresario inglese Joseph Glossop,⁴⁹ subentrato alla guida dei teatri napoletani dopo la temporanea rinuncia di Barbaja, era impegnato nella ricerca di compositori per allestire il cartellone della nuova stagione. Pacini seppe approfittare prontamente della proposta giuntagli per mano di Gaetano Pirola, un agente di spettacolo milanese che il compositore qualifica come suo «amico»,⁵⁰ ma che verosimilmente doveva essere anche uno dei contatti nell'ambiente musicale meneghino del padre Luigi, che infatti risulta anch'egli scritturato

⁴⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 32-33.

⁴⁹ Figlio di un ricco mercante e proprietario terriero londinese, Joseph Glossop (1793-1850) fu direttore del Royal Coburg Theatre di Londra dal 1818 al 1822. Dopo il fallimento della sua gestione che lo costrinse a lasciare la capitale britannica fu attivo per breve tempo in Italia come impresario teatrale riuscendo ad accaparrarsi l'appalto per la direzione dei Reali Teatri sia a Napoli che a Milano per la stagione 1824-25. Sposò in prime nozze il soprano inglese Elizabeth Férron nel 1818 e, successivamente, contrasse un secondo matrimonio con un'altra cantante, il celebre soprano francese Henriette Méric-Lalande; cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera* cit., 1985, p. 210.

⁵⁰ All'inizio della sua attività Pirola era stato direttore dell'impresa del Teatro Carolino di Palermo, sotto la gestione di Barbaja, in seguito direttore dei teatri di Napoli per conto di Glossop; poi, ancora con Barbaja, aveva svolto mansioni di amministratore dei teatri di Milano. A partire dal 1837 egli è attivo come agente teatrale sulla piazza di Bologna e, contemporaneamente, inizia ad operare come impresario per proprio conto sia nel capoluogo emiliano che a Roma ed anche in altre città dell'Italia settentrionale: cfr. Bianca Maria Antolini, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*, in R. Cafiero e M. Marino, a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990). Reggio Calabria: Jason Editrice, 1999, p.357.

dallo stesso impresario nel corso della stagione 1824. Giunto a Napoli e superato il trauma del debutto, che gli aveva causato momenti di forte agitazione, Pacini provvide con sollecitudine a ricercare la protezione del potente di turno, secondo un copione ormai ben collaudato:

La mattina che seguì la prima rappresentazione dell'*Alessandro nelle Indie* il Duca di Noia, allora soprintendente dei RR. Teatri, mi fece dire che ero in dovere di andare a ringraziare S. M., lo che non mancai di fare. Mi recai a Portici, ove la prefata M. S. dimorava nella stagione estiva. Mi faccio annunciare. Dopo pochi momenti sono introdotto. Il salotto dove mi ricevè il Re, era quasi all'oscuro. Entro tutto somnesso, ma nell'entrare due grossi cani mi si fanno incontro abbaiano! Lo spavento non fu lieve! Il Re con quel suo vocione grida: *Tene ca, Lupo!* I cani si quietano, e Ferdinando riprendendo dice: *Ne mastro, te si spaventato? non è gnente!* Presi fiato, e fattomi coraggio risposi che mi ero fatto ardito di venirlo a ringraziare per l'alta degnazione che aveva avuto di onorare di sua presenza e di applaudire il mio lavoro. «Bravo! Bravo! (soggiunse il Re) tu hai fatto una bella musica: mi è piaciuta assai, e spesso verrò al teatro. Tu siei Siciliano, non è vero?». Maestà sì, risposi io. «Bravo! N'aggio piacere. La Tosi è assai buona cantante, ha una bella voce e scolpisce bene le parole». Indi S. M. m'accomiatò.⁵¹

Grazie alla saggia guida del padre e alla propria indubbia destrezza nel muoversi in società, Pacini era riuscito dunque a raggiungere una posizione professionale invidiabile prima ancora di varcare la soglia dei trent'anni. Il coronamento di questo percorso di ascesa nel panorama operistico italiano del primo Ottocento è rappresentato sicuramente dall'inizio della collaborazione con Barbaja,⁵² allora comunemente appellato il «re degli

⁵¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 46-47.

⁵² I rapporti del compositore con questo impresario formano l'argomento del saggio: Paologiovanni Maione, Francesca Seller, *Pacini a Napoli al tempo di Barbaja: percorsi*

impresari», secondo l'opinione dello stesso compositore a motivo delle sue doti umane di «splendidezza, onestà, eccellente cuore» nonché «per la somma capacità che possedeva nel regolare quella non facile azienda». La stagione operistica sancarlina del 1825, che vede per la prima volta lavorare insieme Pacini e Barbaja, rappresenta un nuovo inizio anche per l'impresario: infatti, dopo la soppressione della concessione per la gestione del gioco d'azzardo, avvenuta nel 1820, i margini di profitto dell'impresa teatrale si erano viepiù ridotti e gli indennizzi corrisposti dall'amministrazione borbonica erano riusciti solo temporaneamente a contenere le perdite. Ad un certo punto l'astuto Barbaja aveva ritenuto che la posta non valesse più il rischio e aveva clamorosamente abbandonato il campo cedendo la propria poltrona a Glossop: ma in realtà, il malcapitato uomo d'affari inglese era stato attirato, a sua insaputa, in una trappola ingegnosamente concepita dallo stesso Barbaja per dimostrare, sulla pelle del suo antagonista, che era diventato impossibile gestire i teatri alle nuove condizioni imposte dallo Stato dopo la proibizione del gioco d'azzardo.⁵³ Non disponendo di una 'dote' sufficiente, stretta da condizioni contrattuali molto onerose e subdolamente boicottata dalle maestranze fedeli a Barbaja, l'impresa di Glossop che avrebbe dovuto gestire i teatri napoletani fino al 1827, andò incontro alla bancarotta nel corso di appena un anno: l'amministrazione borbonica era ricorsa prontamente ai ripari richiamando in carica il precedente impresario e concedendogli la facoltà di aumentare il costo dei biglietti d'ingresso.

Quello che accomunava maggiormente Pacini e Barbaja e che, con ogni probabilità, contribuì a rendere stabile nel tempo il loro rapporto

di una carriera teatrale, in Marco Capra, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini*. Pisa: ETS, 2003, pp. 67-80.

⁵³ P. Maione, F. Seller, *I Reali Teatri* cit., p. 15-18.

professionale era il fatto che, in un ambiente di lavoro estremamente competitivo e per di più esposto ai volubili gusti e ai capricci del pubblico napoletano, entrambi potevano contare sul favore accordato loro dalla famiglia reale. Sebbene infatti il nuovo monarca Francesco I non fosse così appassionato di teatro come il suo predecessore, venuto a mancare proprio agli inizi del 1825, tuttavia la regina consorte Maria Isabella nutriva un forte trasporto per questo tipo di spettacolo.



Figura 3: Giuseppe Cammarano, *Ritratto della famiglia di Francesco I*, Museo di Capodimonte (1820)

In vista dell'insediamento del nuovo regnante, Pacini è chiamato a svolgere, sin dall'inizio del suo primo contratto con Barbaja, il ruolo di compositore ufficiale con l'onere di occuparsi delle musiche destinate alle occasioni celebrative, nella fattispecie le due ricorrenze (onomastico e

compleanno) della regina, a cui furono destinate entrambe le due opere commissionategli nella stagione 1825, e, soprattutto la composizione dell'inno di benvenuto da eseguirsi al primo arrivo della famiglia reale a Napoli.

Ulteriori lavori encomiastici licenziati da Pacini saranno altre due cantate, *L'annuncio felice* e *Il felice imeneo*,⁵⁴ eseguite rispettivamente nel 1829 e nel 1832: la prima per le nozze della principessa Maria Cristina di Borbone con il re Ferdinando VII di Spagna, e la seconda per quelle del re Ferdinando II con Maria Cristina di Savoia.⁵⁵ Il permanere di questo privilegio goduto dal compositore si evince palesemente dal contenuto di alcune lettere di raccomandazione, fatte pervenire all'appaltatore e datate tra il 1825 e il 1828, nelle quali si manifesta il gradimento della corona per la presenza di Pacini in cartellone.⁵⁶

Dopo appena due anni dal suo primo debutto a Napoli, durante la prima stagione alle dipendenze di Barbaja, Pacini riesce a produrre la partitura che egli giudicherà come «il maggior trionfo» della sua prima «epoca artistica»: il dramma per musica *L'ultimo giorno di Pompei*⁵⁷ infatti, consegna definitivamente il compositore alla fama presso il pubblico

⁵⁴ Per una dettagliata disamina dei testimoni musicali di questa cantata si rimanda al saggio di Alice Tavilla, *La cantata Il felice imeneo di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini: un'ipotesi di ricostruzione*, «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 57 (2017), pp. 61-75.

⁵⁵ Cfr. G. Maione, F. Seller, *Pacini a Napoli al tempo di Barbaja* cit., p. 68

⁵⁶ Ibid. nota 4.

⁵⁷ L'opera debuttò al Teatro San Carlo nella serata di gala del 19 novembre in cui si festeggiava «il Fausto giorno onomastico di Sua Maestà Maria Isabella», ed ebbe ben diciotto rappresentazioni nel corso della stagione 1825-1826; cfr. Carlo Marinelli Roscioni, a cura di, *Il Teatro di San Carlo, La cronologia 1737-1987*, vol. II. Napoli: Guida, 1987, p. 196.

partenopeo (e successivamente anche presso quello milanese) segnando un'ulteriore svolta per la sua carriera artistica. Sull'onda dell'entusiasmo di un così felice riscontro, l'impresario decide di affidargli anche degli incarichi di direttore, facendo di lui il suo primo collaboratore e vicario in seno al consiglio d'amministrazione del teatro. Pacini aveva già avuto modo di sperimentare le asperità caratteriali del suo nuovo datore di lavoro il quale, di fronte agli imprevisti, perdeva facilmente il controllo e inveiva verbalmente sui suoi sottoposti; il compositore tuttavia, mercé la sua prontezza di spirito e la pregressa esperienza nel mondo teatrale, sapeva come gestire il proprio interlocutore rispondendo colpo su colpo ai suoi impropri e riuscendo a ricondurlo sempre a più miti consigli:

Alle prove [de *L'ultimo giorno di Pompei*] l'assieme dello spettacolo non andava troppo bene specialmente la scena del Trionfo, e quella del Vesuvio. Per cui Barbaia, che spesse volte usciva dai gangheri, ebbe a dirgermi qualche parola dispiacevole, al che io risposi: «Con chi credi di parlare, assassino! (era questo uno dei titoli onorifici ch'egli soleva regalare a chi veramente amava, oltre a quelli di mariolo, ladro ec. ec., per cui io pure risposi servendomi di questi gentilissimi epiteti!). «Che colpa ho io se il meccanismo non va bene? Prenditela con chi spetta e non già con me, mariolo!». Mordendosi l'unghie si acchetò. Dopo la prima sera, sera del gran successo, mi gittò le braccia al collo, e d'allora in poi la nostra amicizia divenne santissima, e sempre conservai per lui un affetto e stima che non han parole.⁵⁸

Tuttavia i rapporti coll'impresario rimanevano difficili da gestire e non mancavano gli scontri:

Barbaia [...] era partito per Parigi per scritturare la celebre Pasta [nell'aprile del 1826, ndr]. Io frattanto, vedendo che non s'incassavano danari, d'accordo con

⁵⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 51-52.

l'amministratore sig. Cesare Politi, genero del prefato Barbaia, feci rappresentare di nuovo *L'ultimo giorno di Pompei* con la Lande, in luogo della Tosi, la quale aveva terminato i suoi impegni; e quest'opera produsse l'effetto del talismano. Il teatro si riempì, ed in tal modo provvidi alla cassa dell'impresa. Barbaia però al suo ritorno mi rimproverò col suo solito intercalare d'assassino, perché avevo fatto quello che non mi aveva ordinato; cui io risposi, collo stesso tuono e colla stessa musica, facendogli osservare che invece di *chiodi* ritrovava danaro! Allora ridendo e ripetendo col suo solito intercalare: *Va bene, mariolo*, ordinò un rotolo di Vermicelli, e facemmo la pace.⁵⁹

Barbaja, già a partire dal 1821, oltre all'incarico napoletano gestiva anche la stagione operistica viennese del Kärntnertortheater e del Theater an der Wien;⁶⁰ nel marzo del 1826, affiancato da un consorzio di altri impresari,⁶¹ era riuscito a ottenere l'appalto del Teatro alla Scala e di quello della Canobiana a Milano,⁶² anche in questo caso subentrando al fallimento dell'impresa Glossop.

Durante il 1826, la nuova posizione lavorativa obbliga il compositore a curare gli interessi di Barbaja spostandosi ripetutamente tra Napoli e Milano. Dapprima è impegnato nel maggior teatro meneghino per mettere in scena «l'opera d'obbligo della stagione», *La gelosia corretta*, che debutta il 27 di marzo 1826. Poi deve spostarsi a Napoli dove compone *Niobe*, partitura destinata alla serata di gala nella consueta ricorrenza del 19 novembre; il 25 dello stesso mese, in assenza di Barbaja, si assume la responsabilità di fare dare *L'ultimo giorno di Pompei* nel Teatro napoletano

⁵⁹ Ivi, p. 53.

⁶⁰ Cfr. P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., pp. 121 e seg.

⁶¹ Giuseppe Crivelli (? -1831), Carlo Balochino (1770-1831) e Giovanbattista Villa (? - 1848).

⁶² Cfr. P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., p. 150.

della Fenice. Infine torna nuovamente a Milano per supervisionare la ripresa dell'*Alessandro nell'Indie* che debutta il 26 dicembre.

Nel 1827 l'agenda degli spostamenti include anche la piazza di Vienna, meta raggiunta dopo un lungo e disagiata spostamento, avvenuto in compagnia del tenore David:⁶³

[...] da Milano a Vienna ponemmo quindici giorni: quando, viaggiando per la posta non dovevamo impiegarne che sei, e ciò perché David e la sua famiglia volevano ad ogni momento far sosta per ristorarsi! Accadde pertanto che il Barbaia, partendo da Napoli cinque giorni dopo che noi da Milano, ci precedette nella capitale dell'Austria, per la qual cosa non furono pochi gli urli e i rimproveri del nostro Sultano. [...] Giungemmo finalmente a Vienna. Balocchino che dirigeva quel teatro (essendo consocio di Barbaia nell'impresa), aveva di già aperta la stagione con due opere di Rossini: *Matilde di Chabran*, e *Zelmira*, opera colossale ripiena di bellezze armoniche, e di melodie appassionate quanto mai può dirsi; né so comprendere perché un tanto magnifico lavoro sia posto in dimenticanza, mentre altri assai di minor conto sono festeggiati ed in voga. Ma nella giustizia e nel vero non tutti concordano. Dopo pochi giorni del mio arrivo si rappresentò l'*Amazilia*, ch'io ampliata aveva in due atti per quelle scene, aggiungendo un duetto fra prima donna e basso, ed una gran scena pel tenore. L'opera fu bene accolta da quella fredda ma intelligente udienza. Indi esposi *La gelosia corretta*: quindi *Gli arabi nelle Gallie*, ed in fine *L'ultimo giorno di Pompei*, che mi fruttò nella mia serata di beneficio 1900 bavare! I precitati miei lavori ebbero plauso, non mancando però mai la critica (qualche volte ingiusta), e ciò per volere abbassare gli autori italiani, non tralasciando di dichiarare che sul mio conto non aveva forse il giornalismo tedesco tutto il torto.⁶⁴

⁶³ Giovanni David, Napoli 1790 – San Pietroburgo 1864, tenore italiano celebre interprete di ruoli rossiniani che legò il suo nome anche ad alcune opere di Bellini, Mercadante e Pacini.

⁶⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 60-63.

Poiché il debutto viennese di *Amazilia* avviene il 20 febbraio 1827, è verosimile collocare la partenza di Pacini e David da Milano intorno alla fine del mese precedente. Agli inizi del marzo del 1827 ha luogo a Teatro alla Scala di Milano la prima assoluta dell'opera *Gli arabi nelle Gallie* (la ripresa viennese di cui si fa cenno nella precedente citazione è invece del maggio dello stesso anno) che rappresenta per il compositore un'ulteriore affermazione personale. Di ritorno a Napoli, ad attendere Pacini vi è il solito impegno commemorativo del 19 novembre, al quale egli si dedica, con molta probabilità, senza eccessivo trasporto riportandone un esito molto deludente: «Prima che avesse termine la stagione di primavera dovei ritornare a Napoli ove composi la *Margherita regina d'Inghilterra*, che «*Non cadde no, precipitò di sella*».⁶⁵

La prima tappa del 1828 è ancora il Teatro alla Scala di Milano dove, il 26 febbraio, ha luogo la ripresa de *Gli arabi nelle Gallie*. Il mese successivo Pacini fa ritorno alle scene scaligere per mettervi in scena *I cavalieri di Valenza*. In questo periodo la vita del compositore viene funestata da un evento luttuoso a cui fa seguito un momentaneo allontanamento dai consueti impegni lavorativi dai controversi risvolti. Eccone il resoconto che ne fa lo stesso Pacini nelle sue *Memorie*:

Nel tempo ch'io mi occupava della composizione dei *Cavalieri di Valenza*, ebbi a sopportare grave sventura. La mia ottima compagna, dopo tre giorni di un felicissimo parto, colta da febbre acuta, mi fu tolta! Mi lasciò due tenere bambine Paolina ed Amazilia, ed un maschietto per nome Lodovico, che mi fu pure dopo poco tempo rapito. Il mio dolore fu eccessivo, poiché in Adelaide Castelli perdei un angelo di bontà. Il lettore immagina al certo lo stato di abbattimento morale in cui caddi; ma fu forza proseguire per dar termine al

⁶⁵ Ivi. p. 63, citazione dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, «*Non scese, no, precipitò di sella*» (XIX, 104).

lavoro già inoltrato [...]. L'esito fu piuttosto buono. Chiesi a Barbaia un congedo di due mesi per recarmi in famiglia. Giunto a Viareggio ebbi il contento di riabbracciare i miei ottimi genitori, mio fratello Francesco, le mie due care bambine, e il mio Lodovico, che perdei nel tempo ch'io era colà. Chi è padre può solo comprendere il dolore che reca la perdita dei figli!! Ma queste non erano le sole amarezze che mi fossero serbate. Feci ritorno a Napoli, ma non ripresi la penna che alla primavera del 1829 per comporre *Il Talismano* [...].⁶⁶

Questa ricostruzione è complessivamente attendibile eccetto per quanto concerne la presunta durata del periodo di inattività: infatti quanto affermato in conclusione di questo passo, cioè che il compositore non avrebbe ripreso a scrivere se non nella primavera dell'anno 1829, è incompatibile con le testimonianze di un suo ingaggio al Teatro di Trieste per la composizione dell'opera *I crociati a Tolemaide* che debuttò il 19 novembre del 1828.⁶⁷ Una versione alternativa delle vicissitudini lavorative di Pacini ci viene offerta da Vincenzo Bellini che, scrivendo all'amico Francesco Florimo riguardo al proposito di accettare un ingaggio per la piazza milanese, riporta alcune indiscrezioni circa gli accordi intercorsi tra Pacini e Barbaja in seguito al presunto «fiasco» de *I cavalieri di Valenza* alla Scala:

[...] se fermerò per qui [cioè a Milano, ndr], mi metterò in gran coraggio, e vedere di fare cosa a non fare un fiasco simile a quello che l'Estimatissimo Sig:re Cav:re Pacini ha fatto in tutte le forme. [...], quest'esito ha rovinato tanto l'opinione de' Milanesi per lui, che ha domandato la dimissione per un anno a Barbaja, per così non scrivere né a Napoli, né a Milano, e Barbaja credo che glie

⁶⁶ Ivi. pp. 66-67.

⁶⁷ Cfr. F. Danziger, *Memorie del Teatro comunale di Trieste* cit., p. 37; e anche «Revue musicale publiée par M. F. J. Fétis», anno XII, tomo IV, 1829, p. 452.

l'abbia accordata, con dargli Pacini, sui guadagni che farà il compenso di due mila franchi.⁶⁸



Figura 4: Francesco Hayez, *Ritratto di Vincenzo Bellini*, Morgan Library & Museum, New York (sec. XIX)

Anche in altre due missive dello stesso anno⁶⁹ Bellini ribadisce la sua convinzione che Pacini avrebbe ceduto a Barbaja una percentuale sui propri guadagni in cambio del permesso dato per lavorare in altri teatri. Nella lettera a Florimo del 25 giugno 1828 Bellini specifica che Pacini avrebbe

⁶⁸ Lettera a Francesco Florimo del 14 giugno 1828, cfr. Vincenzo Bellini, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara. Firenze: Olschki, 2017, n. 45, p. 135.

⁶⁹ Lettere a Francesco Florimo del 16 febbraio e del 20 maggio 1828, cfr. V. Bellini, *Carteggi* cit., nn. 19 e 40, pp. 96 e 127.

chiesto e ottenuto da Barbaja un permesso della durata di otto mesi dietro pagamento di una penale di 1500 franchi.⁷⁰

Nel corso del 1829 il catalogo delle opere composte da Pacini si accresce di due nuovi titoli, *Il talismano*, scritto per il Teatro alla Scala e andato in scena il 10 giugno, e *I fidanzati* (ossia *Il contestabile di Chester*) che debutta al San Carlo il 9 di novembre.

Nei programmi che Pacini aveva fatto per l'anno 1830 vi era l'intenzione di lavorare su delle piazze diverse da quelle controllate da Barbaja, ma i casi della sorte gli impediscono di portare a termine questi progetti favorendo invece il suo principale concorrente, Vincenzo Bellini:

Prima della mia partenza da Milano avevo accettata (col solito consenso del mio sultano) la scrittura per la stagione di carnevale 1830 a Torino e Venezia. L'illustre Felice Romani doveva somministrarmi i libretti. Il primo (che vidi in parte, e che doveva servirmi per il Teatro Regio della Capitale della Dora) aveva per titolo *Annibale in Torino*. L'argomento del secondo non era ancora scelto. Ma una malattia sopraggiunta al prefato celebre poeta, mi fece perdere le due scritture, lo che se mi recò particolare danno, portò vantaggio all'arte essendo stato scritturato in mia vece per Venezia, nel frattempo che pendeva la questione fra me e l'impresa sopraccennate, il Bellini, ove compose i suoi *Capuleti e Montecchi*. A Barbaia, che aveva bisogno d'un maestro per la Scala di Milano, non parve vero di ritirare il permesso accordatomi, e di mandarmi colà per dare altr'opera su quelle stesse scene.⁷¹

A Pacini, costretto a rivedere i suoi piani, non rimane che ripiegare sull'occasione, offertagli da Barbaja, di scrivere un'opera nuova per il massimo Teatro di Milano, la *Giovanna d'Arco*, che debutta senza alcun successo il 14 marzo 1830. Dopo questa deludente parentesi scaligera il

⁷⁰ Cfr. V. Bellini, *Carteggi cit.*, n. 50, p. 143.

⁷¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche cit.*, p. 69.

compositore decide, di concerto con l'impresario, di prendere un anno di «permesso» per tentare la fortuna aldilà delle Alpi. Nei mesi estivi si reca nella capitale francese con l'intento di curare la ripresa de *L'ultimo giorno di Pompei* al Théâtre italien ma la sollevazione popolare verificatasi nel corso delle cosiddette 'trois glorieuses journées' fecero ritardare l'apertura della stagione teatrale e l'approssimarsi di ulteriori impegni in suolo italiano lo convinsero a lasciare Parigi prima del debutto che avvenne il seguente 2 di ottobre. La severa bocciatura tributata dalla critica francese a questa performance de *L'ultimo giorno di Pompei*⁷² stronca le velleità del compositore di conquistare il pubblico parigino.

In prossimità dell'apertura della stagione di Carnevale del 1831, Pacini è ancora legato dal contratto con Barbaja ma decide di non tornare a comporre per Napoli perché nel frattempo è stato scritturato al Teatro Apollo di Roma dove, il 15 gennaio 1831, vede la luce il suo nuovo «melodramma romantico» intitolato *Il corsaro*. Nei due mesi successivi *I fidanzati* vengono ripresi rispettivamente alla Scala e poi al San Carlo.

Il 1832 vede Pacini ingaggiato al Teatro la Fenice di Venezia per la scrittura dell'*Ivanhoe*, opera che debutta il 19 marzo. Tornato a Viareggio, compone *Il convitato di pietra*, «piccola operetta» destinata ad essere eseguita nel teatrino privato di casa Belluomini⁷³ da un cast composto quasi completamente dai suoi stessi familiari. Nuovamente a Napoli per volere di Barbaja, Pacini è chiamato a comporre *Gli elvezi*, un'opera per la «sera

⁷² Cfr. «Revue musicale publiée par M. F. J. Fétis», anno XII, tomo XIII, 1830, p. 273-283; sulla recezione di Pacini in Francia si veda Denise Gallo, *Giovanni Pacini and the Parisian Musical Stage*, in M. R. De Luca, S. E. Failla, G. Montemagno, a cura di, *Vincenzo Bellini e la Francia: Storia, creazione e ricezione dell'opera*, atti del convegno (Parigi, 5-7 novembre 2001). Lucca: LIM, 2007, pp. 15-26.

⁷³ Antonio Belluomini, medico viareggino, marito di Claudia Pacini, sorella del compositore.

di gala del re» che viene rappresentata il 12 gennaio del 1833. Sempre al Teatro San Carlo debuttano le altre due opere composte in questo stesso anno, *Ferdinando Duca di Valenza* e *Irene di Messina*, rispettivamente il 30 maggio e il 30 novembre. Entrambe le opere risultano poco gradite all'uditorio napoletano. Amareggiato a causa di questa serie di insuccessi il compositore medita tristemente sulle inevitabili conseguenze che lo attendevano: «Principiai a conoscere ch'io dovevo ritirarmi dalla palestra. – Bellini, il divino Bellini, e Donizetti mi avevano sorpassato».

Conclusi gli obblighi con Barbaja, Pacini è libero di accettare il contratto per la scrittura dell'«opera d'obbligo per la stagione del carnevale» al Teatro la Fenice di Venezia: il nuovo lavoro, intitolato *Carlo di Borgogna*, debutta il 21 febbraio 1835 e rappresenta l'ultimo di una serie di sfortunati tentativi da parte del compositore di incontrare il favore del pubblico. Dopo il fallimento di quest'ultima opera Pacini decide di ritirarsi dalle scene teatrali per dedicarsi all'insegnamento e alle mansioni di maestro di cappella. Il ritiro corrisponde con l'attesa sospensione della concessione dell'appalto a Barbaja di cui si aveva sentore già dal 1831.⁷⁴ Ma in quei sei anni trascorsi a Viareggio e scanditi dagli impegni assunti per mandare avanti il Liceo musicale appena fondato, Pacini medita sulle ragioni del suo fallimento e progetta il suo ritorno.

⁷⁴ P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., pp.218-220.

3. Il successore di Rossini

Nei primi decenni dell'Ottocento era prassi che l'impresario dei teatri napoletani demandasse alcuni aspetti tecnici riguardanti la direzione artistica ad un compositore di sua fiducia. Durante il decennio francese questa consuetudine era riconosciuta e regolamentata a livello formale, come si può evincere dalla presenza di un apposito articolo inserito nel contratto con cui era stato ingaggiato l'impresario Barbaja nel 1810:

Dal giorno trenta Giugno mille ottocento dieci l'appaltatore terrà scritturato al servizio del Real Teatro di San Carlo un Poeta, ed un Maestro di musica capaci di bene ordinare, e ben dirigere li spettacoli sotto l'approvazione del Signor Soprintendente.⁷⁵

Negli ultimi anni del regno di Murat questa figura professionale finì per essere inglobata nei ranghi dell'amministrazione statale: nel 1814, infatti, il compositore austriaco Wenzel Robert von Gallemborg,⁷⁶ collaboratore di Barbaja, risultava stipendiato anche dal Ministero del Tesoro del Regno di Napoli con il titolo di «Direttore de' Teatri della Capitale sotto la dipendenza del Soprintendente».⁷⁷

⁷⁵ Cit. in Tobia Raffaele Toscano, *Il rimpianto del primato perduto: dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in B. Cagli e A. Ziino, a cura di, *Il Teatro di San Carlo* cit., p. 108, nota 154.

⁷⁶ Dopo gli studi a Vienna con Albrechtsberger, sposò nel 1803 la contessa Giulietta Guicciardi, allieva di Beethoven, che le dedicò la Sonata per pianoforte n.14, "Al chiaro di luna". Nel 1805 si trasferì a Napoli, dove fu nominato "Directeur des ballets" da Giuseppe Bonaparte durante il suo breve regno. Collaborò con Domenico Barbaja nella direzione del Teatro di San Carlo e del Kärntnerthortheater di Vienna.

⁷⁷ Cit. in B. Cagli, *Al gran sole di Rossini* cit., p. 141.



Figura 5: Anonimo: *Ritratto di Wenzel Robert Conte von Gallenberg*, collezione della Beethoven-Haus di Bonn (XIX sec.)

Il titolo conferito a Gallenberg, come si vedrà in dettaglio nel corso della trattazione, non aveva comunque attinenza con la direzione delle esecuzioni musicali, mansione che era normalmente demandata al primo violino; a Napoli quest'altro ruolo, che potremmo definire più precisamente come finalizzato alla concertazione e «interpretazione dello strumentale»,⁷⁸

⁷⁸ Cfr. Cesare Corsi, *L'orchestra dei Reali Teatri di Napoli nell'età di Donizetti, 1820-1840*, in F. C. Greco, R. Di Benedetto, a cura di, *Donizetti, Napoli, l'Europa*, atti del

fu ricoperto dal 1805 al 1839 dal maestro Giuseppe Festa, detto «l'imperatore dei direttori», delle cui abilità ci rimane un fervido ritratto nelle *Memorie* paciniane:

Il Festa aveva tal merito che tutti i maestri compositori, niuno eccettuato, a lui s'inclinavano. Egli assisteva a tutte le prove di cembalo, e quando aveva inteso le idee dell'autore pensava a trarne tali effetti che il compositore stesso non aveva mai immaginato. Il Mayr, quando espose sulle scene del massimo teatro la sua *Medea*, pianse di tenerezza e chi detta queste memorie, più e più volte ebbe a provare emozioni da non potersi esprimere. Pochi assai or sono i direttori d'orchestra che si possano paragonare al Festa! Mariani in cima a tutti indi Bassi, De-Carlo, Ferrarini, Vannuccini, e ben pochi altri.⁷⁹

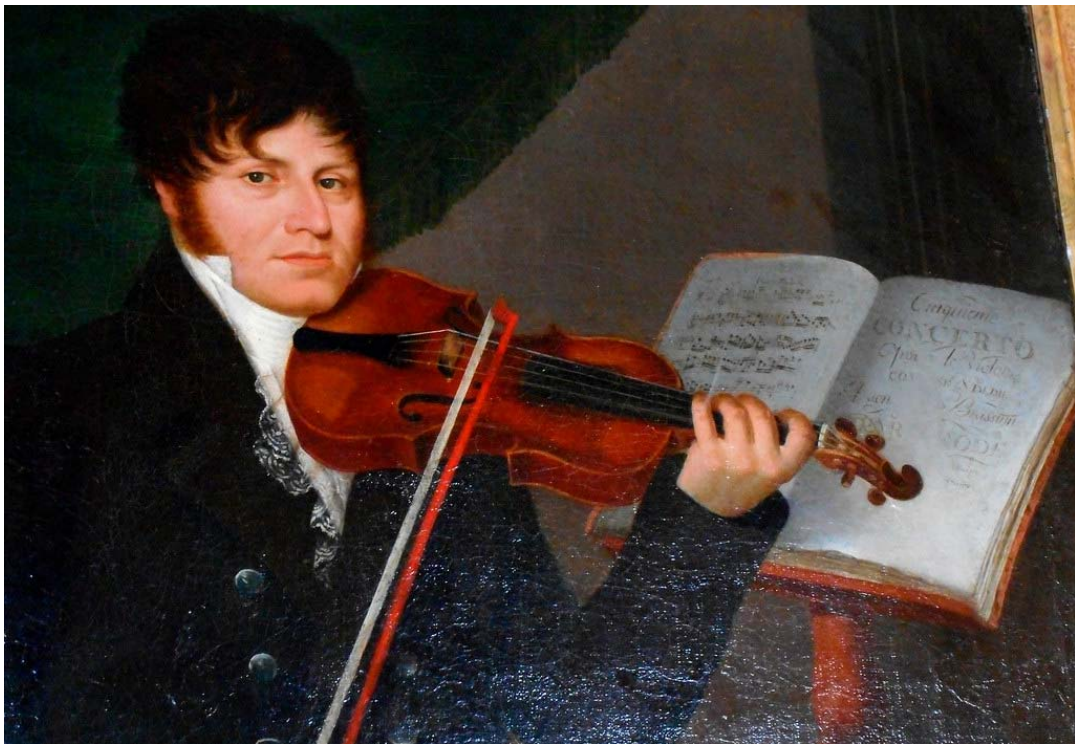


Figura 6: Giuseppe Cammarano, *Ritratto di Giuseppe Festa*, collezione della Certosa e Museo Nazionale di San Martino di Napoli (XIX sec.)

convegno (Napoli 11-13- dicembre 1997). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 348.

⁷⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 42.

Con il riordino della macchina statale, dovuto al ritorno della dinastia borbonica, la precedente collocazione professionale di Gallemberg era divenuta ormai impraticabile; cosicché nel 1816, allorquando egli chiese di essere confermato nel titolo e nella facoltà di fare le veci del Soprintendente qualora questi si assentasse, l'amministrazione gli rispose con un diniego motivato da un parere ufficialmente richiesto dal Ministero dell'Interno al Duca di Noja:

[...] in realtà la carica di Direttore reclamata dal sig. Gallemberg sarebbe utile, se i teatri Reali fossero in Regia Amministrazione. Allora il Direttore invigilerebbe agl'interessi del Governo nello stesso modo, che gli agenti di Barbaja invigilano per l'esatto compimento della sua disposizione, e de' suoi interessi essendovi un Direttore del palco scenico, il quale invigila alla esattezza delle prove, un altro, che ha cura del vestiario, delle decorazioni, e corredo di ogni spettacolo, de' drammi e programmi che si propongono, de' compositori, e maestri, e de' figurini pe' costumi. A quest'incarichi precisamente corrispondono quelli che vorrebbe assumere il Conte di Gallemberg, i quali, come si è detto, sono incompatibili coll'attual sistema di non esservi amministrazione Regia de' Reali Teatri.⁸⁰

Nel 1817 Gallemberg riuscì ad ottenere che gli fosse restituito il titolo (anche se la Soprintendenza non permetteva che fosse stampato nei programmi ufficiali), ma non più lo stipendio corrispostogli in precedenza dal Ministero come aggiunta al compenso pattuito con Barbaja, e neppure la funzione di vicario del Soprintendente che rimase appannaggio del Segretario generale.

⁸⁰ Lettera del 28 dicembre 1816, in Archivio di Stato di Napoli, cit. in Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini* cit., pp. 141-142.

Dal momento che la restaurata gestione borbonica si rifiutava di riconoscere il titolo reclamato da Gallemberg, oppure lo faceva in maniera puramente formale, è altamente improbabile che, in quello stesso periodo, la carica in questione potesse essere ufficialmente conferita a qualche altro compositore. È altresì verosimile ritenere che, nel frattempo, le figure professionali implicitamente individuate nel citato parere del Duca di Noja, continuassero ad operare alle dipendenze dell'impresario secondo le pregresse consuetudini.



Figura 7: Pietro Bettelli, *Ritratto di Gioachino Rossini*, Museo Civico Bibliografico Musicale di Bologna (1818)

È certo ad esempio che Rossini, durante gli anni del suo soggiorno napoletano, abbia svolto per conto di Barbaja un compito che si potrebbe definire di «un autentico direttore artistico e musicale», come puntualmente osservato da Bruno Cagli.⁸¹ È anche vero che nel *Prospetto di abbonamento* del Teatro San Carlo della stagione 1820-21 il nome del Pesarese compare affiancato alla generica dicitura «incaricato della Direzione delle Opere de' Reali Teatri»;⁸² si aggiunga anche il fatto che lo stesso compositore, in una lettera alla Soprintendenza del 24 marzo 1821, si firma «Gioachino Rossini Direttore della musica».⁸³ Sfortunatamente i dettagli delle mansioni svolte da Rossini non ci sono noti perché, fino ad oggi, non è mai stato rinvenuto alcun contratto stipulato da questo compositore con Barbaja o con la Sovrintendenza dei Reali Teatri: per lo stesso motivo non possiamo sapere se gli obblighi contratti con l'impresario fossero a lunga o a breve scadenza e nemmeno la specifica delle retribuzione corrisposte.

D'altro canto è certo che, dopo il 1822, diversi altri compositori legati alla gestione Barbaja siano subentrati in maniera più o meno ufficiale in quelle stesse mansioni direttoriali già in precedenza svolte da Rossini.

A tal riguardo si può osservare che uno snodo cruciale del racconto della carriera di Pacini contenuto nella sua autobiografia è rappresentato proprio dalla descrizione della sua presunta promozione alla carica di «direttore dei teatri» gestiti da Barbaja:

Il Barbaia [...] mi propose il contratto per nove anni qual direttore dei suoi teatri ai medesimi patti e condizioni che il sommo pesarese aveva ottenuti. - Accettai. -

⁸¹ Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini* cit., p. 142.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

Gli obblighi ch'io aveva erano di comporre due opere l'anno; di porre in iscena gli spettacoli, e quando l'impresario era assente di far parte del Consiglio di amministrazione. Avevo, come dissi, lo stesso compenso del mio celebre predecessore, consistente in 200 ducati al mese, alloggio, vitto, viaggi pagati ed una serata di beneficio all'anno.⁸⁴

Le asserzioni di Pacini rispetto a questo specifico argomento, quantunque rappresentino uno dei luoghi maggiormente citati di tutta la sua autobiografia, contengono in realtà alcune informazioni difficilmente verificabili nonché delle rilevanti incongruenze. Un primo aspetto problematico, legato al mancato rinvenimento dei contratti stipulati da Rossini di cui si è detto in precedenza, risiede nell'impossibilità di verificare l'esatto ammontare del compenso pattuito con l'impresario. Per avere un qualche termine di paragone siamo costretti a ricorrere alle stime sulla retribuzione percepita da Rossini che sono contenute nelle biografie storiche del compositore pesarese, come quella compilata da Azevedo:

Les appointements de Rossini, à Naples, étaient de 200 ducats, soit environ 880 francs par mois. La composition des deux opéras par an était comprise dans le marché. Il est bien entendu que lorsque le compositeur quittait Naples pour aller écrire des partitions dans d'autres villes, il devait demander des congés ; et ses appointements ne lui étaient point payés pendant le temps de ces congés. Barbaja recevait une subvention du gouvernement napolitain. Outre cette subvention, on lui avait accordé la ferme des jeux. L'entrepreneur gratifia Rossini d'un petit intérêt dans cette ferme, et cela valut au compositeur et à la prima donna Colbrand, qui avait un intérêt semblable, environ 1,000 ducats, soit 4,400 francs

⁸⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 50.

par an 43 née. Nous somme loins des limites auxquels Stendhal imite ce supplément d'honoraires.⁸⁵

Tra gli intenti di questo biografo c'è pure quello di rettificare i dati proposti in precedenza da Stendhal il quale, in una lettera del 2 novembre 1819 ad Adolphe de Mareste, così stimava i guadagni del Pesarese: «Outre les 1.000 fr. par mois, Rossini a 4 mille fr. pour chaque opéra qu'il fait».⁸⁶

La complessiva coincidenza delle cifre dichiarate da Pacini con quelle contenute nella biografia rossiniana di Azevedo non è affatto una garanzia sulla veridicità delle affermazioni del compositore catanese: non è possibile infatti escludere a priori che Pacini abbia attinto informazioni proprio dal lavoro di Azevedo pubblicato nel 1864, esattamente lo stesso anno in cui le *Memorie* paciniane cominciavano ad apparire 'a puntate' sul giornale «Boccherini» di Firenze. Al contrario, è molto più significativo riconoscere che un parallelo fra i rispettivi trattamenti economici percepiti da Rossini e Pacini sulla base della testimonianza di Azevedo è praticamente impossibile: infatti una porzione degli introiti che Barbaja corrispondeva al Pesarese, secondo la precitata biografia, sarebbe derivata dagli introiti del gioco d'azzardo, la cui relativa concessione era stata revocata prima che Pacini arrivasse a Napoli.

Ancora più rilevante è la palese contraddizione in cui cade Pacini quando dichiara che Barbaja gli avrebbe proposto un impegno novennale, perché da altri passi delle *Memorie* si evince invece, che il 'nuovo' contratto

⁸⁵ Alexis Jacob Azevedo, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*. Paris : Heugel et C., 1864, p. 90.

⁸⁶ Citato in Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini* cit., p. 167, nota 43.

avrebbe avuto inizio nel gennaio del 1826 e sarebbe stato già concluso nel 1833, per una durata complessiva di soli sei anni.⁸⁷



Figura 8: Anonimo, *Ritratto di Pietro Raimondi*, Museo Civico Bibliografico Musicale di Bologna (sec. XIX)

Ma l'aspetto più problematico è che nessuna fonte anteriore alla pubblicazione delle *Memorie paciniane*⁸⁸ sembrerebbe confermare che

⁸⁷ Pacini, parlando della nascita della sua primogenita Paolina, avvenuta nel periodo successivo al fortunato debutto de *L'ultimo giorno di Pompei* del 19 novembre 1825, afferma: «Avvenne che nel principio di gennaio, epoca in cui doveva ritornare in Napoli per dar principio al nuovo contratto, mia moglie, essendo incinta e prossima al parto, dovè rimanere fra i miei, ove diede alla luce una bambina cui posi il nome di Paolina» (*Le mie memorie* p. 52); inoltre, esponendo le circostanze in cui venne scritta l'opera *Carlo di Borgogna*, Pacini scrive anche: «Nel 1833, terminati gli impegni con Barbaia, l'impresa del Teatro della Fenice di Venezia, allora assunta dal sig. Marchese Brignole di Genova, mi offerse il contratto per comporre l'opera d'obbligo per la stagione del carnevale 1834» (*Le mie memorie* p. 82).

Pacini abbia mai ricoperto ufficialmente il ruolo di ‘direttore della musica’ in uno dei teatri gestiti da Barbaja. Al contrario, ci sono evidenze che questo stesso incarico sarebbe stato ricoperto dal maestro Pietro Raimondi, relativamente al Teatro San Carlo, proprio negli stessi anni in cui Pacini era sotto contratto con Barbaja,⁸⁹ forse già a partire dal 1824 ma non oltre il 1833 (anno del suo trasferimento a Palermo).⁹⁰ A tal riguardo si vedano alcuni dei prospetti di abbonamento del Teatro San Carlo, fatti pubblicare da Barbaja o riportati dalla stampa periodica, (**Tabella 1**) da cui risultano gli impegni previsti in cartellone rispettivamente per Pacini e Raimondi.⁹¹

⁸⁸ Francesco Florimo, commentando il passo dell’autobiografia di Pacini dove si fa riferimento alle prove musicali per il debutto napoletano dell’opera Bianca e Gernando di Bellini (30 maggio 1826), scrive: «il Pacini era allora maestro direttore della musica a San Carlo», Florimo Francesco, *Bellini, memorie e lettere*. Firenze: Barbera, 1882, p. 785, n. 1. Parimenti afferma Alexander Weatherson: «Pacini, che era stato nominato direttore artistico del San Carlo nel 1823, aveva forse assistito alle prove di Bianca e Gernando [...]», Alexander Weatherson, “*Nell’orror di mie sciagure*”, Pacini, *La parodia de Il pirata*, in F. Della Seta e S. Ricciardi, a cura di, *Vincenzo Bellini, Verso l’edizione critica*, atti del convegno (Siena 1-3 giugno 2000). Firenze: L. S. Olschki, 2004, p. 219, n.1.

⁸⁹ Nella biografia di questo compositore romano pubblicata da Michele Carlo Caputo sulla «Gazzetta Musicale di Milano» (anno XLII, n. 2 del 9 gennaio 1887, p. 12) si afferma che Pietro Raimondi «già sin dal 1824 era stato nominato direttore dei RR. Teatri di Napoli». È curioso notare come nelle memorie di Pacini invece, non compaia nessuna citazione di Raimondi.

⁹⁰ Cfr. Saverio La Macchia, *Raimondi Pietro*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 86, 2016, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-raimondi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-raimondi_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 30-04-2024).

⁹¹ Tra i documenti citati non è compreso il prospetto di abbonamento per la stagione 1828-1829: infatti i periodici musicali consultati non riportano alcuna notizia riguardo alla programmazione di questa specifica stagione, forse a causa del fatto che essa ebbe

Tabella 1

Maestri compositori e Direttore della musica dichiarati nei prospetti di abbonamento del Teatro San Carlo dal 1825 al 1827 e dal 1829 al 1831

| Fonte | Stagione | Compositori | Direttore |
|--|----------|--|---|
| Prospetto d'abbonamento del Real Teatro di S. Carlo in Napoli. Dell'anno Teatrale 1825 a tutto il Sabato di Passione 1826 ⁹² | 1825-26 | Vi saranno quattro Opere nuove espressamente scritte per Napoli dai signori maestri Mayerbeer, Mercadante, Keutzer, e Caraffa. | Nessuna indicazione |
| Napoli – Reale Teatro di S. Carlo [...] prospetto di abbonamento [...] dal giorno di Pasqua di Risurrezione al Sabato si Passione 1827 ⁹³ | 1826-27 | Li maestri sono li signori Giacomo Mayerbeer, Giovanni Paccini [sic], Stefano Pavesi, Saverio Mercadante, Pietro Raimondi , Gaetano Donizzetti [sic], Vincenzo Bellini, Conti, Gagliardi. | Nessuna indicazione |
| Prospetto di abbonamento per real Teatro di S. Carlo dal di 4 ottobre 1827 a tutto l'ultimo giorno di carnevale 1828 ⁹⁴ | 1827-28 | L'opera nuova per Napoli sarà Gli arabi nelle Gallie di composizione del signor cavaliere Giovanni Pacini , produzione che sia in Milano, che in Vienna è stata coronata dal più felice successo, alla quale si sono fatte ora dal maestro alcune aggiunzioni, e cambiamenti per adattarla al real Teatro di S. Carlo [...] Le altre opere nuove scritte espressamente in Napoli: cioè quella in due atti sarà composta dallo stesso signor maestro cav. Pacini , e le altre due da maestri da destinarsi. | Maestro direttore della musica, signor Pietro Raimondi . |

inizio solamente nel mese di ottobre con un considerevole ritardo rispetto agli anni precedenti. Similmente per la stagione 1832-1833.

⁹² Cfr. «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», n. 51 del 14 aprile 1825, p.23.

⁹³ Cfr. «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», n. 98 del 30 marzo 1826, pp. 46-47.

⁹⁴ Cfr. «I Teatri, giornale drammatico, musicale e coreografico», 20 settembre 1827, pp. 381-382.

| Fonte | Stagione | Compositori | Direttore |
|--|----------|---|--|
| Prospetto di Abbonamento pel Real Teatro di S. Carlo, dal di 20 marzo 1829 circa, a tutto l'ultimo giorno del carnevale del 1830 ⁹⁵ | 1829-30 | Le due Opere nuove in due Atti saranno scritte dai maestri, signori cavaliere Giovanni Pacini , e Gaetano Donizetti; e le due Opere nuove in un Atto solo, una sarà composta dallo stesso signor cavaliere Pacini , e l'altra o da un maestro di riputazione da destinarsi, ovvero da uno de' primarii allievi del Real Conservatorio di musica di Napoli | Maestro Direttore della Musica Signor Pietro Raimondi . |
| Prospetto di Abbonamento per lo Real Teatro di S. Carlo dalla prima Domenica di Quaresima 1830 a tutto l'ultimo giorno di Carnevale 1831 ⁹⁶ | 1830-31 | Saranno [...] rappresentate quattro Opere nuove scritte espressamente per Napoli, due delle quali in due atti, e due in un atto solo: quelle in due atti, una sarà scritta dal Maestro D. Gaetano Donizetti, l'altra dal Maestro di Cappella Napolitano D. Carlo Coccia, Maestro dell'Accademia Reale di Londra; le due Opere di un atto solo saranno scritte una dallo stesso Maestro Signor Donizetti, e l'altra o da un Maestro di riputazione da destinarsi, ovvero da uno de' primarij Allievi del real Conservatorio di Musica si Napoli, | Maestro Direttore della Musica Signor Pietro Raimondi . |
| Reale Teatro di San Carlo di Napoli – Appalto [...] per l'anno teatrale 1830, al 1831. | 1831-32 | Maestri compositori di musica Donizzetti [sic], Coccia, Raimondi , ed un altro allievo del Real Conservatorio di musica | Nessuna indicazione |

Nelle sue *Memorie* Pacini si sofferma spesso a descrivere i propri impegni come compositore, mentre al contrario, parla con molta meno frequenza di attività connesse col suo presunto ruolo di direttore; in uno dei rari casi in cui questo avviene, tuttavia, la cronologia degli avvenimenti esposti, relativi a una messa in scena dell'opera belliniana *Bianca e Fernando*, è confusa al tal punto da mettere in dubbio l'attendibilità dell'intera narrazione:

⁹⁵ Cfr. «I Teatri, giornale drammatico, musicale e coreografico», 29 marzo 1829, pp. 850-851.

⁹⁶ Riproduzione anastatica in Franco Mancini, Sergio Ragni, a cura di, *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*. Napoli: Electa, 1997, p. 63.

Prima che avesse termine la stagione di primavera dovei ritornare a Napoli ove composi la *Margherita regina d'Inghilterra* [...]. Mi occupai dopo di assistere alle prove della *Bianca e Fernando*, secondo parto del caro Bellini, ch'ebbe successo se non d'entusiasmo al certo felice, talché io proposi a Barbaia, e di ciò me ne faccio vanto, di fare accettare come maestro d'obbligo al Teatro della Scala il mio celebre concittadino, il quale compose poi di fatto per quelle illustri scene nella stagione d'autunno il *Pirata*, che ebbe successo, come ognuno sa, di pieno fanatismo, malgrado che il mio *Ultimo giorno di Pompei*, dato per primo spettacolo della stagione, avesse talmente incontrato da obbligare l'impresa a rimandare ogni sera indietro una quantità di accorrenti al teatro.⁹⁷

In particolare non si capisce con esattezza a quale delle molteplici edizioni sancarlinese della *Bianca e Fernando* Pacini si stia riferendo in questo passo: dall'esordio sembrerebbe che i fatti esposti siano successivi alle rappresentazioni dell'opera *Maria regina d'Inghilterra*, che ebbero inizio il 19 novembre del 1827, ma subito dopo si fa riferimento al debutto del *Il pirata* alla Scala che è invece dell'ottobre dello stesso anno. Quindi, a rigor di logica, la messa in scena della *Bianca e Fernando* in seguito alla quale Pacini avrebbe propiziato l'impiego scaligero del suo concittadino Bellini, non potrebbe essere altri che la prima assoluta, quella avvenuta cioè, nel maggio del 1826⁹⁸ (e che tuttavia, con molta probabilità, fu diretta da Raimondi);⁹⁹ mentre è assai più verosimile che Pacini abbia potuto assistere alle prove della ripresa dell'opera belliniana al Teatro San Carlo del 24

⁹⁷ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 63-64.

⁹⁸ In questa occasione il titolo dell'opera fu mutato in *Bianca e Gerlando*.

⁹⁹ Nel 1828 Vincenzo Bellini, scrivendo a Florimo riguardo a una polemica avvenuta in occasione della messa in scena napoletana de *Il pirata*, fa riferimento a delle critiche che lo stesso Raimondi gli aveva mosso al «tempo che provava la *Bianca*», cfr. V. Bellini, *Carteggi* cit., nn. 19 e 40, pp. 96 e 127.

luglio 1828. È abbastanza probabile infatti, che in questo periodo egli risiedesse a Napoli, ancorché non impegnato nella composizione di nuove opere:

Il maestro Pacini è fissato per Trieste per il prossimo autunno [1828 n.d.r] per iscrivere un'opera nuova che porta per titolo *I crociati a Tolemaide* che andrà in iscena alla fine di Settembre; nel Dicembre si porterà a Torino onde riprodurre la sua opera *Gli arabi nelle Gallie*. Per gli ultimi di Febbraio del 1829 sarà a disposizione del signor Barbaja fino a tutto Novembre di detto anno.¹⁰⁰

Tuttavia, a causa della difficoltà di reperire informazioni sui prospetti di abbonamento del massimo Teatro napoletano per la stagione 1828-1829,¹⁰¹ è stato impossibile verificare, rispetto a questa stessa annata, quale compositore fosse designato come 'direttore della musica' nel cartellone del San Carlo. A sostegno dell'ipotesi che le affermazioni di Pacini sulla questione degli incarichi direttoriali abbiano un qualche fondamento di verità è possibile citare la testimonianza coeva di un altro compositore anch'egli operante alle dipendenze di Barbaja. Infatti, in una lettera che Gaetano Donizetti scrive al proprio padre il 21 ottobre del 1828, si legge:

Barbaja l'anno venturo mi vorrebbe fare direttore delle musiche de' Reali Teatri, ma qua dopo Rossini nessuno ha più disimpegnato bene gli affari in quel posto... Il pubblico dice che il Direttore manda a soquadro tutte le opere d'altri per figurare egli solo, quindi non so se accetterò [...]¹⁰²

¹⁰⁰ Cfr. «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», n. 222 del 7 agosto 1828, p. 202.

¹⁰¹ Cfr. nota n. 91 a pp. 51-52.

¹⁰² Cfr. Guido Zavadini, *Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*. Bergamo: Istituto italiano di Arti grafiche, 1948, p. 262, cit. in Jeremy Commons, *L'età di Donizetti*, in Bruno Cagli e Agostino Ziino, a cura di, *Il Teatro di San Carlo* cit., p. 179.



Figura 9: Josef Kriehuber, Ritratto di Gaetano Donizetti (1848)

Considerando che la data di questa missiva non è molto posteriore alla citata ripresa della *Bianca e Fernando*, è verosimile credere che nell'estate del 1829 Barbaja stesse realmente cercando un sostituto per Raimondi: non è escluso infatti che l'incarico di direttore venisse conferito in maniera informale (esistono casi documentati in cui Barbaja fissava i termini della collaborazione con i suoi dipendenti per mezzo di un contratto verbale)¹⁰³ e potesse essere revocato e riassegnato a piacere dell'impresario. È altresì

¹⁰³ A tal riguardo è possibile citare la controversia nata tra l'impresario e il ballerino Pietro Hus a causa di un contratto verbale risalente al 1829, cfr. Viola Ardone e Chiara De Caprio, *Ballerini e impresari a Napoli nell'età Donizettiana*, in F. C. Greco e R. Di Benedetto, a cura di, *Donizetti, Napoli, l'Europa*, cit., p. 93.

possibile che anche per Pacini possa valere l'ipotesi che Bruno Cagli avanza in riferimento ai patti che legavano Barbaja e Rossini e cioè che impresario e compositore «abbiano regolato separatamente i vari tipi di prestazione, da un lato la composizione delle opere, dall'altro gli impegni più propriamente di direzione artistica».¹⁰⁴ Quindi in definitiva la proposta di contratto che Pacini sostiene di aver ricevuto da Barbaja dopo il clamoroso successo riportato con l'opera *L'ultimo giorno di Pompei*, potrebbe essere stata una formula standard di contratto (non necessariamente redatto per iscritto) che l'impresario offriva ai suoi collaboratori più promettenti per così dire *ad experimentum*, riservandosi di modularne l'attuazione nel corso degli anni a seconda delle necessità; in questa prospettiva anche la durata complessiva poteva ritenersi un parametro modificabile con la consueta formula del rinnovo dopo un periodo minimo che poteva comprendere anche la durata di una sola stagione. È quindi plausibile ritenere che Barbaja abbia usufruito dei servizi offerti da Pacini anche come direttore della musica preferendo tuttavia impiegarlo più frequentemente come compositore e lasciando che Raimondi detenesse a livello formale la titolarità dell'incarico.

¹⁰⁴ Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini* cit., p. 144.

4. I librettisti di Pacini negli anni 1824-1835

Anche il rapporto tra compositore e librettista rappresenta un aspetto del contesto di produzione operistico che merita di essere approfondito. Al ‘poeta di teatro’ venivano demandati infatti compiti fondamentali come la scelta del soggetto e, nel caso assai frequente che esso fosse dedotto da una fonte letteraria preesistente, il suo adattamento alle esigenze delle scene musicali. Per assolvere a questi compiti egli doveva essere aggiornato sui gusti del pubblico e sulle mode letterarie più in voga, anche per quanto riguarda la letteratura straniera; era poi fondamentale che egli possedesse delle competenze riguardo alle forme musicali utilizzate nel melodramma (arie solistiche, pezzi d’insieme) a cui corrispondevano le scene monologiche, dialogiche, corali etc.; era altresì richiesto che rispettasse le solite convenienze teatrali nella ripartizione delle arie e nella lunghezza dei versi. Non di rado l’autore del libretto era anche responsabile dei movimenti scenici degli attori-cantanti, compito che oggi è demandato alla figura del regista. Al contrario di quanto avveniva nel Settecento, quando il rapporto tra compositore e librettista era perlopiù paritario (si veda ad esempio il caso emblematico della coppia Mozart – Da Ponte), nel secolo successivo le ragioni della musica tendevano a prevalere su quelle della poesia e i compositori preferivano essere affiancati da librettisti che assecondassero docilmente le loro esigenze anche quando il loro livello letterario non fosse eccelso.¹⁰⁵ Pacini, nelle sue *Memorie*, attribuisce ai poeti la prerogativa di favorire l’introduzione di innovazioni formali nella scrittura dei melodrammi:

¹⁰⁵ Sulla progressiva limitazione del prestigio del ‘poeta di teatro’ cfr. Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi, G. Pestelli, a cura di, *Storia dell’opera Italiana*, vol. IV. Torino: EDT, 1987, p. 235.

Credo inoltre che il trovare nuove forme dipenda più dall'autore del libretto anziché dal compositore della musica. E di fatto osservo che nella *Norma* e nella *Sonnambula*, sublimi lavori del Genio di Catania, vi sono dei pezzi tessuti dall'illustre Romani in modo ben diverso da tanti altri suoi libretti ond'è che le formole pure della musica diversificano da quelle usate dallo stesso Bellini nel *Pirata* nella *Beatrice* e negli altri suoi lavori.¹⁰⁶

È molto probabile che Pacini non si affidasse alle competenze dei librettisti solo per quanto riguarda l'ammodernamento delle strutture formali ma anche per ampliare i propri orizzonti a repertori letterari per lui altrimenti inaccessibili. Ad esempio è assai probabile che il frutto della frequentazione di Gaetano Barbieri,¹⁰⁷ letterato a cui si devono molteplici traduzioni di autori europei, sia valsa a Pacini una conoscenza più approfondita dell'opera di Walter Scott per la quale dimostrò una chiara predilezione nel corso della sua carriera.

¹⁰⁶ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit. p. 65.

¹⁰⁷ Gaetano Barbieri (Modena, 1767 ca. – Milano, 1853), matematico, giornalista, critico musicale e teatrale, commediografo italiano. Dopo aver pubblicato uno studio sul calcolo differenziale nel 1804, insegnò matematica nel Regio Liceo Virgilio di Mantova dal 1808 al 1815. Nel 1818 si trasferì a Milano dove iniziò a scrivere testi teatrali in parte pubblicati, a partire dal 1821, nei diversi volumi della *Nuova raccolta teatrale* stampati dal tipografo milanese Giovanni Pirotta. Tra il 1827 e il 1831 diresse, insieme al socio Giulio Ferrario (Milano, 1767 – Milano, 1847), il periodico «I Teatri, Giornale drammatico musicale e coreografico». Per Pacini compose due libretti: *Il talismano* (1829) e *Giovanna d'Arco* (1830). Fu attivo come traduttore e come librettista. Dal 1830 fu ingaggiato dal governo austriaco come spia; quando nel 1848 vennero resi pubblici i documenti di questa sua attività segreta fu escluso da tutti i circoli letterari che aveva frequentato in precedenza; anche la sua attività lavorativa ne risentì e concluse i suoi giorni in povertà; cfr. F. Regli, *Dizionario biografico* cit., pp. 26-28.

Al contrario di Bellini, che amava avvalersi preferibilmente della penna di un solo poeta, Pacini era abituato invece, a lavorare con librettisti diversi, a seconda del teatro dove era chiamato a comporre perché, con ogni probabilità, lasciava che il poeta fosse scelto dall'impresario.

Tabella 2

Autori dei libretti musicati da Pacini negli anni 1824-1835

| Anno | Titolo | Librettista | Prima rappresentazione |
|------|--|-------------------------------------|--|
| 1824 | <i>Alessandro nell'Indie</i> | Giovanni Schmidt (?) ¹⁰⁸ | Napoli, Teatro di San Carlo, 1824 |
| 1825 | <i>Amazilia</i> | Giovanni Schmidt | Napoli, Teatro di San Carlo, 1825 |
| 1825 | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> | Andrea Leone Tottola | Napoli, Teatro di San Carlo, 1825 |
| 1826 | <i>La gelosia corretta</i> | Luigi Romanelli | Milano, Teatro alla Scala, 1826 |
| 1826 | <i>Niobe</i> | Andrea Leone Tottola | Napoli, San Carlo, 1826 |
| 1827 | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> | Luigi Romanelli | Milano, Teatro alla Scala, 1827 |
| 1827 | <i>Margherita regina d'Inghilterra</i> | Andrea Leone Tottola | Napoli, San Carlo, 1827 |
| 1828 | <i>I cavalieri di Valenza</i> | Gaetano Rossi | Milano, Teatro alla Scala, 1828 |
| 1828 | <i>I crociati a Tolemaide</i> | Calisto Bassi | Trieste, Teatro Grande, 1828 |
| 1829 | <i>Il talismano</i> | Gaetano Barbieri | Milano, Teatro alla Scala, 1829 |
| 1829 | <i>Il contestabile di Chester</i> | Domenico Gilardoni | Napoli, Teatro di San Carlo, 1829 |
| 1830 | <i>Giovanna d'Arco</i> | Gaetano Barbieri | Milano, Teatro alla Scala, 1830 |
| 1831 | <i>Il corsaro</i> | Jacopo Ferretti | Roma, Teatro Apollo, 1831 |
| 1831 | <i>Gusmano d'Almeida</i> | Luigi Romanelli | - |
| 1831 | <i>Ivanhoe</i> | Gaetano Rossi | Venezia, Teatro La Fenice, 1832 |
| 1832 | <i>Il convitato di pietra</i> | Gaetano Barbieri (?) ¹⁰⁹ | Viareggio, Teatro di casa Belluomini, 1832 |
| 1833 | <i>Gli elvezi</i> | Gaetano Rossi | Napoli, Teatro di San Carlo, 1833 |
| 1833 | <i>Fernando duca di Valenza</i> | Paolo Luigi Pola | Napoli, Teatro di San Carlo, 1833 |
| 1833 | <i>Irene</i> | Nicola Cirino | Napoli, Teatro di San Carlo, 1833 |
| 1835 | <i>Carlo di Borgogna</i> | Gaetano Rossi | Venezia, Teatro La Fenice, 1835 |

La periodizzazione in due epoche diverse (prima e dopo il 1835), che generalmente si adotta per la produzione operistica di Pacini, è valida anche per quanto riguarda i rapporti con i librettisti, perché nel periodo successivo al suo ritorno sulle scene il compositore si aprì a collaborazioni diverse rispetto agli anni precedenti, con la sola eccezione del libretto del

¹⁰⁸ Per quanto concerne le ipotesi sulla paternità della revisione di questo libretto si rinvia al *dossier* informativo sull'opera *Alessandro nell'Indie* contenuto nel cap. III.

¹⁰⁹ Per l'attribuzione a Barbieri si rimanda alla nota n. 395 a p. 373.

Furio Colombo, datato 1840, che fu scritto da Jacopo Ferretti,¹¹⁰ con cui Pacini aveva già lavorato in precedenza sempre sulla piazza romana (*La gioventù di Enrico V*, 1820; *Cesare in Egitto*, 1821; *Il corsaro*, 1831). Di questo poeta Pacini ci ha tramandato un ricordo molto particolareggiato che lascia intuire quali sentimenti di stima e amicizia lo legassero a lui:

[il] chiarissimo poeta Ferretti, uomo di non comune ingegno, di cuore eccellente, e di un umore (malgrado la sua inferma salute), oltre ogni dire gaio. Egli era direttore dello spaccio dei sali e tabacchi, ed in mezzo ai sigari invocava la sua facile musa veramente prodigiosa se non sublime: ond'è che talvolta avveniva che, nella quantità dei lavori di cui assumeva l'incarico, inviava ad un maestro compositore un Augurio scritto pei giovani di caffè e per gli avvisatori di teatro in occasione del buon capo d'anno o del Ferragosto, ed inviava a questi un duetto o un terzetto d'opera buffa o seria; per la qual cosa quando gli si faceva conoscere lo sbaglio esclamava: «Che volete mio caro? ... quel benedetto spaccio: fra i cigari, lo sale e nicotina, un asino mi fa sera e mattina!». Egli era uomo, ripeto, veramente caro e pieno di spirito.

¹¹⁰ Jacopo Ferretti, (Roma, 1784 – Roma, 1852), letterato, poeta, traduttore e giornalista italiano. Fu autore di un gran numero di libretti per i più rinomati maestri dei suoi tempi (fra cui Rossini, Donizetti, Zingarelli, Mayr, Mercadante e Pacini) e traduttore di testi teatrali dal francese. Dal 1814 al 1845 ricoprì anche degli incarichi nell'Amministrazione «de' Sali e Tabacchi». Come giornalista curò delle recensioni di spettacoli teatrali sul periodico romano «Museo Drammatico». Cfr. Franco D'Intino, sub voce *Ferretti, Iacopo* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 47, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ferretti_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ferretti_(Dizionario-Biografico)>) (consultato il 16-05-2024). Sulla collaborazione con Pacini per il libretto dell'opera *Furio Camillo* (1840), cfr. Laura Bianchini, *Le lettere di Jacopo Ferretti conservate presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in A. Bini, F. Onorati, a cura di, *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*, atti del convegno (Roma, 28-29 novembre 1996). Milano: Skira, 1999, pp. 140-145.

La ricostruzione delle fasi preliminari che precedettero la scrittura dell'opera d'apertura della stagione 1831 del Teatro Apollo di Roma, ci consentono di conoscere delle interessanti informazioni sulla procedura adottata per la scelta del soggetto:

[...] Pacini si mise in corrispondenza [con Ferretti] fin dal giugno 1830 per la preparazione del novello libretto. E gli suggeriva, nell'imbarazzo della scelta di un soggetto, l'*Ivanhoe* dello Scott, *Il Corsaro* del Byron, l'*Hernani* di Victor Hugo e il *Malec-Adel*; il 12 luglio gli indicava ancora l'*Atala*, la *Vestale*, la *Promessa Sposa di Lammermoor*, *Sardanapalo* e il *Conte di Lenox (Maria Stuarda)* [...]. Il 5 agosto finalmente il Pacini s'era deciso e scriveva al Ferretti: «Lasciamo tutti gli argomenti ed appigliamoci a quella troietta di Maria Stuarda». E il Ferretti si mise al lavoro e portò a fine il melodramma [...]. Ma quando alla fine di ottobre 1830, il Pacini venne in Roma per cominciare la composizione dello spartito, egli aveva cambiato idea [e] volle si riducesse a melodramma il *Corsaro* del Byron: e per la prima volta il Ferretti si accinse a scrivere un melodramma romantico, sebbene i suoi ideali letterari fossero proprio l'opposto!¹¹¹

La tendenza ad 'imporre' al poeta soggetti a lui non graditi, obbligandolo a scegliere tra una rosa di autori stranieri alla moda, è confermata anche dalla testimonianza di un altro poeta, Luigi Romanelli,¹¹² che, con chiari

¹¹¹ Alberto Cametti, *La musica teatrale a Roma cento anni fa (Il "Corsaro" di Pacini)*. Roma: Mezzetti, 1931, p. 10.

¹¹² Luigi Romanelli, (Roma, 1751 – Milano, 1839), librettista italiano. Attivo per un trentennio come poeta del Teatro alla Scala fu autore di circa sessanta libretti e lavorò insieme a compositori del calibro di Mayr, Rossini, Mercadante, Pacini e Vaccaj. Unico tra i librettisti dell'Ottocento, pubblicò una raccolta dei suoi lavori melodrammatici in otto volumi tra il 1832 e il 1833. Fu anche professore di declamazione al Conservatorio di Milano; cfr. Iolanda Tambellini, sub voce *Romanelli Luigi* in *Dizionario Biografico*

toni polemici, racconta della dibattuta scelta per il soggetto del *Gusmano d'Almeida* opera che sarebbe dovuta essere rappresentata a Trieste nel 1832 e che venne abbandonata a favore dell'*Ivanhoe*:

L'incominciamento di questo Melodramma fu preceduto da una lunga lettura di Romanzi, propostimi dal sig. Maestro Giovanni Pacini, per estrarne un argomento interessante. I Romanzi son divenuti da parecchi anni altrettante ricche miniere ai Poeti, per mendicare in essi quelle così dette situazioni drammatiche, che inutilmente ricercherebbero nella propria e sterile fantasia; di maniera che, tolta per questo mezzo la necessità dell'invenzione, non rimane ad essi che lo scarso merito d'un certo ordine, che il più delle volte è disordine; e quello della semplice verseggiatura, in alcuni più o meno felice, in altri costantemente detestabile. Parecchi Maestri di Musica, per lo stesso motivo di sterilità, non solamente vi si sono uniformati, ma lo impongono sovranamente, sebbene il Poeta non bisognoso di merce straniera opinasse diversamente, e per un giusto amor proprio sdegnasse di farlo. In conclusione: o materiali Romanzeschi, o traduzioni di drammi Oltramontani.¹¹³

Il seguito del ragionamento esposto da Romanelli è una divertente satira dei luoghi comuni della drammaturgia teatrale d'ispirazione romantica: egli immagina quale potrebbe essere la risposta di un maestro di musica dei suoi giorni qualora gli venisse proposto un libretto di fattura classica come quelli di Metastasio:

Deh! per pietà esclamerebbe il Maestro, che vuoi tu ch'io faccia sopra queste parole? Qui non vi son furori, disperazioni, lamentevoli o minacciosi Cori in

degli Italiani – vol. 88 (2021), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-romanelli_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-romanelli_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 25-05-2024).

¹¹³ Cfr. Melodrammi del professore Luigi Romanelli Tomo VIII. Milano: Pirola, 1833, p. 49-50.

distanza (colpi di scena), fantasmi, follie, streghe, congiure, misfatti atroci, vituperj, patiboli, e cose simili. Qui non v'è un'Ombra, che all'improvviso (sebbene senza necessità, e impropriamente) comparisca e sorprenda gli Astanti; qui non v'è una donna perseguitata e frenetica, che si aggiri per le contrade di Londra presso a morir di fame e di sete; qui non v'è un rogo (pazienza se non si vede), dove un Proconsole Romano si lasci strascinare da una furibonda Sacerdotessa per esservi abbruciato con lei; qui non v'è una esplosione vulcanica; qui non v'è chi si precipiti da un'altissima rupe; qui non si ammazza neppure una mosca: che vuoi tu ch'io faccia sopra queste parole?¹¹⁴

In altri contesti è probabile tuttavia, che i rapporti tra Pacini e i poeti siano stati improntati ad un più formale rispetto, come nel caso delle produzioni al San Carlo, dove i poeti godevano del prestigio che derivava loro da una salda posizione istituzionale. In questo Teatro Pacini ebbe occasione di lavorare con Andrea Leone Tottola,¹¹⁵ Giovanni Schmidt¹¹⁶ e,

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Andrea Leone Tottola (? , 1780? – Napoli, 1831) librettista italiano. Dal 1810 ricoprì il ruolo di «poeta drammatico dei Reali Teatri» insieme a Giovanni Schmidt e collaborò con Rossini, Pacini e Donizetti. Fu abile nel rimaneggiare testi preesistenti e nell'adattare soggetti storici e letterari alla scena lirica. Per Pacini scrisse tre libretti: *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), *Niobe* (1826) e *Maria regina d'Inghilterra* (1827); cfr. Saverio Lamacchia, sub voce *Tottola Andrea Leone* in *Dizionario Biografico degli Italiani* - vol. 96 (2019), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-leone-tottola_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-leone-tottola_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 20-04-2024).

¹¹⁶ Giovanni Schmidt, (Livorno, 1775 ca – Napoli, post 1839) librettista italiano. Alla sua penna si devono circa quarantacinque libretti composti in maggioranza per il Teatro San Carlo dove affiancava Tottola nel ruolo di poeta ufficiale. Per Pacini riadattò nel 1824 il metastasiano libretto dell'*Alessandro nell'Indie* (ma l'attribuzione della revisione è incerta e si basa solo sulla testimonianza dello stesso Pacini) e compose quello dell'*Amazilia* (1825); cfr. John Black, sub voce *Schmidt, Giovanni (Federico)* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

successivamente, Domenico Gilardoni.¹¹⁷ Di Giovanni Schmidt, conosciuto al tempo del suo primo debutto napoletano e definito riduttivamente ‘verseggiatore’, forse per il fatto che si prestava a rimaneggiare i versi di poeti di più alta reputazione, il compositore ci ha lasciato un divertito ritratto:

Il libretto ch’io musical fu l’*Alessandro nelle Indie*, argomento già trattato dal cesareo poeta, lavoro di cui in parte si servì il verseggiatore Smith [sic] ampliato per le scene moderne. [...] Lo Smith era un uomo di qualche ingegno, ma la miseria era sua indivisibile compagna, talché per il di lui carattere, affliggente oltre ogni dire, spirava melanconia al solo vederlo. Egli ripeteva sovente presentandosi sulla porta della stanza in cui io era: «Sto in divorzio con l’oro e l’argento, Ed il rame veder non si fa». Era in fine, in tutta l’estensione del termine, un vero Don Eutichio !!!¹¹⁸

Nell’arco di tempo preso in considerazione dal presente scritto (1824-1835) ricade anche un altro libretto, oltre quello appena ricordato dell’*Alessandro nell’Indie*, che nasce come riscrittura di un testo settecentesco, quello de *Il convitato di pietra*: in entrambi i casi è nota la fonte originaria ma sull’autore della revisione non vi sono certezze.

Un librettista per cui Pacini nutriva una sincera stima, nonostante nutrisse delle riserve sulla pulizia del suo stile, era Gaetano Rossi:¹¹⁹

¹¹⁷ Domenico Gilardoni (Napoli, 1798 – Napoli, 1831) librettista italiano. Subentrato a Andrea Leone Tottola come poeta ufficiale del Teatro San Carlo di Napoli fornì molti libretti a Gaetano Donizetti. Per Pacini invece, scrisse solamente i versi de *Il contestabile di Chester* (1829); cfr. John Black, sub voce *Gilardoni Domenico* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

¹¹⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 40.

¹¹⁹ Gaetano Rossi (Verona, 1774 – Verona, 1855), librettista italiano, attivo soprattutto sulle piazze di Venezia e Milano, fornì libretti a Rossini, Mercadante e Donizetti e

Rossi non era un buon verseggiatore, ma conosceva l'effetto, ed i suoi libretti racchiudevano sempre dei punti di molto interesse scenico. Egli stesso diceva: «Mi non son poeta (era Veronese) ma parolaio». Era d'un carattere ilare, ed ottimo uomo.

Il giudizio espresso da Pacini su Rossi trova un preciso riscontro in un'altra fonte biografica anonima, nella quale viene ribadito il riferimento al cosiddetto effetto scenico:

Tutti i di lui libretti si stampavano col *Parole di Gaetano Rossi*. Nonostante questa di lui confessione i nemici de' di lui successi, che non si potevano contendere per la già riconosciuta di lui esperienza ne' scenici *effetti*, e che procuravano i Musicali *effetti* a' Compositori, Rossi venne sempre fulminato dai Gazzettieri, particolarmente per lo stile. Lo vendicarono sempre i Compositori di musica, e i più celebri, che lo preferivano sin da Giovinetto, a' Poeti di classico stile. I Maestri lo preferivano. oltre l'effetto de' *punti di scena* (termine tecnico) anco perché le parole di Rossi erano canore e musicali.¹²⁰

Su questa teoria degli effetti è interessante considerare anche il contributo del già citato Gaetano Barbieri, anch'egli portatore di istanze poetiche progressiste, il quale, in polemica verso chi prescriveva il rispetto delle cosiddette unità aristoteliche, aveva proposto invece una sorta di

Pacini; per quest'ultimo scrisse: *I cavalieri di Valenza* (1828), *Ivanhoe* (1832) e *Gli elvezi* (1833); a lui si attribuisce pure la revisione del libretto de *Il convitato di pietra*; cfr. John Black, sub voce *Rossi Gaetano* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

¹²⁰ Cfr. Antonio Pighi, *Pagina autobiografica di un librettista veronese*, in *Miscellanea per le nozze Biadego-Bernardinelli*. Verona: Francechini, 1896, pp. 192–197.

relativizzazione delle regole drammaturgiche basandosi appunto sul concetto di ‘effetto’:

Le regole della poetica teatrale non si restringono solamente a quelle che ottimi istitutori ne additarono; le quali anzi scemano di forza, se non ne vengono aggiunte altre, che vogliono essere studiate dalla platea, stando a contemplare ciò che dicesi *effetto* della rappresentazione. E siccome tale effetto varia col variare delle circostanze, dei tempi, de’ costumi, e delle inclinazioni de’ diversi popoli, così variabili oltre ogni credere sono queste seconde regole, o quasi ne perdono il nome, fattesi piuttosto un sentimento che la sola pratica può fornire. Là onde un componimento teatrale possederà maggiori o minori pregi, avuta ragione di tempo in cui è rappresentato, e di contrada alla quale si destina.¹²¹

Negli anni precedenti al suo ritiro dalle scene, Pacini si avvalse anche di libretti frutto di collaborazioni che potremmo definire occasionali, come quelle con Calisto Bassi¹²² (*I crociati a Tolemaide*, 1828), Paolo Luigi Pola¹²³ (*Fernando duca di Valenza*, 1833), e Nicola Cirino¹²⁴ (*Irene*, 1833).

¹²¹ Gaetano Barbieri, *Nuova Raccolta teatrale* [...], tomo I. Milano: Pirotta, 1821, p. IV-V.

¹²² Calisto Bassi (Cremona? – Abbiategrasso, 1860), librettista italiano. Fu anche autore della versione italiana di libretti in lingua francese e direttore di scena del Teatro alla Scala. Cfr. Dizionario Biografico degli Italiani - vol 7 (1970), sub voce *Bassi Calisto*. <[¹²³ Paolo Luigi Pola \(Treviso, 1773 – Treviso, 1841\), poeta e drammaturgo italiano; cfr. Filippo Nani Mocenigo, *Scrittori drammatici veneziani nel secolo XIX*, «L’Ateneo veneto», Serie XII, Vol. II, Venezia: Fontana, 1888, p. 90.](https://www.treccani.it/enciclopedia/calisto-bassi_(Dizionario-Biografico)/> (consultato il 12-03-2024).</p></div><div data-bbox=)

¹²⁴ Nicola Cirino (Nicosia, 1802 – Palermo, 1851) giurista e poeta italiano. Pacini ne fa menzione quale autore del libretto della *Irene* a p. 81 delle *Memorie*; tuttavia il catalogo

L'indagine sui rapporti tra Pacini e i suoi librettisti richiederebbe un approfondimento delle conoscenze sui carteggi del compositore; com'è noto tuttavia, i documenti relativi ai rapporti epistolari di Pacini nella prima metà dell'Ottocento sono stati soggetti a una forte dispersione; nondimeno le informazioni reperite sulla collaborazione con i poeti, limitatamente all'intervallo di anni preso in considerazione in questo studio, hanno evidenziato caratteristiche e *modus operandi* paragonabili a quelli di altri operisti coevi soprattutto per quanto concerne la scelta dei soggetti e le suggestioni desunte dalla letteratura straniera.¹²⁵ Ulteriori approfondimenti su questo specifico aspetto saranno esposti nel capitolo III di questo studio quando saranno prese in considerazione le singole composizioni che ricadono nell'intervallo 1824-1835.

Corago assegna la paternità di questo libretto a G. Rossi: <<https://corago.unibo.it/opera/0000098216>> (consultato il 18-02-2025).

¹²⁵ Cfr. Ilaria Bonomi, *Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo*, in Nicola De Blasi, Pietro Trifone, a cura di, *L'italiano sul palcoscenico*, edizione digitale, Accademia della Crusca, 2019, pp. 80-85.

II. Convenzioni e convenienze teatrali

1. Regole non scritte

Nell'ambito degli studi sulla tradizione operistica italiana del XIX secolo, una ricerca sui meccanismi che sottendono agli esiti più o meno positivi di una rappresentazione può costituire motivo d'interesse non solo sotto il profilo della recezione del repertorio melodrammatico, ma anche in ragione di una migliore comprensione delle strategie compositive e performative messe in atto per intercettare l'interesse del pubblico.

Nella prima metà dell'Ottocento, quando ancora il ruolo egemone degli editori e la legislazione sul diritto d'autore erano di là da venire, le regole del *marketing* teatrale, improntate a un acceso consumismo, imponevano che il cartellone operistico offrisse al pubblico opere sempre nuove, scritte principalmente in funzione del loro debutto e delle particolarità del teatro dove questo avveniva, piuttosto che in vista di eventuali riprese successive in piazze differenti. Ogni opera era progettata, già a partire dalla scelta del soggetto e dalla designazione dei ruoli vocali dei personaggi, sulla base del cast di cantanti che doveva eseguirla e, nel caso di nuovi allestimenti con compagnie di canto differenti, era normale che andasse soggetta a parziali revisioni. In generale erano tanti e tali i condizionamenti esterni, le convenzioni e le limitazioni imposte agli autori dal sistema produttivo del teatro d'opera, da giustificare una prospettiva di «autorialità condivisa»¹²⁶ nel quale il processo creativo si realizza come una mediazione tra l'ispirazione poetica e musicale e le esigenze pratiche che librettista e

¹²⁶ Cfr. Carlida Steffan e Luca Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*. Roma: Carrocci, 2023, p. 188.

compositore sono tenuti a rispettare per far sì che il loro lavoro possa ottenere il miglior risultato possibile.

Un ulteriore elemento da prendere in considerazione riguarda le reali modalità con cui l'opera lirica veniva effettivamente fruita all'interno dei teatri italiani dell'Ottocento, in particolare, per quanto concerne alcuni comportamenti degli spettatori del tempo, spesso radicalmente diversi dall'uso odierno. Tra queste peculiari consuetudini del pubblico italiano, soprattutto di quello che occupava i palchi, va segnalata l'abitudine di conversare ad alta voce durante le rappresentazioni. Raramente accadeva infatti, che gli spettatori rimanessero in silenzio e che la loro attenzione fosse concentrata interamente su quello che stava succedendo sul palcoscenico; al contrario l'eccezionale realizzarsi di queste condizioni era un fatto talmente inatteso che il compositore e gli interpreti potevano riportarne addirittura una sensazione di disagio, come attestato nel racconto che Bellini fa all'amico Florimo della rappresentazione genovese della *Bianca e Fernando*:

[...] ma in particolare tutto il 2:^{do} atto il silenzio con cui si ascoltò la musica dava soggezione agli stessi cantanti, e mi prese un palpito terribile pel timore di qualche sbaglio che poteano prendere i cantanti e l'orchestra [...]¹²⁷

Per il pubblico la normalità era costituita da una modalità di ascolto «selettivo e/o intermittente»,¹²⁸ in parte compensata dall'abitudine di presenziare a numerose repliche della medesima opera, con picchi di concentrazione da parte degli spettatori in corrispondenza della comparsa sulla scena dei cantanti più famosi o di situazioni drammaturgiche

¹²⁷ Lettera a Francesco Florimo del 9 aprile 1829, cfr. Vincenzo Bellini, *Carteggi cit.*, n. 31, p. 115.

¹²⁸ C. Steffan e L. Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie cit.*, p. 94.

estremamente coinvolgenti. Per tutelarsi dai potenziali rischi di queste particolari convenzioni di ascolto, i cantanti facevano leva sulle cosiddette convenienze¹²⁹ obbligando librettista e compositore a fornir loro gli strumenti adatti a farsi notare anche da un uditorio distratto e indolente. La critica di questi ‘divismi’ costituiva un argomento di dibattito sin dai tempi del *Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello (1720), e ancora intorno alla metà dell’Ottocento non accennava a perdere la sua attualità così da poterne trovare traccia non solo nelle pubblicazioni specialistiche ma anche in quelle a carattere divulgativo:

Regnava altre volte sulle scene de’ teatri d’opera italiani un uso assai condannabile il quale non è per avventura del tutto sparito a’ giorni nostri. I cantanti che sostenevano le prime parti voleano assolutamente fare la loro comparsa sulla scena, ossia, in termini proprii dell’arte, *sortita*, con una *cavatina* compiuta; poeta e maestro erano costretti voglia o non voglia di assoggettarsi a così fatta legge, le cui esigenze non si accordano sempre con quelle dell’azione e dell’interesse drammatico; ma il cantante voleva essere l’unico scopo dell’attenzione del pubblico e raccoglierne tutti gli applausi.¹³⁰

¹²⁹ L’insieme delle pratiche che determinava lo schema di un’opera italiana, cfr. Philip Gossett, *Dive e Maestri*. Milano: Il Saggiatore, 2010, p. 707.

¹³⁰ Voce *cavatina* in *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, vol. V. Venezia: Tasso, 1842, pp. 1205-1206; l’importanza attribuita agli argomenti di attinenza teatrale nell’ambito delle «conversazioni» che avevano luogo nei salotti, nei teatri e negli altri luoghi di ritrovo giustifica il copioso ricorso alla terminologia tecnica che è possibile rilevare in questa voce di dizionario: per *cavatina* si deve intendere «un pezzo di canto compiuto, eseguito da un solo cantante» che può comprendere al suo interno «il recitativo istrumentato, il cantabile, la cabaletta, frastagliata da cori, l’allegro, l’agitato» e «finalmente tutto il lusso di ornamenti e di orchestra, la varietà di sentimenti e di colorito che si teneva in serbo per l’aria di bravura».

Quindi nell'economia della distribuzione dei numeri musicali di un'opera, potevano esserci tante cavatine quanti erano i protagonisti principali; inoltre era lecito attendersi che, dovendo questi brani mettere in mostra la bravura dell'esecutore, fossero costruiti in modo da esaltarne le abilità tecniche, in special modo per quello che concerneva il canto di agilità. Infatti la maggiore preoccupazione dei cantanti (e di conseguenza la maggiore responsabilità dei compositori) era di ben figurare nell'esecuzione della parte conclusiva delle grandi arie di sortita, chiamata convenzionalmente *stretta* dell'aria o ancora *cabaletta*, perché proprio in questa porzione dell'aria venivano messe in mostra maggiormente la loro abilità tecnica e la loro perizia interpretativa; inoltre la cabaletta era ideata come un congegno strappa-applausi perché concentrava in sé tutte le risorse dell'arte musicale utili ad accattivarsi l'uditorio. Quest'ultima caratteristica è tratteggiata con particolare evidenza nella definizione del termine 'cabaletta' offerta dal *Dizionario* di Pietro Lichtenthal:

Pensieretto musicale melodico, o sia cantilena semplice atta a blandire l'orecchio, la quale mercé un ritmo ben distinto imprimesi agevolmente nell'animo dell'uditore, e che per la sua naturalezza viene facilmente ripetuta appena intesa, e dagli orecchianti e dagli intendenti.¹³¹

Pacini, che aveva iniziato la sua formazione musicale con lo studio del canto, era rinomato per la sua abilità di confezionare le arie adattandole direttamente alle caratteristiche dei diversi esecutori; nel 1830 Jacopo Ferretti, librettista e giornalista, lo descrive infatti, in maniera molto lusinghiera, come «abile e rapido discernitore della vera fisionomia dei Virtuosi pe' quali scrive» così da esporli «nel vero lume onde e mostrare

¹³¹ Pietro Lichtenthal, voce *cabaletta* in *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. I. Milano: Fontana, 1826, pp. 106-107.

tutto il loro bello, e tutti celare i loro difetti». Dalla testimonianza dello stesso Pacini apprendiamo con quanta pazienza egli accondiscendesse alle richieste dei solisti pur di propiziare un loro benigno accoglimento da parte degli uditori, non sottraendosi all'onere di riscrivere più e più volte una medesima aria e spingendosi fino a vestire i panni dell'insegnante di tecnica vocale così da ottimizzare la preparazione degli interpreti sulla base delle mutevoli aspettative del pubblico:

L'opera che aprì la stagione fu il mio *Alessandro nelle Indie* che piacque discretamente, ed ove David¹³² capitombolò, imperocché i Milanesi, forse stanchi di averlo udito per molte stagioni di seguito, lo deridevano ogni volta che faceva una cadenza o che cantava una cabaletta; motivo per cui il precitato artista, supponendo che fosse la musica che non piacesse, si raccomandò perché io gli scrivessi una nuova cabaletta nella sua cavatina. Lo contentai senz'altro dire, ma l'esito fu simile all'antecedente. Mi pregò di bel nuovo per una seconda, e vi accondiscesi, ma la riuscita fu peggiore della prima e seconda, per cui ne composi una terza, una quarta, ed una quinta! Tutto fu inutile! [...] anzi la cosa divenne sì seria, che il disprezzo del pubblico giunse a tal punto, che il povero David tremava ogni volta che doveva comparire in iscena. Frattanto io mi trovava in una situazione tutt'altro che bella, imperocché il dover comporre l'opera d'obbligo, ove il più volte rammentato artista aveva parte principalissima, non era troppo propizia circostanza. Pensava in qual modo

¹³² Giovanni David, (Napoli, 1790 – San Pietroburgo, 1864): tenore italiano, fece il suo debutto nel 1808 al Teatro Rinnovati di Siena nell'opera *Adelaide di Guesclino* di Giovanni Simone Mayr; in seguito divenne celebre come interprete di ruoli rossiniani, ma il suo repertorio comprendeva anche opere di Mercadante, Pacini e Bellini. Nel 1840 aprì una scuola di canto a Napoli, ma successivamente si trasferì a San Pietroburgo dove fu direttore di scena all'Opera Italiana; cfr. Maria Borgato, *David Giovanni*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33 (1987), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 27-05-2024).

potessi far ritornare in grazia della rispettabile udiienza di quel gran teatro un cantante di tanto merito sì accarezzato un tempo da quello stesso pubblico che ora quasi l'insultava. Mi avvidi che dove il David veniva disapprovato era ne' pezzi di agilità, e specialmente quando faceva uso dei così detti falsetti. Va bene, dissi fra me, servirò l'amico. Difatti mi recai in sua casa e gli dissi: «Mio caro Giovanni, mi credi tuo sincero estimatore? Ebbene, tu devi nel mio nuovo lavoro cantare in modo ben diverso ponendo da parte l'agilità e le note di testa». L'artista rimase attonito, ma quando fu distribuita la musica, si pose a studiare con eccessivo amore la parte di Agobar, ch'io per lui composi negli *arabi nelle Gallie*. La precitata opera ebbe successo splendidissimo [...]¹³³



Figura 10: Francesco Hayez, *Ritratto di Giovanni David nei panni di Agobar* (1830), Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

¹³³ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 58-59.

In un'altra occasione Pacini dovette invece resistere alle ostinate proteste del tenore Giovanni Rubini che si rifiutava di cantare la cabaletta '*I tuoi frequenti palpiti*' nell'opera *Niobe* (1826), sostenendo che non fosse adatta alla sua voce perché scritta «per un strumento e non già per una gola umana»;¹³⁴ il compositore, per nulla intimidito, ribatté: «Se non la canti tu, la farò suonare all'orchestra; ma non la cambio da uomo d'onore»,¹³⁵ e così il tenore fu costretto ad eseguire il brano contro la propria volontà riportandone, tuttavia, un successo tale da fargli cambiare idea radicalmente ed eleggere la tanto deprecata cabaletta a suo cavallo di battaglia.

È possibile mettere a raffronto il resoconto delle interazioni avvenute tra Pacini e questi due cantanti con l'aneddoto riportato da Florimo che riguarda invece Bellini e Rubini, sebbene trasportato in un contesto abbastanza diverso da quello descritto da Pacini:

Il conte Barbò racconta che, mentre era un giorno in casa Bellini, fu testimone di una piacevole scena. Rubini v'era andato per ripetere la sua parte; e Bellini così cominciò a dirgli: «Come stai questa mattina?... Ti senti disposto bene, ed a mio modo?» - «Eh! Caro Bellini (rispose quegli), ci vuole altro per contentarti! Non di meno farò il meglio che per me si potrà»; e si cominciò a provare il duetto tra Gualtiero ed Imogene. Ma ben presto s'incontrarono le stesse difficoltà delle altre volte; e Bellini esclamò: «Ma tu non ci metti metà dell'anima che hai. Qui, dove potresti commuovere il pubblico, sei freddo e languente: mettici un po' di passione: non sei stato mai innamorato?» ... L'altro non rispondeva parola e si stava confuso. Allora il maestro, adoperando un tuono di voce alquanto più dolce: «Caro Rubini, soggiunse, pensi ad essere Rubini o Gualtiero? ... Non sai che la tua voce è una miniera d'oro non tutta ancora scoperta? ... Dammi ascolto, te ne prego, ed un giorno mi sarai grato. Tu sei fra' migliori artisti: nessuno ti

¹³⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 54.

¹³⁵ *Ibid.*

pareggia in bravura; ma ciò non basta...» - «Intendo che cosa vuoi dire (rispose l'altro); ma io non posso disperarmi e montare in furia per finzione». «Confessalo (rispose Bellini): la vera cagione si è che la mia musica non ti garba, perché non ti lascia le consuete opportunità; ma se mi fossi fitto in testa d'introdurre un nuovo genere ed una musica che strettissimamente esprima la parola, e del canto e del dramma formare un solo tutto, dovrei ritirarmi per te che non vuoi secondarmi? Tu lo puoi, basta che ti dimentichi di te e ti ponga con tutto l'animo nel personaggio che rappresenti. Guarda come bisogna fare». Così si fece a cantare egli stesso. Sebbene la sua voce non avesse particolari qualità, pure, animato il volto e tutta la persona, trasse fuori un canto così patetico e commovente, che stringeva e straziava il cuore, tanto che avrebbe messo il fuoco in petto a quale si fosse più duro tra gli uomini. Commosso il Rubini, sottentrò colla sua voce stupenda... «Bravo Rubini! ecco, mi hai inteso: sono contento. Ti aspetto dimani a far lo stesso [...]».¹³⁶

Al pari del suo concittadino anche Bellini interviene sulle modalità espressive dei propri interpreti ma con intendimenti affatto diversi, cercando cioè di orientare i gusti del pubblico, piuttosto che assecondarli come nel caso di Pacini, con lo scopo di imporsi all'attenzione generale per l'uso di uno stile di canto più espressivo e più confacente alle proprie esigenze estetiche. In entrambi i casi esaminati però, il risultato è identico: lo sforzo congiunto di compositore e interprete produce una evoluzione delle modalità di esecuzione che permette loro di attirare l'attenzione del pubblico e raggiungere il successo.

Gli esempi riportati ci illustrano una sorta di sinergia tra compositore e interpreti, la quale, con tutta probabilità, sarà stata evidente anche al pubblico e alla critica di quei tempi che tendevano infatti a non giudicare il valore di una nuova composizione separatamente da quello degli esecutori che la rappresentavano: il successo degli interpreti era anche il successo del

¹³⁶ Francesco Florimo, *Bellini, memorie e lettere*. Firenze: Barbera, 1882, pp. 16-17.

compositore. La precedente testimonianza di Florimo prosegue infatti con la seguente postilla:

In conferma di questo aneddoto, posso aggiungere che quando di entrambi già risonava alta la fama, ed in Parigi insieme si ritrovavano, spesse volte, fra loro scherzando, si udiva dire dal tenore al maestro: «Caro mio, tu sei il gran Bellini per Rubini.» E l'altro: «E tu, mio caro, sei il gran Rubini per Bellini.»¹³⁷



Figura 11: Richard James Lane, *Ritratto di Giovanni Battista Rubini nei panni di Arturo* (1836), City of Westminster Archive Centre, Londra.

¹³⁷ Ibid.

Tra gli aneddoti raccontati nelle *Memorie* di Pacini quelli riguardanti lo sfortunato debutto dell'opera *Giovanna d'Arco* al Teatro alla Scala (1830) mettono in evidenza invece un caso in cui il compositore rimase vittima dei complicati ingranaggi del mondo dell'opera dovendo subire l'umiliazione di vedersi fischiato dal pubblico mentre, al contrario, gli interpreti venivano applauditi. Di fronte a questa paradossale situazione il compositore commenta quasi con distacco e rassegnazione moderando la sua amarezza con i celebri versi del Metastasio:

Ecco che cos'è il teatro! Il pubblico aveva torto o ragione? Ragione già si sa! -
Che cosa siamo mai noi poveri compositori!

Siam navi all'onde argenti

Lasciate in abbandono.

Impetuosi venti

I nostri affetti sono:

Ogni diletto è scoglio,

Tutta la vita è mar.¹³⁸

¹³⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 73.

2. Maestro delle cabalette

La cabaletta,¹³⁹ derivata dalla sezione conclusiva della grande aria d'opera di fine Settecento e successivamente emancipatasi in un movimento autonomo all'interno della cosiddetta 'solita forma', veniva usata, di massima, per esprimere un repentino cambiamento d'umore in seguito all'alternarsi di stati d'animo, sentimenti o disposizioni tra loro fortemente contrastanti. Nei primi decenni dell'Ottocento, mentre si andava diffondendo un gusto per la fluidità del ritmo narrativo, l'utilizzo della cabaletta, adatta piuttosto ad inserirsi nelle cesure della trama, era divenuto controverso rispetto alla ricercata continuità della scena drammatica. Sotto questo aspetto la cabaletta può essere realmente considerata l'elemento più «problematico» di tutta l'eredità rossiniana, come argutamente osservato da

¹³⁹ «Termine invalso negli ultimissimi del Settecento, per designare il motivo melodico del tempo conclusivo (altrimenti detto stretta) in un'aria o in un duetto, assai spesso di carattere vivace e brillante (solita forma); ma nel melodramma romantico s'incontrano anche esemplari di cabalette sognanti, malinconiche o dolenti. Comporta di regola la doppia enunciazione della strofa poetica e della musica ad essa corrispondente. Per sineddoche, nell'uso corrente il termine è venuto a designare la stretta in *toto*.»: Lorenzo Bianconi e Giorgio Pagannone, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, sub voce *cabaletta*, in Giorgio Pagannone, a cura di, *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*. Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia, 2010, p. 209.

Sulla questione terminologica si veda anche: Marco Beghelli, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in F. Nicolodi e P. Trovato, a cura di, *Le parole della musica*, III. *Studi di lessicologia musicale*. Firenze: Olschki 2000 («Studi di musica veneta», 27), pp. 185-217; per una panoramica delle forme vocali utilizzate nel melodramma italiano si veda Marco Beghelli, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 4, *Storia della musica europea*. Torino: Einaudi, 2004, pp. 894-921.

Julian Budden.¹⁴⁰ Tra le voci che si levavano già a metà Ottocento per deplorarne l'uso eccessivo da parte dei compositori, spicca per acume critico quella del citato Lichtenthal:

Nell'antico *Rondò* il poeta (e massime Metastasio) dando al personaggio ad esprimere a parte un sentimento di tenerezza, di dolore o di gioia, apprestava naturale occasione al compositore di musica per l'invenzione di simili cantilene. Ma ora, essendo la musica tutta rivolta alla sensualità e al diletto, non solo nelle Arie moderne, ma anche ne' Duetti e, Terzetti ancora, e persino ne' Finali occupano simili cantilene, in ogni genere di situazione e d'affetti, il posto primario, di modo che, dopo un picciolo Andante od Andantino la *Regina Cabaletta* apre la ridente bocca, e canticchiando una specie di Walzer con un ritmo e prosodia stravolta, modula co' graziosi e languenti *si e no* nella favorita Terza o Sesta minore, e vola sulle ali d'un dolce Eco tutta giubilante e gorgheggiante a tuono. Il Coro ed i subalterni applaudono tosto, ed Ella, tutta compiacenza, torna subito a ribeare codesti suoi fidi sudditi, ripetendo coll'uniforme pizzico degli strumenti la celeste melodia; e questi accompagnano non di rado con galante mormorio le ultime cadenze, con cui termina immediatamente il pezzo sublime, affinché non perdisi la delicatissima e dolcissima illusione del *non plus ultra* dell'odierna espressione musicale. Resta a vedere se tale furberia o impostura, che porta già la condanna in fronte dal suo stesso nome, e che spesse volte decide della riuscita d'un'Opera anche mediocrissima, avrà presto la sorte del suo predecessore, il *Rondò*.¹⁴¹

Di fatto, alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, la cabaletta era diventata l'emblema delle esuberanze melodiche dei compositori alla moda: l'anonimo estensore della « Gazzetta di Milano », nel recensire la ripresa al Teatro del Fondo di Napoli dell'opera *L'orfano della selva* di Carlo

¹⁴⁰ Julian Budden, *Pacini: Il maestro delle Cabalette*, in Marco Capra, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini* cit., p. 245.

¹⁴¹ P. Lichtenthal, voce *Cabaletta* in *Dizionario e bibliografia della musica* cit., p. 107.

Coccia,¹⁴² esprime apprezzamento per alcune scelte conservatrici di questo compositore prefigurando, in chiave polemica, un confronto ideale tra il «sistema moderno delle cabalette» contrapposto a quello «ragionevole», ossia frutto di razionali speculazioni, elaborato dagli «antichi maestri».¹⁴³ Ma già in quegli stessi anni alcune opere di Pacini, e ancora di più quelle di Bellini e Donizetti, avevano dischiuso altri orizzonti estetici con la ricerca di uno stile musicale più attento alla resa del testo poetico; alcuni critici, in maniera semplicistica, identificavano questo nuovo orientamento con l'adozione del cosiddetto canto «declamato» che si voleva contrapposto a quello chiamato invece «ideale»:

[...] uno dei principali caratteri del canto declamato è l'essere tronco siccome la vera declamazione di cui è una copia, talché richiede non di rado che il cantante sacrifichi il bel canto alla verità di espressione, quando cioè la declamazione musicale sia men vera ed evidente della naturale. Sempre poi richiede un'esecuzione decisa e schietta, una chiara articolazione della parola, e rifugge da qualsivoglia ornamento. Il canto ideale è più continuato porgendo modo al cantante di spiegare la propria voce, ed obbligandolo in pari tempo a ben modularla; ammette, ed anzi richiede, le grazie della melodia e del sentimento, un periodare perfetto, e una tal quale flessibilità di modi, un'armonia di frasi che è più facile sentire che descrivere. Il primo segue passo passo la parola e ritrae la sua espressione più dalla rassomiglianza colle inflessioni della voce nel comune parlare, che da ogni altro elemento, e non conviene perciò che alla voce umana, straniera affatto agli stromenti. Il secondo dipinge l'intimo sentimento incluso nel senso totale di un periodo, che talora o da una sola o da nessuna parola è

¹⁴² L'opera *L'orfano della selva*, su libretto di Gaetano Rossi, aveva debuttato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 15 novembre del 1828, mentre la ripresa al Teatro napoletano del Fondo, a cui si riferisce la citata recensione, è dell'autunno dell'anno successivo.

¹⁴³ «Gazzetta di Milano», n. 353 del 19 dicembre 1829, p. 1400.

espresso, ma emerge dall'insieme, ritraendo la espressione dal carattere del tono e degli intervalli maggiori o minori, eccedenti o diminuiti, e da tutti insieme gli elementi musicali; e perciò si addice egualmente alla voce umana e a quella degli stromenti.¹⁴⁴

1

Il soave e bel contento
(Cavatina)
In the Opera of
LA NIOBE.
Composed by
SIGNOR G. PACINI.

Price 2/6^o

London, Printed & Sold by Birchall & Co. 140 New Bond Street

CANTABILE.

PIANO
FORTE.

LICIDA.

Il soave, e bel con-ten- to di quest' al- ma appien fe- li- ce di quest'

al- ma appien appien fe- li- ce

2171

Figura 12: G. Pacini, Frontespizio dello spartito della cavatina ‘*Il soave e bel contento*’ dell’opera *Niobe*, ed. Birchall (ca. 1830), Londra

¹⁴⁴ *Caratteristica delle voci e dei generi di canto declamato e ideale*, «Gazzetta Musicale di Milano», n. 24 del 12 giugno 1842, p. 108-109.

Al tempo del ritorno di Pacini alle scene operistiche, i termini ‘cabaletta’ e ‘declamato’ rientravano comunemente ormai nel lessico di giornalisti e critici musicali, come nel caso di Vincenzo Torelli¹⁴⁵ che li utilizza come etichette per contrassegnare le diverse tendenze estetiche derivate dalla lezione del Pesarese:

Dopo [...] la musica di Rossini, il quale chiuse e palesò ei solo il germe dello stile declamato, delle cabalette, dello strumentale fiorito, del canto di difficoltà, del canto spianato, e di quanto può disparatamente potere la musica, le scuole si divisero in due principali, musica declamata e musica delle cabalette. Quasi tutti i primarii Maestri viventi, a far meglio i proprii interessi e per meglio piacere al Pubblico, chi più, chi meno, impastarono le due scuole, e chi meno chi più, usò *cabalette* e *declamazione* - Quegli però eternamente chiamato l'*autor delle cabalette* fu Pacini. Ma il suo pronto e versatile ingegno tenne come torto questa esclusione, e volle trattare il declamato di proposito, come era di proposito facile creatore di cabalette. E lo trattò di proposito nella *Saffo* [...] ¹⁴⁶

Negli anni successivi il riferimento al ‘declamato’ viene impiegato ancora da Gaetano Somma¹⁴⁷ con lo scopo di inquadrare l’evoluzione del linguaggio espressivo paciniano in una prospettiva storica:

¹⁴⁵ Vincenzo Torelli (Barile, 1807 – Napoli, 1882) è stato un giornalista, librettista, scrittore, editore e impresario d’opera italiano. Nel 1833 fondò la rivista letteraria «Omnibus» di cui rimase direttore fino alla morte.

¹⁴⁶ Vincenzo Torelli, *La Fidanzata corsa* (recensione), in «Strenna teatrale europea», anno VII, 1844, p. 249.

¹⁴⁷ Gaetano Somma, (Palermo, XIX sec.): giornalista, fondò e diresse diversi giornali e fu amico e corrispondente di Pacini; cfr. Maria Rita Coppotelli, *I carteggi del fondo Pacini della Biblioteca nazionale di Roma*, in Marco Capra, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini* cit., p. 219 e seg.

[Pacini] seppe con discernimento seguire il progredire del gusto artistico, precesse il canto oggi detto declamato, e con l'*Ultimo giorno di Pompei*, i *Fidanzati*, e la *Niobe* avea, da trenta anni or sono, segnate le vere orme a seguire nel novello sentiere. Ma il suo canto declamato, fatto poi tanto prepotente di vigoria e di passioni nella *Saffo*, e negli altri sublimi lavori che l'han seguita, è stato sempre canto d'ispirazione, canto di affetti, canto della melodia, e non complicazione e accozzaglia di note, disposte con virtù algebrica, e nelle quali la mente e la mano lavorano invece del genio e del cuore.¹⁴⁸

Dal modo in cui Pacini descrive il proprio stato d'animo, mentre si trovava in procinto di rimettersi in gioco come compositore dopo il suo temporaneo ritiro dalle scene, traspare la sua consapevolezza che le opere da lui scritte prima del 1835 avessero in qualche modo anticipato degli elementi della nuova sensibilità musicale, destinata ad affermarsi negli anni successivi, senza tuttavia riuscire a portarla ad una forma di sviluppo compiuto:

Avevo bisogno per dare qualche speranza di longevità alle mie produzioni d'informarmi a quel senso estetico che per lo innanzi avevo cercato, ma che non potei raggiungere. Mi posi al lavoro con fermo intendimento di scostarmi affatto dalle vie seguite nella mia prima carriera [...]¹⁴⁹

Ma la scelta compiuta da Pacini per adattarsi ai progressivi cambiamenti del gusto musicale, non ci autorizza a pensare che egli abbia mai voluto disconoscere il valore artistico di quella sua precedente produzione con la quale si era guadagnato il soprannome di «maestro delle cabalette». Infatti, dalle sue parole non sembrerebbe evincersi alcun imbarazzo per questa

¹⁴⁸ Gaetano Somma, *Illustri contemporanei: Giovanni Pacini*, «L'indicatore», Anno I, n. 34, 28 aprile 1855, pp. 2-3.

¹⁴⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 93.

‘etichetta’ attribuitagli dai suoi contemporanei, che egli esibisce come un titolo di merito¹⁵⁰ conseguito grazie al valore delle sue composizioni:

In questa mia prima epoca mi si dava il nome di maestro delle cabalette, poiché in generale avevano qualche pregio di spontaneità, di eleganza e di forma [...] ¹⁵¹

Quello che Pacini rigetta fermamente è, invece, l’opinione che la sua vena melodica fosse soltanto il frutto di una felice disposizione naturale (argomento verosimilmente utilizzato dai suoi detrattori per insinuare che egli fosse avvezzo a comporre musica in maniera frettolosa e non ponderata) e non piuttosto un effetto sapientemente ricercato con studio e applicazione:

[...] si riteneva da tutti che a me costasse ben poco il ritrovare un pensiero melodico di qualche novità, essendo ciò, si diceva, parto del genio e non altro. S’ingannavano a partito. Le mie cabalette non scaturivano come acque limpide da purissima fonte, ma erano bensì frutto di qualche meditazione, conciossiacosaché studiava il modo di dare un accento diverso ai metri della poesia onde non cadere in melodie che ricordassero qualche altro pensiero [...] ¹⁵²

Questa polemica inoltre, contribuisce a conferire maggiore enfasi a una fase successiva della narrazione nell’autobiografia paciniana, quella in cui si riporta il cambiamento delle posizioni della critica musicale che, a decorrere dall’autunno 1840, avrebbe cominciato a riconoscere Pacini «non

¹⁵⁰ La tesi che questa espressione avesse una connotazione dispregiativa è sostenuto invece da Frits Noske, *The signifier and the signified, studies in the operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Nijhoff, 1977, p. 276.

¹⁵¹ G. Pacini, *Le mie Memorie artistiche* cit., p. 84.

¹⁵² Ibid.

più come compositore di facili cabalette, ma bensì di elaborati lavori e di meditate produzioni». ¹⁵³

Volendo prestare fede al senso letterale delle parole di Pacini, la definizione di «maestro delle cabalette» dovrebbe risalire alla sua «prima epoca», quindi a un periodo anteriore al 1835. Nessuno studio ha mai messo in dubbio questa datazione ma addirittura ve n'è qualcuno che l'avalla apertamente. ¹⁵⁴ Tuttavia, la testimonianza più antica sull'uso di questa espressione che sia stato possibile rinvenire, risale solamente al 1853 e consiste in una recensione dell'opera *Bondelmonte* nella quale è riportato sia il precitato soprannome quanto la notizia sulla sua presunta origine:

Ad uno che conservasse memoria del *Barone di Dolsheim*, della *Niobe*, degli *Arabi nelle Gallie*, per non dire di tanti altri spartiti, scritti dal maestro Pacini nel tempo della sua giovinezza, quando la vena di peregrine melodie gli veniva spontanea ed abbondevole in modo, che i buon gustai l'aveano sornomato: il *maestro delle cabalette*, tanto quelle erano graziose e vivaci; e che ora quegli medesimo venisse ad udire questo suo *Bondelmonte*, tutto irto di complicazioni armoniche, pieno zeppo di astruserie musicali, lardellato di bizzarri e subitanei trapassi di tempo e di tono; ei stenterebbe a credere che il Pacini d'allora fosse quello d'adesso, così mutata e diversa gli dovrebbe apparire la natura del suo ingegno. ¹⁵⁵

È quindi probabile che, anche su questo specifico argomento, le informazioni riportate nelle *Memorie* non siano del tutto attendibili,

¹⁵³ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 99.

¹⁵⁴ Lorenzo Mammi, *Musica per l'Imperatore: due partiture di Giovanni Pacini nella Biblioteca Nazionale di Rio*, «Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di San Paolo», vol. V, 1993, p. 161.

¹⁵⁵ «Il Diavoletto, giornale triestino», Anno VI, n. 269, 1 ottobre 1853, p. 1193.

giacché esse potrebbero essere state desunte da fonti della seconda metà dell'Ottocento che Pacini avrebbe deciso di avallare, quantunque non veritiere, con la sola finalità di non smentire quanto già precedentemente noto al pubblico attraverso la stampa.

3. Fiaschi, trionfi, pianti e altri guai

L'autobiografia di Pacini è un racconto avvincente ed emozionante, di non trascurabile valore letterario, che intreccia il dato di cronaca con divertenti divagazioni aneddotiche e intriganti incursioni 'dietro le quinte' della vita del compositore. Sotto altri aspetti invece, questo testo è meno pregevole, in particolar modo per la mancanza di precisione con cui vi sono riportati alcuni avvenimenti e riferimenti cronologici. Pacini, in fondo, non possedeva la formazione di un letterato né tantomeno il rigore metodologico di uno storico; è probabile inoltre, che facesse troppo affidamento sui propri ricordi di gioventù i quali invece, andavano corrompendosi gradualmente col passare degli anni. Fu forse per inconsapevolezza o per puro ossequio alle convenzioni letterarie che egli, nel concludere le *Memorie*, volle scusarsi per i difetti stilistici della narrazione vantandone invece la veridicità:

[...] do termine a queste mie qualsiasi narrazioni, che senza garbo di sorta pretendono di scusarsi col solo pregio della verità.

Sessant'anni di storia ti contai

Fiaschi, trionfi, pianti ed altri guai.¹⁵⁶

Ma, come si è visto a riguardo della *vexata quæstio* della promozione alla carica di direttore dei teatri, le incongruenze di certe sue affermazioni sono talmente palesi da fare sorgere il sospetto che la necessaria attenzione alla correttezza delle informazioni riportate possa aver ceduto il passo all'esigenza di auto-rappresentazione.

¹⁵⁶ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 148.

La prospettiva da cui Pacini inquadra alcuni dei momenti più salienti della sua carriera artistica risente inoltre di posizioni critiche e storiografiche che erano state espresse precedentemente da altri giornalisti e biografi, e che, all'epoca della pubblicazione delle *Memorie*, rappresentavano ormai un dato acquisito e consolidato nella coscienza pubblica. Uno di questi luoghi comuni, dalla connotazione originariamente negativa, ma che Pacini riesce ugualmente a impiegare a proprio favore, è l'accusa, sostenuta da diversi autori, di essere stato in gioventù un imitatore dello stile musicale rossiniano. Ecco ad esempio, uno stralcio del 'ritratto' paciniano, contenuto nella raccolta di biografie illustrata da Demetrio Festa nel 1838, da cui emergono alcuni spunti critici successivamente ripresi dallo stesso compositore (si noti in particolare la metafora dell'astro in riferimento al Pesarese):

Il nome che si avea acquistato Rossini, il favore con cui venivano accolte dal pubblico le sue opere traeva ad una cieca imitazione tutti i giovanetti che intraprendevano la musicale carriera; ma il far di Rossini, di quel Rossini che si bene avea compreso lo stato della musica, e di quali riforme abbisognasse a' suoi tempi, non era per tutti; egli avea per così dire allucinato; i suoi difetti si dimenticavano involti nel lussureggiare delle tante bellezze che pioveano dalla feconda sua immaginativa, e con ciò rese tanto più difficile l'imitazione, per non dirla impossibile. Se infatti si guardano le moltissime opere de' Maestri sorti nella epoca in cui quell'astro toccava all'apogeo della sua gloria, si vedrà che i loro spartiti nei canti, nella forma dei pezzi, nell'instrumentazione sono una gretta imitazione de' modelli Rossiniani, e ben poche sono le opere in cui brilli una qualche ispirazione originale; male grandissimo, e di cui ebbe a risentirsi l'Italia, poiché se tanti maestri, che pure erano animati dalla scintilla del genio, non avessero, spinti dalla facilità della via, seguita la poco onorevole bandiera degli imitatori, non avrebbe forse a lamentare la povertà sua relativamente ai

tempi passati. Questi difetti comuni a tanti altri Compositori, furono pure i difetti di Pacini [...] ¹⁵⁷



Figura 13: Demetrio Festa, *Ritratto di Giovanni Pacini*, litografia (1838)

Pacini non rigetta queste critiche ma piuttosto si assume la responsabilità delle scelte fatte all'inizio della carriera cercando tuttavia, di contestualizzarle rispetto alle tendenze estetiche che dominavano l'ambiente musicale di quegli anni:

[...] mi sia permesso fare osservare che quanti in allora erano miei coetanei, tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, per conseguenza erano imitatori, al

¹⁵⁷ Cfr. *Iconografia musicale, ovvero ritratti e biografie dei più celebrati maestri, professori e cantanti moderni*. Torino: Reycend, 1838, p. 11.

par di me, dell'Astro maggiore. - Ma, Dio buono! come si faceva se non vi era altro mezzo per sostenersi? Se io era dunque seguace del sommo Pesarese, lo erano del pari gli altri, i quali saranno stati più felici di me nei pensieri melodici, più accurati nell'istrumentale, più sapienti; ma la fattura, e la quadratura dei pezzi erano simili alle mie. Ciò dico non già per discolparmi, ma a solo scopo di verità, aggiungendo inoltre che pure i nostri antecessori, i famosi Guglielmi, Paisiello, Cimarosa ecc. ecc., che arricchirono l'arte di tanti capi d'opera, seguirono tutti la via che era allora di moda, sia nella forma e fattura dei pezzi concertati, sia nell'arie, nei duetti e via dicendo.¹⁵⁸

Ma prima di arrivare a questa ammissione di responsabilità (cap. VIII delle *Memorie*), Pacini fa in modo di presentarsi al lettore nella duplice veste di collega e amico del Pesarese (cap. IV delle *Memorie*), richiamandosi esplicitamente a uno scritto di Francesco Regli che lo dipinge come l'unico compositore di cui Rossini si fidasse, tanto da farlo suo collaboratore nella stesura della partitura de *Il Corradino* (ossia *Matilde di Shabran*):

Pacini è il Maestro, cui il celebre Rossini abbia dimostrata maggior fiducia nella collaborazione delle sue Opere. Volgeva l'anno 1822, quando il Pesarese trovavasi in Roma a comporre pel Teatro Tordinona il *Corradino*: Pacini scriveva al Teatro Argentina *Cesare in Egitto*. Un bel mattino, verso la fine del carnevale, si consegna a quest'ultimo il seguente biglietto: «Carissimo Pacini! Vieni da me tosto che puoi, poiché ho sommo bisogno di vederti. Nelle circostanze si conoscono gli amici! G. ROSSINI». Com'è agevole comprendere, Pacini fu immantinenti da lui, ed allora gli disse: «Tu sai ch'io scrivo il *Corradino* a Tordinona: siamo agli ultimi giorni di carnevale, e mi mancano sei pezzi di musica. Torlonia (il Duca Vecchio) mi tormenta, ed ha ragione, per cui ho pensato di dividere teco la fatica: cioè, tre ne comporrai tu, e tre ne comporrò io. Eccoti la carta, una sedia e scrivi». Pacini non fiatò, e si pose al lavoro. L'Opera andò in iscena a suo tempo, e sortì, siccome è noto, un contrastato

¹⁵⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 64-64.

successo. La mattina dopo la prima rappresentazione, Pacini attraversava il Corso. Rossini, che, attorneggiato da amici, avealo visto da lunge, ad alta voce chiamollo, e rivoltosi agli astanti, così prese a dire: «Sappiano, signori miei, che ieri sera non hanno fischiato soltanto Rossini, ma anche Pacini, poiché il mio *Corradino* è stato ultimato mercé il suo aiuto». Pacini non si perdette di spirito, e con la velocità del lampo rispose: «È per me un grand'onore l'essere compagno di sventura del Maestro dei Maestri».¹⁵⁹

Pacini, dal canto suo, nel riferirsi all'illustre collega usa sempre tali accenti di deferenza ed espressione di lode da non lasciare alcun dubbio su quale dovessero essere i sentimenti di reale ammirazione che egli nutriva per questo autore e per la sua produzione:

Di Rossini estatico mi rese il prepotente genio, la vastità della mente, il sommo gusto e la scienza, perché a guisa di un piccolo rigagnolo si converte a poco a poco in un torrente, indi in un fiume ed infine nel più vasto oceano.¹⁶⁰

Alla luce delle considerazioni fin qui prodotte, appare verosimile ritenere che Pacini cercasse deliberatamente di lasciare ai posteri un'immagine di sé come il più degno successore del Pesarese fra quanti avevano aspirato a replicarne lo stile e, soprattutto, fra i pochi che avevano avuto l'onore e l'onore di colmare il vuoto che questo autore aveva lasciato nelle scene operistiche italiane dopo la sua partenza dall'Italia. È altresì possibile ipotizzare che, anche in questo suo desiderio di paragonarsi alla grandezza dell'«Astro maggiore», Pacini in realtà stesse facendo un implicito riferimento alle posizioni espresse da qualche commentatore della stampa musicale italiana negli ultimi anni Venti dell'Ottocento, che si era spinto

¹⁵⁹ F. Regli, *Dizionario biografico* cit., pp. 370-371.

¹⁶⁰ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 148.

addirittura a tributargli il titolo assai lusinghiero di «secondo vivente maestro italiano».¹⁶¹

Di fatto, il costante riferimento ai modelli espressivi e formali codificati in maniera esemplare nella produzione operistica rossiniana, rappresenta per Pacini il criterio di giudizio con cui valutare la riuscita o il fallimento di tutta la sua produzione antecedente alla scrittura del suo maggiore successo di sempre, la *Saffo*,¹⁶² in una prospettiva teleologica che prende le mosse dall'esigenza di emulazione ed evolve nella consapevolezza di dover superare il modello rossiniano attraverso un difficile percorso di progressiva emancipazione stilistica e conquista di originalità. Ecco ad esempio le considerazioni di Pacini riguardo ai propri progressi in riferimento alla scrittura dell'opera *L'ultimo giorno di Pompei*, che come ricordato in precedenza, rappresentò una delle sue più riuscite creazioni prima della *Saffo*:

Nel mio Ultimo giorno di Pompei (chiedo perdono al lettore se son costretto a dire qualche cosa intorno alla precitata composizione) impegnai molta accuratezza nella parte dei pezzi concertati, e cercai qualche forma nuova come difatti credo di aver praticato [...]. Cercai nuove cabalette che divennero popolarissime, [...]. Diedi infine un colorito più conforme alla composizione; ma, confesso il vero in qualche parte dello spartito si scorge lo stile Rossiniano.¹⁶³

¹⁶¹ Cfr. «I Teatri, giornale drammatico, musicale e coreografico», 1° dicembre 1827, p. 560.

¹⁶² La *Saffo*, tragedia lirica su libretto di Salvatore Cammarano, andò in scena per la prima volta il 29 novembre 1840 al Teatro San Carlo.

¹⁶³ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 50-51.

In questo itinerario artistico alla conquista della tanta agognata originalità stilistica c'è anche lo spazio per fermarsi e accettare l'idea dei propri limiti:

[...] Né a dir vero potei mai pienamente raggiungere lo scopo che mi ero prefisso. Ancor fresco d'età, applaudito, accarezzato, festeggiato su tutte le scene italiane e straniere, poco mi dava pensiero di onorare me stesso e l'arte, come io doveva. Le mie tendenze, le quali miravano a dare un carattere di tinta locale ed un far proprio alla composizione, non poterono fin'allora esser portate a compimento se non che parzialmente: come io credo si riscontri in alcuni pezzi della *Sacerdotessa d'Irminsul*, nell'*Ultimo giorno di Pompei*, e più specialmente negli *Arabi nelle Gallie* e nei *Fidanzati*. Debbo perciò convenire che molto ancora mi rimaneva a fare per conseguire qualche speranza di prolungata fama.¹⁶⁴

Di fatto la parabola complessiva della carriera artistica di Pacini potrebbe riassumersi in tre segmenti, ascesa, crollo e ripresa, rispetto ai quali il temporaneo ritiro dalle scene (1835-1839) non rappresenta solo il punto più basso di una fortuna discontinua e altalenante ma anche il necessario momento di riflessione in cui vengono poste le basi teoriche dell'ultima e definitiva affermazione che, nella percezione di Pacini, poteva già ritenersi raggiunta con la creazione della *Saffo*. Anche in questo caso la distinzione in due 'epoche artistiche' successive può considerarsi una categoria storiografica preesistente alla stesura delle *Memorie* e, ancora una volta, desunta dalla biografia paciniana scritta da Regli:

[tra] gli altri fiori della corona Paciniana [...] la sua *Saffo* è il fiore che più di tutti olezza e rifulge. Quest'Opera segnò in Pacini una nuova scuola, una seconda maniera, e nella Storia dell'Arte un'era novella.¹⁶⁵

¹⁶⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 83-84.

¹⁶⁵ F. Regli, *Dizionario biografico* cit., p. 371.

Dopo aver sofferto la privazione dei momentanei allori tributati da un pubblico capriccioso e incostante arriva finalmente per Pacini la consapevolezza di aver raggiunto una fama non transitoria; il suo profondo compiacimento si coglie chiaramente dalle parole con cui egli commenta la sua avvenuta riabilitazione da parte della critica dopo il trionfo della *Saffo*:

Nell'autunno 1840 io veniva dunque battezzato dalla pubblica opinione non più come compositore di facili cabalette, ma bensì di elaborati lavori e di meditate produzioni.¹⁶⁶

In base alle considerazioni fin qui esposte è possibile affermare che una rilettura critica dell'autobiografia paciniana può avvalersi proficuamente di un confronto con i contributi biografici e le acquisizioni della critica musicale anteriori al 1865; è vero altresì, come si vedrà nel seguito della trattazione, che, a sua volta, la pubblicazione delle *Memorie* influì in maniera non indifferente sulla successiva ricezione della figura artistica di Pacini.

¹⁶⁶ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 98-99.

4. Competitore di Rossini, emulo di Bellini, Donizetti, Mercadante e Verdi

Qualsiasi indagine sulla figura artistica di Pacini non può prescindere dal prendere in considerazione i rapporti tra la sua produzione musicale e quella degli altri operisti con i quali egli condivise la scena teatrale italiana. In particolare i giudizi sulla sua presunta tendenza ad imitare altri maestri, a partire da Rossini fino ad arrivare a Verdi, sono divenuti un luogo comune continuamente riproposto dai critici del secondo Ottocento e, al giorno d'oggi, rappresentano invece delle testimonianze utili a ricostruire la storia della sua recezione.

Ma le riflessioni critiche sulla mancanza di originalità nell'ambiente musicale italiano del XIX secolo avevano già preso il via nel 1811, con un *pamphlet* di Giovanni Agostino Perotti, in anticipo rispetto al sorgere dell'Astro rossiniano che si ritiene essere, convenzionalmente, il principale oggetto d'imitazione da parte dei compositori italiani del primo Ottocento:

È divenuto in oggi il Teatro, quale a' tempi di Orazio, in cui esclamava parergli di sentire entrando il fischio de venti nel bosco, o il muggito del mare in burrasca: *Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum*. Dagli Spettatori non si presta la menoma attenzione allo Spettacolo, dacché si considera unicamente il Teatro come il luogo della licenza, e del bordello. Perciò ne avviene che la buona Musica di autori eccellenti non può più recar piacere, e veggiamo le Opere dei periti Maestri ornamento de' giorni nostri essere da alcuni anni in qua ricevute con freddezza e dispregio; ed in vece coglier applausi (talora però compri con modi fraudolenti) Compositori men che mediocri, ignari dell'arte propria, e digiuni d'ogni Letteratura; perché null'altro cercano se non destare nel popolo un passeggero diletto a forza di passettini, che solletichino le orecchie. Questa turba di Maestri altro non fa che copiarsi l'un l'altro, donde ne viene la monotonia, la trivialità, la imitazione servile; e la noja, e tedio infine

della parte sana degli ascoltatori di buon gusto, ed intelligenti dell'arte, per sentirsi tutto di ripetere l'istessa canzone.¹⁶⁷

La pubblicazione di questo scritto aveva sollecitato la reazione di Giovanni Paisiello il quale, in una lettera indirizzata a Giovanni Paolo Scultesius,¹⁶⁸ specificò quali sarebbero dovuti essere, a suo avviso, i criteri con cui discernere i compositori originali da quelli imitatori:

Indicibile è stato il piacere che ho provato in ricevere la dottissima Dissertazione su lo stato della Musica del Maestro Perotti [...]. Solo però vi ho trovato in detta Dissertazione che il degnissimo Sig. Maestro Perotti nella classificazione fattasi degli Autori ha dimenticato di distinguere gli Compositori originali, dagli Compositori imitatori; secondo, avrei voluto che avesse fatta menzione di quei che introdussero per la prima volta gli sistemi delle arie, e che dagli altri furono imitati; come ancora da chi furono introdotti gli Finali nelle Opere Serie, e nelle Opere Buffe; come anche le Arie di due Caratteri; le Arie con gli Cori, le Arie Cantabili; la Marcia militare frammischiata col Canto; le Sinfonie a tre tempi, ed ad un tempo solo; come credo ancora che si doveva fare rilevare quei Compositori che nelle loro Composizioni si vede la vera Musica Filosofica, da quei fanno uso della musica scientifica, e senza Filosofia: ed infine io credo, che

¹⁶⁷ Giovanni Agostino Perotti, *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli accademico Filarmonico di Bologna membro dell'Accadem. veneta di Belle Lettere socio ordinario della Società italiana di scienze lettere ed arti di Livorno maestro prim. nella Catted. della R.I. Cappella di S. Marco di Venezia. Coronata dalla Società italiana di scienze lettere ed arti il dì 24. giugno 1811*. Venezia: Tipografia Picotti, 1811, pp. 100-101.

¹⁶⁸ Giovanni Paolo Schulthesius (Fechheim, 1748 – Livorno 1816) pastore luterano, compositore e organista tedesco; nel 1773 si trasferì a Livorno e nel 1807 divenne segretario di Belle Arti dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere e Arti.

una tal classificazione sarebbe stata necessaria a farsi, per far giustizia a quello che fu Originale, da quello che fu imitatore.[...] ¹⁶⁹

L'autorevole opinione di Paisiello ci aiuta a comprendere meglio quale fosse il reale significato del termine «imitazione» nell'ambiente musicale italiano di inizio secolo e come esso non concernesse tanto «la sfera stilistica o quella del linguaggio musicale in sé per sé» quanto piuttosto «gli aspetti tecnici, formali e costruttivi della musica». ¹⁷⁰ Pertanto, i passi delle *Memorie* paciniane dove si fa riferimento all'imitazione del modello rossiniano potrebbero essere intesi, più verosimilmente, nel senso di una semplice appropriazione di architetture formali senza che questo atteggiamento implichi l'adesione del compositore all'universo estetico espresso nelle opere del Pesarese e, soprattutto, senza escludere deliberati propositi di andare oltre i limiti rappresentati dal modello stesso. Un punto di vista simile potrebbe essere stato condiviso da tutti gli operisti italiani che, negli anni Venti dell'Ottocento, dovevano fare i conti con l'ingombrante eredità rossiniana. A tal riguardo è interessante considerare la testimonianza di Marco Bonesi, ¹⁷¹ amico e biografo di Donizetti, riguardo agli esordi rossiniani del compositore bergamasco:

¹⁶⁹ Lettera di Giovanni Paisiello a Giovanni Paolo Schulthesius del 5 novembre 1812, IT-PI Ms.676.342

¹⁷⁰ Teresa M. Gialdroni e Agostino Ziino, “*Compositori originali*” e “*compositori imitatori*” nel pensiero di alcuni musicisti napoletani, in B. M. Antolini e W. Witzmann, a cura di, *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki 1992, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia» XXVIII, pp. 370.

¹⁷¹ Marco Bonesi (Bergamo 1796 - 1874), violinista e direttore d'orchestra, condiscipolo di Gaetano Donizetti.

[...] senza ambagi e con la più verace persuasione mi dimostrò essere nella necessità di attaccarsi al genio Rossiniano per secondare il gusto della giornata e che una volta avesse potuto farsi un po' di strada non mancherebbe certo di slanciarsi a modo suo. Nutriva inoltre molte idee per riformare quelle solite situazioni nelle quali scadeva sempre l'*introduzione*, la *cavatina*, *duetto*, *terzetto* e *finale*, fatti sempre nel medesimo modo: ma come fare, soggiungeva contristato, con quelle benedette convenienze teatrali? Ché Impresari, cantanti, e fors'anche il pubblico, senza misericordia mi caccerebbero a dir poco nell'ultima bolgia e addio per sempre!¹⁷²

Quando Rossini, dopo il debutto veneziano della *Semiramide* (1823), decise di non scrivere più per le scene del Bel Paese, altri compositori che fino a quel punto avevano orbitato intorno all'Astro Maggiore se ne sentirono sempre meno attratti e cominciarono a sperimentare nuove vie nella speranza di poter occupare lo spazio lasciato libero dal Pesarese. Precedentemente all'apparizione de *Il pirata* di Bellini (1827), che possiamo ritenere «il primo esempio indiscutibile di melodramma in tutto e per tutto romantico»,¹⁷³ si colloca la scrittura di altre due opere, *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini e *Giulietta e Romeo* di Vaccaj, entrambi del 1825, che rappresentano dei tentativi di reagire ai modelli rossiniani¹⁷⁴ condotti su posizioni meno radicali rispetto alle scelte della coppia Bellini e Romani, ma non per questo privi di significato, non foss'altro almeno dal punto di vista della cronologia.¹⁷⁵ L'importanza del contributo di Pacini in

¹⁷² Cfr. Marco Bonesi, *Cenni biografici su Gaetano Donizetti*, citato in William Ashbrook, *Donizetti, Le opere*. Torino: EDT, 1897, pp.7-8.

¹⁷³ Cfr. Fabrizio Della Seta, *Bellini*. Milano: Il Saggiatore, 2022, p.104.

¹⁷⁴ Cfr. Thomas G. Kaufman, *Giovanni Pacini's Reception and Fortune outside Italy*, in Marco Capra, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini* cit., p. 47.

¹⁷⁵ Secondo Giuseppina Mascari «il merito delle opere composte da Pacini attorno alla metà degli anni Venti non va dunque rintracciato nella rottura con gli schemi seguiti in

questo periodo di transizione è passato in second'ordine nella considerazione della critica musicale italiana a partire dalla seconda metà del XIX secolo; ma ancora nel 1844 rappresentava un passaggio importante del profilo biografico del compositore catanese tracciato da Luigi Mira:¹⁷⁶

Ed invero il Pacini, sorto in un'epoca difficilissima, e quando appunto le armonie del sublime Pesarese riempivano tutte le menti di giusta ammirazione, compreso dell'impossibilità di lottar col Gigante dell'armonia, fermò in pensiero di adottare un sistema più semplice di composizione, e ritrovar nuovi effetti nella declamazione, come appare dall'*Ultimo giorno di Pompei*. E però egli si studiò d'introdurre nuovi modi nelle così dette cabalette, le quali furono da lui foggiate a nuova maniera, e cercò rinvenir ne' vari metri poetici alcuni accenti che informando di novità le cantilene, mercé un ritmo più distinto, si discostassero da' modi già usati dall'autor dell'*Otello*. Né l'Impresa era lieve a sostenere quando si pon mente all'immensa svariatazza de canti rossiniani così impressi nell'animo di tutti; sicché, il ripeterne gli accenti musicali, era un richiamar tosto al pensiero degli uditori le celesti e non più udite melodie di quel sommo. Ma Pacini, cui il Cielo aveva concesso la potenza divina del genio (mi si perdoni questa bella parola non registrata nella Crusca), agevolmente ottenne il concepito intento; e la sua fantasia fervida ed oltre il dire feconda creò innumerevoli e deliziose cabalette, imitate da tutti i maestri che seguirono, le quali inebriarono il Pubblico, affascinato da tante sorprendenti novità.¹⁷⁷

precedenza, quanto piuttosto nel tentativo di infondere alle sue opere un tono omogeneo e coerenza drammatica, nell'evidente ricerca di uno stile melodico più espressivo, maggiormente aderente allo stato emotivo dei personaggi», prefazione all'edizione critica de *Gli arabi nelle Gallie*, p. XIII.

¹⁷⁶ Poeta e giornalista amico e corrispondente di Pacini, cfr. G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 99.

¹⁷⁷ Luigi Mira, *Giovanni Pacini, cenni biografici*, «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», Anno IV, n.1, 3 gennaio 1844, p. 2.

Verso la fine del secondo decennio dell'Ottocento i toni della competizione tra coloro che aspiravano a ricoprire il ruolo egemone che era stato del Pesarese divennero più accesi. Nel corso della stagione scaligera del 1827, Pacini si trovò nella scomoda posizione di dover presentare *I cavalieri di Valenza*, appena poco tempo dopo il clamoroso trionfo riscosso da Bellini con *Il pirata*: in vista dell'inevitabile confronto egli concepì un piano con cui mettere in ridicolo il proprio rivale, avvalendosi della complicità del poeta Gaetano Rossi che gli approntò un libretto dotato di «un soggetto e certi versi che non solo riproducevano *Il pirata*, ma ne caricavano ed esageravano talmente i toni da volgere quasi in commedia il dramma».¹⁷⁸ Bellini si risentì non poco a causa di questa provocazione, com'è possibile evincere dai toni della già citata lettera del 14 giugno 1828,¹⁷⁹ nella quale egli riferisce all'amico Florimo del cattivo esito de *I cavalieri di Valenza*, unitamente alle lamentele per il fatto che il poeta Rossi avesse «copiato tutte l'istessissime situazioni del *Pirata* [...] sino alle parole», e ad altre osservazioni sui presunti plaghi musicali operati da Pacini. È probabile, inoltre, che Bellini non si sia limitato solamente a uno sfogo epistolare, ma che abbia anche esternato queste sue critiche facendole arrivare (volontariamente o no) all'orecchio del direttore del giornale «I Teatri», Gaetano Barbieri, autore di una recensione della nuova opera di Pacini dai toni non proprio lusinghieri. L'articolo di Barbieri porta la stessa data della lettera a Florimo e condivide con essa parte delle critiche mosse a Pacini (che si vorrebbero frutto dell'opinione diffusa tra il pubblico di

¹⁷⁸ Cfr. Alexander Weatherson, «*Nell'orror di mie sciagure*», Pacini, *La parodia de Il pirata*, in F. Della Seta e S. Ricciardi, a cura di, Vincenzo Bellini, *Verso l'edizione critica*, Atti del convegno Siena 1-3 giugno 2000. Firenze: L. S. Olschki, 2004, p. 228.

¹⁷⁹ Cfr. Vincenzo Bellini, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara. Firenze: Olschki, 2017, n. 45, p. 135.

amatori e di intenditori), ma è assai più moderato nel giudicare l'esito complessivo de *I cavalieri di Valenza* che viene definito, non senza un pizzico di sarcasmo, un «trionfo» sminuito da talune circostanze avverse:

Anche la giornata degli 11 fu una giornata di trionfo per Pacini, ma trionfo arduo più, e non ostante men fulgido di tant'altri che conseguì. Erano contro lui e la natura del campo offertogli dal libretto, e i suoi fasti antichi e recenti, e il gusto difficile e la buona memoria di una decorosa udienza, da lungo tempo non affollata straordinariamente, come in tal sera. Nel dar conto di quanto a mano a mano ci parve opinione generale, e opinione di qualche intelligente, speriamo render conto ad un tempo del cimento che dall'Autore del *Barone di Dolsheim* e degli *Arabi* fu superato.¹⁸⁰

La disamina dei difetti dell'opera paciniana procede poi attraverso il confronto più o meno esplicito con la poesia e la musica de *Il pirata*:

[L'] argomento viziato da una introdotta in verisimiglianza di situazioni, da una sconessione di stile, da una licenza di metro, fuor di proposito, ditirambico, [sono] cose tutte che l'autore di tale libretto [...] s'ostina a credere indispensabili alla necessità della musica moderna, benché l'autor poetico del *Pirata* ne abbia luminosamente provato il contrario. [...] Si aggiungeva a svantaggio del compositore l'istante, in cui tale argomento veniva trattato, cioè dopo il *Pirata* e il *Comingio*, che fraternizzano tanto coi *Cavalieri di Valenza*.¹⁸¹

Muovendo da queste premesse la recensione procede, con un linguaggio allusivo e ricercatamente ambiguo, sollevando diversi dubbi sulla presunta mancanza di originalità di alcuni parti del testo musicale sospetti di essere

¹⁸⁰ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», 14 giugno 1828, pp. 175-180.

¹⁸¹ Ibid.

stati ispirati ai lavori di altri maestri: nel complesso però le critiche sono frammiste alle lodi con frequenti riferimenti alle manifestazioni di soddisfazione espresse dal pubblico, così da dissimulare l'intento diffamatorio dello scritto.

Il giorno successivo Pacini si rivolse privatamente a Barbieri, con il quale intratteneva rapporti amichevoli, domandandogli la possibilità di un pubblico confronto con quegli «intelligenti» che avevano avallato le accuse di scarsa originalità e minacciando di rendere manifeste le proprie rimostranze su altri organi di stampa qualora la sua richiesta non fosse stata soddisfatta:

A[mico] C[aro], Conoscendo pienamente che le vostre cognizioni musicali sono assai limitate, come voi medesimo confessate nel dar conto della mia Opera, di quanto vi pare opinione generale, e di qualche intelligente, è quasi certo che tutte le critiche fattami ai *Cavalieri di Valenza* vi sono state suggerite da maestri, che non hanno per anco dato saggio del loro sapere, e che, malgrado ciò, si credono in istato di poter sputare sentenze, e d'indagare i segreti dell'armonia, o d'altri che mal soffrono la gloria altrui [...]. Vi prego [...] far noto a questi miei amatissimi signori colleghi, che il loro dire ha tanto potere sopra di me, quanto ne ha l'abbaiare del cane alla luna.

Amerei che vi compiaceste assegnarmi il luogo, ove io potessi in unione de' vostri intelligenti sapientuzzi, rilevare col fatto quanto voi dite, o, per meglio dire, dicono, ch'io tolsi ad altri maestri, mezzo unico per persuadere me, o chi aspetta questa decisione di questo plagio. [...] E siccome ho piacere che mi vengano indicate le pecche in cui occorsi a mia inscienza, così amo che sia pubblico questo mio biglietto; che se poi non lo credeste degno del vostro scientifico Giornale, procurerò il mezzo di renderlo altrimenti palese. [...]¹⁸²

¹⁸² «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», 30 giugno 1828, pp. 197-198.

Fino a questo punto la polemica era rimasta limitata alla corrispondenza privata; ma quando Barbieri, con una missiva del 16 giugno, si rifiutò di concedere a Pacini la possibilità di replica, questi si rivolse ad altre testate giornalistiche, tra cui la «Gazzetta di Milano», chiedendo di pubblicare un proprio scritto nel quale rispondeva dettagliatamente agli appunti che gli erano stati mossi. All'articolo di Pacini, pubblicato il 21 giugno, seguì un'ulteriore replica di Barbieri del 30 giugno a cui viene allegata anche tutta la corrispondenza pregressa. Il confronto tra le argomentazioni prodotte da Barbieri e da Pacini rappresenta un altro interessante campionario di idee e opinioni sul dibattuto tema dell'imitazione in musica. Tra i vari passi dell'opera paciniana che furono oggetto di queste critiche vi è un duetto del primo atto, *So che seguisti un empio amore* (**Esempio 1**), che viene confrontato da Barbieri con un pezzo d'insieme de *Il Crociato in Egitto* di Meyerbeer (**Esempio 2**). Un'opinione simile è riportata anche nella lettera di Bellini, nella quale il brano del compositore tedesco è più propriamente definito quintetto: «[...] il largo è rubato nel quintetto di Meerbeer [Sic] del Crociato, *O cielo clemente*, e con l'istessa ripresa».

La risposta fornita da Pacini su questo argomento specifico è basata su rilevazioni di carattere pratico (la differenza del metro e del profilo melodico) che rendono la sua difesa inopinabile; in più egli indugia nel descrivere un ornamento melodico con compiaciuta dovizia di termini tecnici, ma si tratta di un pretesto per fare sfoggio della propria erudizione e per burlarsi dei propri accusatori disquisendo di un elemento presente in innumerevoli composizioni e quindi per nulla idoneo a identificare eventuali deliberate imitazioni:

Il duetto di Mayerbeer nel Crociato ha un largo in tempo dispari, ed il mio è in tempo pari; la mia cantilena, che si può confrontare nota per nota, è tutt'altro che analoga alla prima; se poi si volesse ascrivere a plagio un'appoggiatura sulla

quarta del tono con 3° e 6°, fatta alla terza dell'accordo, il mio furto sarebbe stato quello istesso che Mayerbeer commise, prendendo questo modo di canto dal valentissimo Pavesi nel tanto celebrato Rondò – *Ma in ciel pei miseri – pietà non v'è* – furto di cui invano si ricercerebbe il creatore, perché dal tempo in cui la musica moderna ha vita, quest'appoggiatura è stata sempre mai in uso.¹⁸³

Esempio musicale 1: G. Pacini, *I cavalieri di Valenza*, atto I, 'So che seguisti un empio amore' (spartito ed. Ricordi, mis. 1-19)

Andante

So ——— che se - gui - - - sti so che se -

gui - sti un em - pio a - mo - re che — fè tra - di - sti che fè tra -

di - - sti na - tu - ra e o - no - re... la man ——— la man ——— por -

¹⁸³ «Gazzetta di Milano», n. 173 del 21 giugno 1828, p. 677-678.

12
 ge - sti la man por - ge - sti d'i-ni - quo a - man - te del san - gue del

12
 ge - sti la man por - ge - sti d'i-ni - quo a - man - te del san - gue del

16
 san - - gue - mi - o del san - gue mi - o stil-lan - te an - cor

Esempio musicale 2: G. Meyerbeer, *Il Crociato in Egitto*, 'O cielo clemente' (spartito ed. Birchall, mis. 34-74)

Allegretto moderato

34 ARMANDO

O Cie - lo cle - men - te che in se -

no mi leg - gi ac - co - gli pro - teg - gi

il vo - to in - no - cen - - - te *cresc.* t'a - do - ra__ t'im - plo - ra__ na -

tu - ra ed__ a - mor__ na - tu - ra ed a - mor



Alle puntuali risposte di Pacini, Barbieri controbatte con argomentazioni meno concrete, appellandosi alla soggettività dell'ascolto musicale e agli effetti di non ben specificate «associazioni d'idee», dalle quali, a suo avviso, scaturirebbe l'impressione delle predette «analogie», la cui insorgenza sarebbe comunque da imputarsi alla frammentarietà del «frasario» musicale paciniano:

[...] narro il fatto delle associazioni d'idee nate in più d'un uditore: non mi obbligai, non mi obbligo a definire sino a qual grado fossero giustificate. Un minimo è sufficiente a destarle in orecchi, che si pascono di continuo canto, come quelli Italiani; la fantasia talvolta le amplifica; ma, quand'anche fossero fantastiche nel loro progresso, certo sorgono più facilmente da una composizione che, in vece di un *tutto* musicale, presentando più spesso un musicale *frasario*, non incatena il pensiero degli ascoltanti ad uno scopo dell'autor della musica.¹⁸⁴

Alla fine Pacini e Barbieri si riappacificarono e dalla loro collaborazione sarebbero uscite ancora due creazioni: *Il talismano* (1829) e la *Giovanna d'Arco* (1830); tuttavia negli anni seguenti si registrarono ulteriori polemiche con al centro accuse di plagio, ma questa volta a carico di Bellini che si vide costretto a difendere in pubblico l'originalità di diversi

¹⁸⁴ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», 30 giugno 1828, p 203.

numeri della sua *Straniera*:¹⁸⁵ anche in questo caso è plausibile che dietro queste accuse ci fosse l'intento malevolo di qualche collega, forse lo stesso Pacini che in questo modo intendeva vendicarsi degli attacchi precedentemente subiti.

Le modalità con cui si sviluppò la polemica tra Pacini e Barbieri ci lasciano intendere quanto il compositore tenesse alla propria immagine pubblica: questa attenzione è confermata in maniera significativa dalla scelta di curare la propria autobiografia (1865), caso unico tra gli operisti italiani. Paradossalmente però alcune espressioni di eccessiva modestia o di autocritica che Pacini volle ingenuamente inserire in questo testo finirono per essere interpretate in senso letterale e furono recepite come delle ammissioni di colpa, dando origine ad alcuni luoghi comuni poco lusinghieri sulla figura artistica di Pacini che ne hanno condizionato la recezione fino ai nostri giorni. Ad esempio, una delle primissime apparizioni della teoria secondo cui Pacini sarebbe stato per tutta la vita un irrefrenabile imitatore, è contenuta in un articolo commemorativo del 1868 a firma di Francesco D'Arcais,¹⁸⁶ che prende spunto proprio dalla ben nota metafora 'astronomica' contenuta nelle *Memorie paciniane*:

[...] in tutto quel primo periodo, il Pacini non fu che un imitatore del divino Pesarese. [...] Ritornato sulle scene nel 1840, e dopo un *Furio Camillo* che non piacque, scrisse per San Carlo la *Saffo*, ch'è il suo capolavoro. [...] Da quel tempo fino alla sua morte, il Pacini continuò ad essere un imitatore, non più di Rossini, ma di tutti gli astri che sorgevano nel cielo musicale. Nelle opere di questo periodo abbiamo tracce di Bellini, Donizetti, di Mercadante e perfino di

¹⁸⁵ Cfr. Giuseppe Rovani, *Le tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, vol. II. Milano: Fratelli Treves, 1874, p.50.

¹⁸⁶ Francesco D'Arcais (Cagliari, 1830 – Castel Gandolfo, 1890), giornalista e critico teatrale italiano.

Verdi, giacché il *Saltimbanco*, a cagione d'esempio, non è che un'esagerazione della prima maniera verdiana.¹⁸⁷

Un altro errore che potrebbe aver commesso Pacini nella gestione della propria immagine pubblica durante gli ultimi anni della sua vita, fu quello di lasciarsi andare ad uno sfrenato attivismo, la qual cosa lo espose alle critiche di chi, come Arthur Pougin,¹⁸⁸ riteneva che questo strano comportamento fosse il sintomo di una tendenza a dissipare le risorse del genio artistico in una prolificità eccessiva che precludeva il raggiungimento di risultati artistici di più alto valore:

Le fait est que l'auteur de *Saffo* et de *Niobe* a toujours été d'une activité prodigieuse, et que cette activité, loin de décroître, semble au contraire décupler à mesure qu'il avance en âge. L'année dernière, il publiait ses *Memorie artistiche*, composait une grande cantate pour l'inauguration du monument que les Pesarais ont élevé à Rossini; il entretenait une correspondance avec le comité chargé du retour des cendres de Bellini à Catane; il écrivait des lettres relatives aux honneurs à rendre à Gui d'Arezzo; cette année il compose un nouvel opéra, *Berta*, qui doit être incessamment représenté à Naples; et pendant ce temps il envoie d'innombrables articles à la *Scena*, de Trieste, au *Pirata*, de Milan, à l'*Arpa*, de Bologne, etc., etc. [...] On voit que Pacini n'aimait pas à perdre de temps. De [son] répertoire si étendu, que reste-t-il cependant, et combien, en Italie même, joue-t-on d'opéras de ce compositeur ? Trois à peine : *Niobe*, *Saffo*, et il *Saltimbanco*. Le reste a disparu, pour toujours peut-être, et cet abandon est la juste punition qui devait atteindre un homme de talent et d'inspiration trop peu soucieux de sa renommée, préférant la quantité à la qualité, et éparpillant d'une

¹⁸⁷ Francesco D'Arcais, G. Pacini, «L'universo illustrato», Anno II, n. 15 del 12 gennaio 1868, pp. 241-243.

¹⁸⁸ Arthur Pougin (Château Roux, 1834 – Parigi, 1921), Scrittore e critico musicale francese.

façon fâcheuse dans cent partitions médiocres ou faibles, pour la plupart, ce qui eût pu en faire vingt excellentes.¹⁸⁹

Il punto di vista di Pougin era condiviso anche dall'italiano Antonio Ghislanzoni¹⁹⁰ che nel 1865 giudicava Pacini come un «genio sbrigliato» e incapace di «utilizzare a maggior beneficio dell'arte le splendide facoltà sortite dalla natura».¹⁹¹ Sempre a questo autore dobbiamo un ulteriore contributo biografico,¹⁹² risalente al 1879, che può essere considerato la *summa* di tutti i *cliché* negativi sulla figura del compositore catanese che abbiamo ereditato dalla critica ottocentesca. In questo scritto Pacini è lapidariamente definito come: «Un fecondo e immaginoso operista, che fu, nei primordî della sua carriera, il competitore di Rossini, poi, l'emulo di Bellini, di Donizetti, di Mercadante e di Verdi». La sua presunta 'minorità' è data come una condizione imposta dal fato su un uomo «predestinato a lottare colla prevalente superiorità dei genî più luminosi che illustrarono la prima metà del corrente secolo». Se il destino gli aveva precluso la via del duraturo successo, la natura invece gli aveva riservato dei doni singolari: «Pacini possedeva in grado eminente il genio della trovata. Nessuno ha potuto sorpassarlo, pochissimi stargli a paro nella spontaneità, nella eleganza, nella arditezza di quegli slanci lirici della melodia». Tuttavia, secondo Ghislanzoni, il compositore non sarebbe stato lungimirante

¹⁸⁹ Arthur Pougin, *Pacini, l'Auteur de Saffo*, « Le Ménestrel », 28 ottobre 1866, pp. 377-378.

¹⁹⁰ Antonio Ghislanzoni (Lecco, 1824 – Caprino Bergamasco, 1893) librettista, poeta e scrittore italiano.

¹⁹¹ Antonio Ghislanzoni, *Gli Artisti da Teatro, Romanzo*, vol. VI. Milano: Daeli e C., 1865, pp. 21-22.

¹⁹² Antonio Ghislanzoni, *Libro serio*. Milano: Tipografia Editrice Lombarda, 1879, pp.48-81.

nell'amministrare il proprio genio: «In musica Pacini era improvvisatore. Da ciò forse la breve vitalità di molti suoi spartiti, quasi tutti ingemmati di felicissime melodie, quasi tutti improntati di un marchio originalissimo, ma nondimeno incompleti e in alcune parti meno che mediocri». All'inizio del proprio scritto Ghislanzoni promette al lettore una ricompensa e individua un obiettivo didattico: «La biografia di questo infaticabile maestro può fornire degli utili insegnamenti». L'occasione per produrre il promesso insegnamento è data, manco a dirlo, dalla confutazione di quello che potremmo definire il teorema paciniano dell'Astro maggiore:

Nelle Memorie Artistiche vediamo ingenuamente espressa dal Pacini cotesta confessione. «Mi sia permesso far osservare, scrive egli, che quanti in allora erano maestri miei coetanei, tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, e per conseguenza furono imitatori, al par di me, dell'Astro maggiore.» - Io però non convengo pienamente nell'avviso dell'illustre Pacini laddove dice che «nelle belle arti e nelle lettere ogni epoca segna un carattere proprio, di cui un solo uomo crea lo stampo.» A me pare che il concetto della parola epoca non sia stato mai determinato con precisione. L'epoca non rappresenta nello spazio del tempo che una cifra senza significato; ciò che dà una espressione particolare, uno speciale colorito a quel diametro convenzionale che chiamasi epoca, è il predominio di uno o più geni. Il gravissimo errore a cui soccombono non pochi artisti di altissimo ingegno è questo appunto di subordinarsi volontariamente all'imitazione di quell'uno, che, a loro avviso, ha creato lo stampo più conforme al carattere dei tempi. Questa fatale sommissione ha cagionato la perdita di molti ingegni, i quali, altrimenti operando, vale a dire, emancipandosi dalla imitazione e seguendo liberamente i propri istinti, avrebbero raggiunto una meta elevata. Una prova di quanto asserisco mi si presenta nelle biografie artistiche del Bellini e del Donizetti, i quali non riuscirono a produrre dei veri capolavori, ad impressionare vivamente colle loro musiche, se non quando ebbero il coraggio

di ripudiare affatto gli abiti del Pesarese per presentare al pubblico nuda e schietta la loro individualità.¹⁹³

Secondo questo autore, quindi, l'insufficiente fiducia nei propri mezzi sarebbe in realtà il peccato originale che conduce sulla via dell'imitazione, cosicché la mancanza di originalità sarebbe in realtà mancanza di coraggio.¹⁹⁴

Le tesi dei critici ottocenteschi fin qui esposte, hanno trovato una certa eco negli scritti di autori del secolo successivo, con alcune riprese e anche con alcuni significativi tentativi di revisione. Ad esempio, lo studioso Friedrich Lippmann fa sua la storica divisione della produzione paciniana in due 'epoche', a suo parere caratterizzate rispettivamente la prima dall'influenza rossiniana, e la seconda da quella belliniana.¹⁹⁵ Il giudizio di William Ashbrook sulla produzione operistica di Pacini tende invece a mettere in risalto delle criticità relative ad alcuni peculiari aspetti tecnici della scrittura musicale:

Even more prolific was Giovanni Pacini (1796-1886), who composed eighty-nine stage works. His fame was confined to Italy, but he represents the plight of a composer enmeshed in the then insatiable demands of the Italian opera houses for new material. Rossini ironically observed of him: «If Pacini ever learns to understand music, look out! ». Of all his works, only *Saffo* (1840) keeps a tenuous grip on life. Pacini was primarily a melodist, but all too apt to prove

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ È tuttavia difficile comprendere come questo giudizio possa coerentemente accordarsi con l'osservazione dello stesso autore, precedentemente citata, riguardo al presunto «marchio originalissimo» di cui sarebbero stati improntati «quasi tutti» gli spartiti di Pacini.

¹⁹⁵ Cfr. Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die Italienische Opera Seria Zeit*. Köln-Wien: Böhlau Verlag, 1969, (Analecta Musicologica, 6), pp. 317-328.

inept in his accompaniments and concerted writing, and was notorious in his day as *il maestro delle cabalette*.¹⁹⁶

Su posizioni alquanto differenti è invece Giovanni Carli Ballola,¹⁹⁷ il quale tenta di rivalutare il ruolo di Pacini come innovatore, ritenendo ormai «riduttivo e inaccettabile definire *L'ultimo giorno di Pompei* semplicemente come un buon prodotto di maniera rossiniana», e riconoscendo il coinvolgimento di questo compositore nella crisi che sarebbe esplosa «intorno agli anni Trenta all'interno di un sistema morfologico e drammatico che Rossini aveva codificato e che era giunto alla piena saturazione stilistica», crisi di cui Bellini dovrebbe essere considerato «il più radicale ma non l'esclusivo artefice». Anche Thomas G. Kaufman parla di un progressivo allontanamento di Pacini dallo stile Rossiniano a partire dal 1825, e sostiene che le opere paciniane posteriori al 1840 non si ispirino alla lezione belliniana più di quanto non lo facessero quelle degli altri compositori attivi in quegli stessi anni; inoltre egli propone una periodizzazione della produzione operistica di Pacini alternativa a quella tradizionale, suddivisa in cinque segmenti che mettono in evidenza l'andamento incostante della fortuna di cui godette l'autore.¹⁹⁸ Tuttavia la novità maggiore che gli studi paciniani abbiano registrato in tempi recenti è costituita dall'edizione critica dell'opera *Gli arabi nelle Gallie*¹⁹⁹ che ha reso finalmente possibile l'esecuzione di questa partitura

¹⁹⁶ William Ashbrook, *The Nineteenth Century: Italy*, in Roger Parker, edited by, *Oxford illustrated history of Opera*. New York: Oxford University Press, 1994, p. 190.

¹⁹⁷ Giovanni Carli Balolla, *I pianeti e l'Astro maggiore: due fasi del rossinismo di Pacini*, «Nuova Rivista Musicale italiana», Anno XXX, nn. 3-4, 1996, pp. 323-332.

¹⁹⁸ T. G. Kaufman, *Giovanni Pacini's reception outside Italy* cit.

¹⁹⁹ Pacini Giovanni, *Gli arabi nelle Gallie*, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari. Kassel et al.: Bärenreiter, 2021, (Concentus musicus, 17).

dopo un lunghissimo periodo di silenzio riaccendendo la speranza che, a breve, anche altre composizioni di questo autore possano rientrare nei cartelloni operistici internazionali.

III. ATLANTE RAGIONATO DELLE FONTI PRIMARIE RELATIVE ALLE OPERE DI PACINI (1824-1835)

Premessa metodologica

Nelle pagine di questo capitolo sono esposti i risultati delle ricerche condotte sulle fonti primarie di venti opere di Pacini, risalenti agli anni 1824-1835. Per ognuna di queste composizioni è stato realizzato un *dossier* informativo, articolato in quattro differenti sezioni:

- un'introduzione di carattere storico-documentario nella quale vengono riportate e commentate le notizie ricavate dalle *Memorie* del compositore, dalla stampa dell'epoca e da eventuali studi precedentemente pubblicati;
- una scheda sintetica in cui sono riuniti i dati relativi alla prima rappresentazione dell'opera, alle eventuali sue riprese, all'autore del libretto e alle fonti da questi utilizzate, con l'aggiunta di un riassunto della trama;
- un elenco con la descrizione dei principali testimoni manoscritti che contiene dettagliate informazioni bibliografiche su partiture autografe e in copia, e, in casi particolari, anche su eventuali *set* di parti staccate e libretti manoscritti;
- un indice dei numeri musicali, in cui risulta articolata la partitura attinente alla prima rappresentazione, con relativo incipitario.

La diversità delle testimonianze disponibili su ciascuna delle venti composizioni prese in esame, giustifica la parziale disomogeneità nella stesura dei loro relativi *dossier*. In particolare si segnala che, nell'elenco dei testimoni manoscritti dell'opera *Il convitato di pietra ossia Don Giovanni Tenorio*, sono contenuti anche un *set* di parti staccate e un libretto

manoscritto, entrambi utili a colmare alcune delle lacune presenti nell'unica partitura superstite. Un libretto manoscritto è contemplato, inoltre, anche tra i testimoni principali dell'opera *Gusmano d'Almeida*; il *dossier* relativo a questa composizione tuttavia, risulta privo della quarta sezione (indice dei numeri musicali), perché l'unico testimone giunto in nostro possesso contiene una versione non completa dell'opera e non permette di conoscerne l'articolazione interna.

Nella sezione finale dei *dossier*, i singoli pezzi di cui si compone l'opera vengono indicati tramite una coppia di identificativi, costituita da numero progressivo e titolo, a cui si aggiunge, dove presente, anche l'incipit testuale; questi elementi vengono utilizzati sistematicamente anche quando essi non siano esplicitamente indicati nelle fonti.

È abbastanza frequente che, nelle partiture manoscritte, dei gruppi di due o più pezzi musicali contigui vengono annoverati come un unico numero musicale (es.: «N° 3 Coro e Cavatina di Ottavia», cfr. carta 37r della partitura autografa de *L'ultimo giorno di Pompei*, I-Nc14.1.23); in questi casi le indicazioni originali vengono tacitamente sostituite con altre più dettagliate che permettono di identificare in maniera univoca ogni singolo numero musicale (es.: 3a: Introduzione strumentale prima del coro di ancelle; 3b: Coro di ancelle '*Di porporine rose*'; 3c: Cavatina di Ottavia '*Alfin goder mi è dato*').

Elenco delle abbreviazioni utilizzate:

cc. = carte

cm. = centimetri

mm. = millimetri

vol. = volumi

Alessandro nell'Indie (1824)

Una tappa fondamentale della carriera operistica di Pacini è costituita dal suo approdo alle scene del principale Teatro di Napoli: nelle sue *Memorie* il compositore ripercorre con dovizia di particolari le fasi che lo condussero alla conquista di un traguardo così significativo, soffermandosi a descrivere le circostanze in cui gli venne commissionata la composizione dell'opera *Alessandro nell'Indie*:²⁰⁰

Dopo il semifiasco dell'*Isabella ed Enrico*²⁰¹ feci ritorno in famiglia, ove, trascorsi pochi giorni, mi si officiò per propormi il contratto di comporre l'opera d'obbligo per le regie scene del San Carlo di Napoli. Il precitato teatro, e quello della Fenice di Venezia, erano i due soli di gran cartello, sui quali io non avevo ancora esposto produzioni di sorta.²⁰²

In realtà, tra il 1819 e il 1823, nei teatri di Napoli (compreso il San Carlo) erano già state rappresentate alcune sue opere precedentemente tenute a battesimo in altre piazze;²⁰³ di fatto però, la prima partitura paciniana

²⁰⁰ ALESSANDRO | NELL'INDIE, | *DRAMMA PER MUSICA*, | RAPPRESENTATO IN NAPOLI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | *Nell'Autunno del 1824*. | NAPOLI | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1824.

²⁰¹ Il debutto di quest'opera al Teatro alla Scala di Milano avvenne il 12 giugno del 1824: cfr. Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia. Opere-balletti-concerti, 1778-1977*. Bergamo: Grafica Gutenberg, 1979, p. 475.

²⁰² G. Pacini, *Le mie memorie* cit., p. 39.

²⁰³ *Adelaide e Comingio* nel 1819 al Teatro Nuovo, *Il barone di Dolsheim* nel 1820 al Teatro del Fondo e al Teatro San Carlo, *Il falegname di Livonia* nel 1823 al Teatro del Fondo e al Teatro San Carlo: cfr. Marcello Conati, *Ascesa, caduta e resurrezione di Pacini*. in M. Capra, a cura di, *Intorno a Pacini* cit., pp. 20-21.

espressamente commissionata per un teatro partenopeo fu *Alessandro nell'Indie*,²⁰⁴ andata in scena al San Carlo il 29 settembre del 1824. Quell'anno vide il temporaneo avvicendamento nella gestione dei Reali Teatri tra Barbaja e Glossop,²⁰⁵ che si risolse col disastroso fallimento economico di quest'ultimo e l'inevitabile ritorno del precedente impresario,²⁰⁶ a differenza del prospetto di abbonamento proposto da Barbaja per la stagione dell'anno precedente, che prevedeva una rosa di soli quattro 'maestri di cartello' (Mercadante, Carafa, Donizetti e Raimondi),²⁰⁷ quello fatto pubblicare da Glossop²⁰⁸ annunciava ai potenziali abbonati la presenza di un numero sensibilmente più alto di compositori, alcuni dei quali non strettamente legati all'ambiente

²⁰⁴ Al debutto quest'opera fu associata al «ballo anacreontico in un atto» *Le Nozze di Zeffiro* di Salvatore Taglioni, cfr. «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 231, mercoledì 29 settembre 1824, p. 932.

²⁰⁵ Figlio di un ricco mercante e proprietario terriero londinese, Joseph Glossop (1793-1850) fu direttore del Royal Coburg Theatre di Londra dal 1818 al 1822. Dopo il fallimento della sua gestione che lo costrinse a lasciare la capitale britannica fu attivo per breve tempo in Italia come impresario teatrale riuscendo ad accaparrarsi l'appalto per la direzione dei Reali Teatri sia a Napoli che a Milano per la stagione 1824-25. Sposò in prime nozze il soprano inglese Elizabeth Férron nel 1818 e, successivamente, contrasse un secondo matrimonio con un'altra cantante, il celebre soprano francese Henriette Méric-Lalande; cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera*. Torino: EDT, 1985, p. 200.

²⁰⁶ Paologiovanni Maione; Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: Studi su Domenico Barbaja*. Bellona: Santa Barbara, 1994, pp. 15-17.

²⁰⁷ REAL TEATRO S. CARLO | PROSPETTO | D'ABBONAMENTO TEATRALE | DELL'ANNO 1823. A TUTTO IL SABATO DI PASSIONE 1824. | [...] Dalla tipografia Flautina.

²⁰⁸ Cfr. «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio, spettacoli teatrali dell'anno 1824», XI, 18 novembre 1824, p. 90.

napoletano, tra i quali anche Pacini; gli altri erano Carafa, Morlacchi, Meyerbeer, Raimondi, Pavesi, Drouet, Sapienza, Soger, Vaccaj, Cordella e Donizetti (alla prova dei fatti però, solo cinque furono quelli effettivamente scritturati).²⁰⁹ Secondo quanto si legge nell'autobiografia del compositore, la proposta d'ingaggio sarebbe stata fatta pervenire a Pacini attraverso un intermediario: «Il mio amico Gaetano Pirola²¹⁰ di Milano fu quello che mi propose il contratto. In poche parole c'intendemmo e partii per Napoli».²¹¹

²⁰⁹ Durante la stagione operistica del San Carlo 1824-25 infatti, cinque furono le opere di nuova produzione: *Alessandro nell'Indie* di Pacini, *Berenice in Roma* di Raimondi, *Tamerlano* di Sapienza, *Zadig e Astrea* di Vaccaj e *I voti dei sudditi* di Donizetti: dati desunti dal sistema informativo *Corago* dell'Università di Bologna, <corago.unibo.it> (consultato il 4-03-2024).

²¹⁰ Non è stato possibile trovare prove a conferma dell'identificazione di questo amico del compositore con uno stampatore milanese, come ipotizzato in Alice Tavilla, *La Niobe di Andrea Leone Tottola e Giovanni Pacini* cit., p. 100. Si hanno notizie, invece, di un Gaetano Pirola attivo come collaboratore delle imprese teatrali, dapprima nelle vesti di direttore del Teatro Carolino di Palermo, sotto la gestione di Barbaja, in seguito come direttore dei teatri di Napoli per conto di Glossop, e poi ancora come amministratore dei teatri di Milano al servizio di Barbaja. A partire dal 1837 egli lavorò anche come agente teatrale sulla piazza di Bologna e, contemporaneamente, iniziò ad operare come impresario per proprio conto sia nel capoluogo emiliano che a Roma ed anche in altre città dell'Italia settentrionale: cfr. Bianca Maria Antolini, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*. In: *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, (Morcone, 19-21 aprile 1990), a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria: Jason Editrice, 1999, p. 357.

²¹¹ G. Pacini, *Le mie memorie* cit., p. 40. In base a quanto riportato nelle memorie paciniane dunque, sarebbe verosimile collocare la stipula del contratto con Glossop tra il 12 giugno 1824, giorno dello sfortunato debutto milanese dell'opera *Isabella ed Enrico*, e il 18 dello stesso mese, data in cui il nome di Pacini veniva pubblicato insieme a quelli degli altri compositori che avrebbero dovuto prendere parte alla stagione

Non conosciamo i dettagli di questo accordo tra Pacini e l'impresa di Glossop ma non è da escludere che esso contemplasse anche la commissione di una seconda opera: così infatti sembrerebbe evincersi da una delle prime biografie di Pacini, pubblicata nel 1828 su un periodico musicale milanese, dove si afferma che il sopraggiungere di una malattia avrebbe trattenuto il compositore dall'attendere a questa ulteriore fatica:

Nell'autunno del 1824, lasciando il signor Barbaja l'Impresa de' Teatri di Napoli, il signor Glossop scritturò per comporgli due spartiti, Pacini, che scrisse per quelle scene l'*Alessandro nell'Indie* [...]. Motivi di salute gl'impedirono di scrivere in quell'anno un'altra opera.²¹²

La medesima fonte ci informa che l'opera *Alessandro nell'Indie*, dopo il debutto, sarebbe stata rappresentata nello stesso teatro «per settanta sere consecutive»:²¹³ nonostante questa notizia possa sembrare poco verosimile, tuttavia, a distanza di anni essa venne ripresa dallo stesso Pacini per pubblicarla nelle sue *Memorie*.²¹⁴ Secondo la cronologia del Teatro San Carlo curata da Calo Marinelli Roscioni il numero delle repliche sarebbe

operistica del San Carlo 1823-24, cfr. «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio, spettacoli teatrali dell'anno 1824», XI, 18 novembre 1824, p. 90.

²¹² «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I parte II. Milano: dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, 1827-1828, p. 880.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 46.

invece trentotto,²¹⁵ sebbene lo spoglio del «Giornale delle Due Sicilie» ce ne restituisca solamente trentuno.²¹⁶

Un aspetto particolarmente interessante della genesi di quest'opera riguarda la scelta del libretto il cui argomento, come riportato nelle memorie del compositore, era già stato precedentemente «trattato dal cesareo poeta».²¹⁷ Nei primi decenni dell'800 si registrarono diversi *revival* di libretti metastasiani riadattati alle correnti convenzioni del teatro musicale; lo stesso Pacini non era nuovo a questo tipo di operazioni avendo già musicato un rifacimento del *Temistocle*, andato in scena per la prima volta nell'agosto del 1823 al Teatro del Giglio di Lucca.²¹⁸ Questi tentativi di rivitalizzare drammi per musica di fattura settecentesca (e tuttavia ancora molto noti al pubblico di lettori e spettatori) erano spesso accolti dalla critica con atteggiamenti contrastanti: se da un verso, infatti, i commenti della stampa erano perlopiù favorevoli al recupero di una così prestigiosa tradizione, da un altro le consistenti modifiche apportate ai testi originali erano spesso motivo di scandalo. La recensione all'*Alessandro nell'Indie*, apparsa su un periodico napoletano pochi giorni dopo il debutto, ci offre un esauriente campionario di queste posizioni:

[...] il maestro e il raffazzonatore del libretto meritano da noi un incoraggiamento. La loro intenzione è buona: le vie che tentano non sono affatto erronee: di buone disposizioni non mancano. La bilancia della critica pender dee

²¹⁵ Carlo Marinelli Roscioni, a cura di, *Il Teatro di San Carlo, La cronologia 1737-1987*. Napoli: Guida, 1987, p. 191.

²¹⁶ Le prime ventidue recite di cui si ha notizia dalle pagine del citato giornale andarono in scena tra il 29 settembre e il 28 dicembre del 1824, e le rimanenti nove (di cui molte in cui l'opera era ridotta ad un solo atto) tra il 18 gennaio e il primo marzo del 1825.

²¹⁷ G. Pacini, *Le mie memorie cit.*, p. 40.

²¹⁸ cfr. M. Conati, *Ascesa, caduta e resurrezione di Pacini cit.*, p. 20.

dalla parte della lode. [...] Ricalcar le vie dei maestri dell'arte è magnanima impresa. Ridarci un dramma modellato sul tipo del dramma metastasiano è pensiero da generoso. Quando si è deviato, diceva il nostro maggior tragico, non v'ha modo a correzione se non ritornando alle prime mosse. E voi meritate una lode nella scelta del soggetto. L'*Alessandro nell'Indie*, come fu ridotto dall'autor suo pel Real Teatro di Madrid, non altro richiede dalla parte della poesia, se non che un *riordinamento metrico*, per quelle parti del dialogo che i limiti dell'arte musica a' tempi del Metastasio non permettevano che fossero disviluppati come or si possono in quelle armoniche disposizioni che si addimandano pezzi concertati. [...] Nel breve intervallo che passò dalla prima produzione dell'*Alessandro* alla riforma fattane dal Metastasio (dal 1729 al 1754, vale a dire in soli 25 anni), si trovò tanta progredita l'arte musicale, che vi si dovè togliere non meno di 561 versi e nove arie. E il Metastasio si trovò contentissimo di questa enorme *circoncisione* [...]. Or aggiungete altri 80 anni di disviluppo armonico nell'arte musicale, e vedete di quanti altri tagli si avea bisogno! Avvertimento a coloro che pensano dover essere i drammi del Metastasio intangibili. Ma i tagli sien fatti da artista non da norcino.²¹⁹

Rispetto ad entrambe le versioni dell'*Alessandro nell'Indie* licenziate da Metastasio,²²⁰ a cui si accenna nel testo precedentemente citato, nel libretto

²¹⁹ «Rivista Teatrale e Giornale di Mode», 54 (2 ottobre 1824), Napoli: nella stamperia Fernandes e Compagni, pp. 286-287.

²²⁰ Questo dramma metastasiano fu rappresentato per la prima volta al Teatro delle Dame di Roma il 2 gennaio del 1730, con musiche di Leonardo Vinci: cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II: 1701-1750*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. 410. Tra il 1730 e il 1824 il libretto conobbe circa 78 nuove riprese, alcuni delle quali presentate al pubblico con un titolo diverso, come nel caso delle due realizzazioni dovute a Haendel e Hasse, intitolate rispettivamente Cleofide e Poro, entrambi del 1731. Il testo dell'*Alessandro nell'Indie* fu pubblicato anche nella prima raccolta integrale dei drammi per musica di Metastasio edita a Venezia da Giuseppe Bettinelli nel 1733. Una nuova versione del dramma, con i primi due atti «raccomodati» e il terzo «quasi affatto rinnovato», fu realizzata nel 1753 per la corte di

musicato da Pacini il numero degli atti passa da tre a due (con l'accorpamento del secondo e del terzo) così come il numero degli interpreti è ridotto da sei a cinque (con la soppressione del personaggio secondario di Erissena); inoltre l'atto iniziale risulta scorciato delle prime cinque scene. Queste due ultime caratteristiche accomunano il testo della partitura paciniana non tanto ai predetti libretti settecenteschi dell'*Alessandro nell'Indie* quanto piuttosto all'omonimo coreodramma di Salvatore Viganò scritto per le scene scaligere nel 1820. Sulle complesse e trasversali relazioni ipertestuali che potevano intercorrere tra un testo drammatico e le sue eventuali realizzazioni musicali e coreutiche si veda la testimonianza di Carlo Ritorni, il maggiore biografo di Viganò:

Sogliono parecchi autori vulgari, trarre i melodrammi loro dell'altrui tragedie, altri ricavare balli da tragedie o da melodrammi, e finalmente altri far tragedie o drammi pedestri giovandosi d'argomenti tolti da opere e coreodrammi; e così

Madrid dallo stesso Metastasio, su sollecitazione dell'amico Carlo Brioschi, come si apprende dall'epistolario del poeta: cfr. Bruno Brunelli, a cura di, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Milano: Mondadori, 1951, vol. 3, lettere nn. 697, 706, 712 e 722. A differenza delle revisioni di altri drammi metastasiani realizzati per le scene spagnole, questa ulteriore stesura dell'*Alessandro nell'Indie* non venne mai posto in musica e confluì nella nuova edizione integrale dei drammi stampata a Parigi nel 1780 per i tipi della Veuve Hérisson: cfr. Anna Laura Bellina, *Trapassi, Pietro, detto Metastasio*, sub voce, in *Dizionario bibliografico degli Italiani*. vol. 96 (2019). <[https://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio_(Dizionario-Biografico)/>) (ultima consultazione: 05/03/2024). Per ulteriori approfondimenti sulle relazioni tra il testo musicato Pacini e il citato libretto metastasiano si rimanda a Camillo Favrezzani, *Métastase au XIXe siècle: l'expérience de l'Alessandro nell'Indie de Giovanni Pacini (1824)*, «Chroniques italiennes», 25 (2009), n. 83-84, pp.137-159.

avviene che tutto quaggiù aggirandosi ritorni in se stesso, ond'è che si dice nulla di nuovo sotto al sole.²²¹

Secondo la testimonianza di Pacini, il libretto gli sarebbe stato provvisto dal «verseggiatore» Giovanni Schmidt:²²² tuttavia l'attribuzione della paternità rimane controversa a causa della reticenza delle fonti a stampa nelle quali non si trova alcun riferimento né all'antecedente metastasiano né all'autore della revisione. L'identità di quest'ultimo fu oggetto di dibattito già ai tempi del debutto napoletano come si evince dalla recensione, citata in precedenza, pubblicata dalla «Rivista Teatrale»: «[...] io creder deggio il poeta giovanetto come il maestro, e come lui non molto innanzi nella esperienza delle cose teatrali». Questa affermazione poco lusinghiera deve aver provocato qualche reazione tra i lettori della «Rivista Teatrale» (forse da parte dello stesso Schmidt), al punto da rendere necessario un ulteriore intervento sull'argomento, e anche una parziale rettifica del giudizio, in un numero successivo dello stesso periodico:

Ci si vuole far credere che il poeta raffazzonatore del libretto non sia un giovinetto. Ma per noi giova rimanere della nostra opinione, e non gli faremo il torto di metterlo in un fascio con que' *norcini del Metastasio* che il nostro bravo signor Schmidt berteggiò con tanta grazia in un'opera giocosa²²³ da lui scritta l'an[no] passato pel real Teatro del Fondo.²²⁴

²²¹ Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Vigano e della coregrafia e de corepei*. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1838, p. 302.

²²² G. Pacini, *Le mie memorie* cit., p. 40.

²²³ In questo passo si fa riferimento al personaggio del poeta Procopio del dramma giocoso *L'Amante virtuoso* di Giuseppe Balducci, andato in scena il primo di aprile del 1823 al Teatro del Fondo, che in un verso del libretto (atto I, scena IX) viene definito ironicamente «scorticametastasio».

Il nome di Schmidt compare come autore del libretto dell'*Alessandro nell'Indie* anche nella cronologia degli spettacoli del Teatro alla Scala redatto da Cambiasi e pubblicato nel 1872 dall'editore Ricordi,²²⁵ ma è verosimile ritenere che questo testo possa aver attinto l'informazione dalle *Memorie* paciniane. Di contro, sul foglio di guardia anteriore del primo volume della partitura autografa, custodita nella biblioteca di San Pietro a Majella,²²⁶ si legge: «La poesia è di | Andrea Leone Tottola | Originale di Pacini | S. Carlo 1824 | Atto Primo»: si tratta tuttavia, di un'annotazione non autografa risalente, verosimilmente, alla metà del XIX secolo il cui autore potrebbe essere il bibliotecario Francesco Rondinella. Ai nostri giorni, a partire da queste testimonianze discordanti, l'opinione degli studiosi si è consolidata su due posizioni contrapposte cosicché la paternità della rielaborazione viene attribuita ora a Schmidt, ora a Tottola.²²⁷

L'anno successivo al debutto napoletano l'opera fu ripresa alla Scala dove incontrò inizialmente un'accoglienza poco calorosa:

²²⁴ «Rivista Teatrale e Giornale di Mode», 56 (9 ottobre 1824), Napoli: nella stamperia Fernandes e Compagni, p. 509.

²²⁵ Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872*. Milano: Ricordi, 1872, p. 35.

²²⁶ I-Nc 14.1.13.

²²⁷ Nel catalogo online del servizio bibliotecario nazionale italiano sono attualmente presenti quattordici registrazioni catalografiche di quest'opera col nome di Tottola e tre con quello di Schmidt. Sarebbe superfluo citare in dettaglio i vari autori che si sono pronunciati su questo tema perché, dagli studi pubblicati fino ad oggi, non sono ancora emersi dati che possano avvalorare una tesi piuttosto che l'altra. È necessario invece puntualizzare che nella copia della partitura custodita nel fondo Pacini della Biblioteca Civica di Pescia (manoscritto già di proprietà dello stesso compositore) non vi è alcun riferimento al nome di Schimdt a differenza da quanto si può leggere in: Giuseppina Mascari, *Il primo periodo artistico di Giovanni Pacini*, in F. P. Russo, a cura di, *Metastasio nell'Ottocento*. Roma: Aracne, 2003, p. 101 nota n.7.

L'opera seria *l'Alessandro nelle Indie* di Pacini composta espressamente per le scene del Teatro di S. Carlo di Napoli, comparve la prima volta nel 26 dello scorso dicembre su quelle della Scala. Per alcune sere venne accolto freddamente uno spartito che poi a poco a poco giunse a piacere.²²⁸

Per il cast milanese Pacini realizzò un nuovo terzetto da inserire nel secondo atto (*Che fai! Fellon! T'arresta*) e anche diverse versioni della cavatina del ruolo eponimo, per assecondare le particolari richieste del tenore Giovanni David.²²⁹

Alessandro nell'Indie andò in scena ancora per circa dieci anni in Italia e in Europa, fino all'ultima ripresa napoletana dell'estate 1834.²³⁰ L'unica esecuzione tenutasi in tempi moderni ha avuto luogo, in forma di concerto, nel novembre 2006 al Coliseum di Londra: da questa produzione è scaturita anche l'unica incisione discografica esistente.²³¹

²²⁸ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I parte I, Milano: dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, 1827, p. 7.

²²⁹ G. Pacini, *Le mie memorie* cit., pp. 57-58.

²³⁰ Cfr. C. Faverzani, *Métastase au XIXe siècle: l'expérience de l'Alessandro nell'Indie de Giovanni Pacini (1824)* cit., p. 4.

²³¹ Cfr. Appendice 1.

Scheda sintetica:

Titolo: *Alessandro nell'Indie*

Genere: Dramma per musica

Data di composizione: ignota, post 18 giugno 1824

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 29 settembre 1824

Interpreti: Andrea Nozzari (Alessandro), Caterina Lipparini (Poro), Adelaide Tosi (Cleofide), Gioacchino Moncada (Timagene), Giovanni Boccaccio (Gandarte)

Rifacimenti: Sostituzione di alcuni numeri musicali nella ripresa milanese del 1826

Riprese:²³²

| data | luogo | titolo |
|------------|---------------------------------|------------------------------|
| 29/09/1824 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Alessandro nell'Indie</i> |
| 26/12/1826 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Alessandro nell'Indie</i> |
| 1827 | Lisbona, Teatro de São Carlos | <i>Alexandro na India</i> |
| 1827 | Palermo, Teatro Carolino | <i>Alessandro nell'Indie</i> |
| 19/01/1828 | Venezia, Teatro La Fenice | <i>Alessandro nell'Indie</i> |
| 1831 | Barcellona, Teatro di Barcelona | <i>Alessandro nell'Indie</i> |

Librettista: Giovanni Schmidt (attr.)

Fonti del libretto: 1) Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie: dramma per musica* (Roma, Teatro delle Dame, 1730); 2) Salvatore Viganò, *Alessandro nell'Indie: ballo eroico* (Milano, Teatro alla Scala, 1820)

Argomento: (Atto I) Mentre Cleofide, regina di una regione dell'India, è riunita in preghiera con i suoi sudditi attorno al simulacro della divinità

²³² Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

Visnu per invocare la vittoria nella guerra contro gli invasori macedoni, si diffonde la notizia della rovinosa disfatta delle truppe indiane capeggiate da Poro, monarca di un regno limitrofo e amante di Cleofide. I timori della regina si aggravano quando Gandarte, generale di Poro, le riferisce che quest'ultimo è disperso in battaglia. Poco duraturo sarà per lei il conforto di rivedere finalmente il suo amato sano e salvo perché lui, spinto dalla gelosia, l'accusa di infedeltà per aver tentato di sedurre Alessandro. I due fanno appena a tempo a riconciliarsi che un nuovo evento viene a riaccendere i sospetti di Poro: al palazzo di Cleofide giunge un drappello di soldati macedoni che scortano dei prigionieri di guerra indiani a cui Alessandro ha concesso la libertà; la regina, riconoscente verso il macedone per questo gesto di magnanimità, decide di recarsi al suo accampamento per ringraziarlo di presenza e chiede ai soldati della scorta di preannunciare la sua visita al loro condottiero. L'accaduto tuttavia irrita ulteriormente il geloso Poro che medita di seguire segretamente Cleofide nell'accampamento nemico quantunque il fidato Gandarte lo sconsigli vivamente dal farlo. Durante un colloquio col suo generale Timagene, Alessandro rivela di essere segretamente innamorato di Cleofide; nel frattempo quest'ultima si presenta al suo accampamento con un corteo di indiani recando doni preziosi in segno di pace. Alessandro si rifiuta di accettare le offerte di Cleofide, per non trattarla come una sottomessa: lei inizialmente se ne risente ma poi, quando il macedone dichiara apertamente di aspettarsi da lei solo attestazioni di fedeltà e di amicizia, se ne dimostra compiaciuta. Tuttavia la ritrovata intesa tra Alessandro e Cleofide viene nuovamente turbata dall'inaspettato sopraggiungere di Poro che, fingendo di essere un generale indiano di nome Asbite, sfida apertamente Alessandro a continuare le belligeranze con Poro.

(Atto II) L'esercito macedone attraversa il ponte sul fiume Idaspe e viene trionfalmente accolto sull'altra sponda da Cleofide e i suoi sudditi. Intanto però, Poro con i suoi seguaci tendono un agguato alle truppe di Alessandro cercando di arrestarne la marcia, ma vengono nuovamente respinti e battuti. Vedendosi prossimo alla fine, Poro, nell'estremo tentativo di sottrarre Cleofide al suo rivale, tenta di toglierle la vita ma il tempestivo intervento del macedone gli impedisce di portare a termine il suo violento proposito. Alessandro ordina a Timagene di scortare al sicuro Cleofide e di arrestare Asbite (alias Poro). Poiché le truppe macedoni, indignate per l'accaduto, ritengono Cleofide rea di tradimento e complice di Poro, Alessandro propone alla regina indiana, come unica via di salvezza, quella di divenire sua moglie. Interviene però Gandarte che, fingendosi Poro, offre volontariamente la sua vita in cambio della libertà di Cleofide e Asbite. Alessandro colpito dal coraggio di colui che egli crede essere il suo rivale Poro, decide di ringraziarlo e di rimettere in libertà Asbite. La felicità di Cleofide per l'insperato condono ricevuto si infrange però quando un mesto corteo di giovani donne indiane le annunciano la presunta morte di Poro, travolto dalle acque del fiume Idaspe in cui era accidentalmente caduto nel tentativo di sfuggire ai suoi carcerieri. Cleofide allora, distrutta dal dolore della sua perdita, escogita un piano per porre fine alla propria vita secondo le antiche usanze delle donne indiane che si buttavano vive tra le fiamme dopo la morte dei loro mariti. Con la scusa di voler accettare la sua proposta di matrimonio, convoca Alessandro in un tempio dove è stata approntata una pira votiva. Nel frattempo però Poro, scampato alla furia delle acque e venuto a conoscenza delle prossime nozze della regina, progetta insieme a Gandarte di nascondersi nel tempio per assassinarla e vendicare così il suo palese tradimento. Ma quando Cleofide si trova dinanzi alla pira, la sua confessione di volersi immolare nel fuoco coglie di

sorpresa entrambi Alessandro e Poro. Quest'ultimo abbandonato il suo nascondiglio esce allo scoperto e, riconoscendo finalmente la fedeltà della sua amata si dichiara disposto a morire insieme a lei sulla pira. Alessandro, ammirato per la nobiltà d'animo del suo rivale, decide di perdonarlo definitivamente e di restituirlo al suo regno e all'amore della regina Cleofide.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.13-14 |
| Titolo: | Alessandro Nell'Indie Grand'Opera Lirica Scritta a Napoli L'Autunno del 1824. Ed Eseguita al R. Teatro di S. Carlo |
| Data: | 1824 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,197,II - I,149,II) |
| Dimensioni: | mm. 270x310 |
| Note: | Una annotazione di mano posteriore indica come autore del libretto il poeta A. L. Tottola |
| Risorse digitali: | < https://ks15.imslp.org/files/imglinks/usimg/c/c6/IMSLP18921-PMLP44683-Pacini_-_Alessandro_nelle_Indie_bw.pdf > |

2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA fondo G. Pacini opere liriche 26-27 |
| Titolo: | Alessandro nell'Indie |
| Data: | prima metà XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. n°, n°) |
| Dimensioni: | mm. 280x395 |

3)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PAc Borbone Borb.2972/I-II |
| Titolo: | Alessandro nell'Indie Musica Del Maestro Giovanni Pacini Per Uso Di Sua Maestà L'Infante di Spagna D. Carlo Lodovico Duca di Lucca |
| Data: | prima metà XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,246,II; I-II,191,III) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |

4)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | F-Pn D-12040 (1-2) |
| Titolo: | Alessandro nell'Indie Del Sig.re Maestro Pacini Atto Primo Représenté à Naples en 1824 |
| Data: | prima metà XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 557 - 411) |
| Dimensioni: | mm. 224 x 295 |

5)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | GB-Lbl Add. 16067(A-B) |
| Titolo: | Alessandro nell'Indie |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 3 vol., (cc. 148 – 179 - 274) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Sinfonia

Violino I

Largo



ff *ff* *ff*

1b) Introduzione strumentale

Violino I

Sostenuto



1c) Coro di indiani nell'introduzione (*Nume propizio*)

Coro

Sostenuto

Tenori I

28



Nu - me - pro - pi - zio

1d) Recitativo prima della cavatina di Cleofide (*Al suon di mesti accenti*)

CLEOFIDE

Allegro

8



Al suon di me - sti ac - cen - ti

1e) Cavatina di Cleofide (*Se d'amor fra le ritorte*)

CLEOFIDE

Andante maestoso

6



Se d'a- mor fra - le - ri - tor - te

1f) Coro di guerrieri fuggitivi (*È perduta dell'India la speme*)

Allegro vivace Tenori

Coro

E' per-du-ta dell' In-dia o-gni spe-me;

1g) Recitativo dopo il coro di guerrieri fuggitivi (*Deh! ritornate in campo*)

Recitativo

CLEOFIDE

Deh! ri - tor - na - te in cam - po,

2a) Recitativo che precede il duetto di Poro e Cleofide (*Lode agli dei*)

Sostenuto

GANDARTE

Lo - de a - gli De - i,

2b) Duetto di Poro e Cleofide (*Più tollerare non posso*)

Allegro giusto

CLEOFIDE

Più tol - le - rar non pos - so

3a) Recitativo che precede il coro di indiani prigionieri (*Regina, a te ritorna*)

Recitativo

GANDARTE

Re - gi - na, a te ri - tor - na

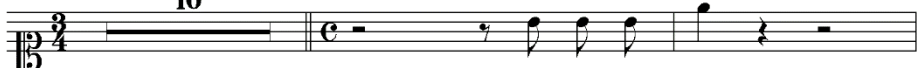
3b) Coro di indiani prigionieri (*Alessandro, Regina, a te ci invia*)

Recitativo **Allegro** Tenori I

Coro

A-les-san-dro, Re-gi-na, a te c'in-vi-a.

4a) Recitativo prima dell'aria di Poro (*Seguirla io vò*)

Allegro
10
 PORO 
 (Se- guir-la io vo!.)

4b) Aria di Poro (*Se possono tanto*)

Allegro
12
 PORO 
 Se pos - so - no tan - to


5a) Coro di Macedoni che precede la cavatina di Alessandro (*Su le palme, su gli allori*)

Allegro giusto Tenori
20
 Coro 
 Su le pal- me, su gli al - lo - ri

5b) Cavatina di Alessandro (*Perché, fra tanti affetti*)

Allegro giusto
7
 ALESSANDRO 
 Per - chè, fra tan - ti af - fet - ti,

5c) Recitativo dopo la cavatina di Alessandro (*Le disperse falangi*)

Allegro
15
 ALESSANDRO 
 Le di-sper - se fa - lan - gi,

6) Recitativo dopo il preludio di marcia festiva (*Ella viene! Oh cimento*)

Marcia allegro Alessandro
15 **2**
 TIMAGENE 
 El-la vien. Oh ci - men-to!

7a) Recitativo prima del duetto di Cleofide e Alessandro (*Ciò ch'io t'offro, Alessandro*)

Recitativo

CLEOFIDE

Ciò ch'io t'of - fro, A - les - san - dro,

7b) Duetto di Cleofide e Alessandro (*Nel duolo in cui mi vedo*)

CLEOFIDE

Nel duo - lo in cui mi ve - do

8) Finale I (*Monarca, il duce Asbite*)

Allegro marziale

TIMAGENE

Mo - nar - ca, il du - ce A - sbi - te

Atto II:

9a) Introduzione strumentale

Allegro vivace

Violino I

Ser - va ad e - roe si gran - de,

9b) Coro di indiani nell'introduzione (*Serva ad eroe si grande*)

Allegro vivace

Coro

Ser - va ad e - roe si gran - de,

10a) Quartetto di Cleofide, Poro, Alessandro e Timagene (*Ma, per pietà, ben mio*)

Allegro agitato

CLEOFIDE

Ma, per pie-tà, ben mi-o, ben mi-o

10b) Recitativo dopo il quartetto di Cleofide, Poro, Alessandro e Timagene (*Invan l'India s'affanna, e Poro invano*)

Andante

TIMAGENE

In-van l'In-dia s'af-fan-na, e Po-ro in-va-no

11a) Aria di Alessandro (*Oggetto si adorabile*)

Andante

ALESSANDRO

Og-get-to si a-do-ra-bi-le,

11b) Recitativo dopo l'aria di Alessandro (*Chi sperava, o Gandarte*)

Recitativo

CLEOFIDE

Chi spe-ra-va, o Gan-dar-te,

12a) Recitativo prima dell'aria di Cleofide (*Che mai fu?... Piangete?... Oh stelle*)

Andante sostenuto

CLEOFIDE

Che mai fu?... Pian-ge-te?... Oh stel-le!

12b) Coro di donzelle prima dell'aria di Cleofide (*Poro... Che fia? Venite*)

Andante sostenuto Soprani I Cleofide Gandarte

12

Coro  Po - ro... Che fi - a? Ve - ni - te.

12c) Aria di Cleofide parte I (*Del caro mio consorte*)

Allegro giusto

3

CLEOFIDE  Del ca - ro mio con - sor - te

12d) Aria di Cleofide parte II (*Bell'ombra adorata*)

Andante

70 **11**

CLEOFIDE  Bell' om - bra a - do - ra - - - ta,

12c) Recitativo dopo l'aria di Cleofide (*Poro infelice! a che ti giovò mai*)

Recitativo

GANDARTE  Po - ro in - fe - li - ce! a che ti gio - vò ma - i

13a) Introduzione strumentale al coro di indiani e macedoni

Allegro vivace

ff **2**

Violino I 

13b) Coro di indiani e macedoni (*Dagli astri discendi*)

Allegro vivace Soprani I

62

Coro  Dagl' gl'a - stri di - scen - di

14) Quintetto di Cleofide, Poro, Alessandro, Timagene e Gandarte
(*Risolver non oso*)

ALESSANDRO  **6**
Ri - sol - ver non o - so,

14b) Recitativo prima del rondò del quintetto di Cleofide, Poro, Alessandro, Timagene e Gandarte (*E che, signor non sei*)

Allegro
PORO  **2**
E che, si- gnor, non se - i

14c) Rondò del quintetto di Cleofide, Poro, Alessandro, Timagene e Gandarte (*Su l'armi e sugli affetti*)

Andante cantabile
PORO  **6**
Su l'ar - mi e su - gli af - fet - ti

15) Coro finale (*Serva ad eroe si grande*)

Allegro vivace Soprani I
Coro  **3**
Ser - va ad e-roe si gran - de,

Amazilia (1825)

Il dramma per musica in un atto *Amazilia*,²³³ secondo lavoro scritto da Pacini per il San Carlo di Napoli, debuttò il 6 luglio 1825,²³⁴ in un periodo in cui la gestione dei Reali Teatri, dopo la meteora Glossop, era già tornata saldamente nelle mani di Barbaja. Pacini, nella sua autobiografia, non dice

²³³ AMAZILIA | DRAMMA PER MUSICA IN UN ATTO | Rappresentato per la prima volta in Napoli | NEL REAL TESTRO DI S. CARLO | a' 6 Luglio 1825, | RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO NATALIZIO | DI | SUA MAESTÀ | MARIA ISABELLA | REGINA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE. | NAPOLI | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA, | 1825.

²³⁴ Il 6 luglio è esplicitamente indicato come data del debutto, oltre che nel frontespizio del succitato libretto (vedi nota precedente), anche nell'articolo apparso nel n. 156 del *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, pubblicato il 7 luglio 1825, a p. 624. Stranamente però, nelle memorie del compositore la data riportata è invece il 18 luglio (cfr. G. Pacini, *Le mie memorie* cit., p. 49). A tal riguardo è utile osservare che, dalla cronaca giornalistica citata in precedenza, non risulta che la dedicataria dell'opera, ossia la Regina consorte, fosse tra le personalità di spicco che presero parte alla serata di gala al San Carlo la sera del 6 luglio, né sarebbe potuto essere diversamente dal momento che in quella data la famiglia regale risiedeva ancora a in Sicilia e non sarebbe arrivata a Napoli se non il 17 dello stesso mese. In occasione del loro arrivo ebbe luogo un'altra serata di gala in cui fu rappresentata ancora l'*Amazilia*, questa volta alla presenza dell'intera famiglia reale, ed è probabile che l'evento sia stato percepito dai presenti come un secondo (e forse più importante) debutto: il resoconto di questi accadimenti si legge sul numero 165 dello stesso periodico pubblicato appunto il 18 luglio. Sebbene non si possa escludere l'ipotesi che l'erronea informazione riportata nelle memorie sia semplicemente il frutto di una svista casuale è tuttavia possibile che, a distanza di anni, la memoria del compositore sia stata tratta in inganno a causa del maggiore rilievo che la rappresentazione alla presenza dei monarchi avrebbe potuto avere rispetto all'effettivo debutto.

nulla riguardo alle circostanze in cui ricevette l'ingaggio da parte del nuovo impresario, ma preferisce piuttosto soffermarsi su quello che, contemporaneamente, stava accadendo nella sua vita privata:

Dopo avere assistito alcune sere al continuo trionfo dell'*Alessandro nelle Indie*, feci ritorno a Viareggio, ove di già nella mia piccola casa dimorava mia madre ed il resto della famiglia. Mio padre finì il suo impegno con l'impresa di Glossop il di 25 marzo 1825 e venne a raggiungermi in Viareggio. Aveva io incontrata un'alta relazione che in forza delle circostanze (onde il mio nome non ne soffrisse) dovetti troncare. Ma non vi era modo di finire tal faccenda se non che prendendo moglie. Un bel mattino sul finire del maggio dico a mio padre: mi vuoi seguire a Napoli? A che fare? (egli risponde). Vado a prendere moglie. Moglie? (mi soggiunge) sei pazzo? No, parlo sul serio. Gli espongo la causa della mia risoluzione e dopo tre giorni pongo in opera il mio progetto. [...] mio padre scrisse a Napoli al suo amico *Niccola Castelli* padre della giovane ch'egli aveva intenzione di farmi sposare, e che divenne difatti mia moglie, esternandogli le proprie idee, e soggiungendogli che ove ne andasse d'accordo ci venisse incontro ad Aversa. La cosa avvenne come fu pensata: ed io vedendo la giovanetta *Adelaide* (così si chiamava la prima mia angelica moglie), e piacendomi non poco la sposai entro il termine di otto giorni! Questo si chiama marciare a tamburo battente. Celebrato il matrimonio andammo ad abitare a Portici in una casa appartenente ai genitori della mia sposa.²³⁵

A fronte di una così ampia digressione dedicata alle vicende familiari, solo poche righe sono invece riservate agli accordi contrattuali pattuiti con Barbaja per la stagione del San Carlo:

Barbaia mi propose la scrittura per due opere una di un atto da rappresentarsi nel mese di luglio, e l'altra in tre atti. Il prezzo convenuto per tutte due le opere non

²³⁵ G. Pacini, *Le mie memorie* cit., pp. 47-49.

fu che 1200 ducati! A me conveniva al certo accettare il contratto per la ragione che è facile indovinare.²³⁶

La reticenza del compositore riguardo agli esordi dei suoi rapporti col nuovo impresario rende necessari alcuni approfondimenti. Innanzitutto occorre precisare che il compenso offertogli da Barbaja potrebbe non essere stato così insoddisfacente come sembrerebbe evincersi dal passo delle *Memorie* precedentemente citato, soprattutto se rapportato alle cifre che, nello stesso periodo, venivano corrisposte ad altri compositori, al pari di lui, non ancora del tutto affermati. Quanto poi alla successione degli eventi, non è chiaro se il matrimonio e il conseguente trasferimento a Portici, avvenuti presumibilmente intorno alla prima decade di giugno, siano stati effettivamente antecedenti ai contatti con Barbaja, così come si potrebbe desumere dall'ordine dell'esposizione adottato nelle *Memorie*, oppure se siano stati posteriori all'ingaggio per la stagione 1825, come sarebbe più verosimile credere. La motivazione addotta da Pacini per giustificare la repentina partenza da Viareggio negli ultimi giorni del maggio 1825, ossia la necessità di porre fine a un legame amoroso potenzialmente pericoloso per la sua immagine pubblica, è da riferirsi quasi certamente alla *liaison* con la principessa Paolina Borghese Bonaparte,²³⁷ iniziata nel 1822. È assai probabile tuttavia, che si tratti solamente di un pretesto che il compositore utilizza per introdurre nel racconto questo risvolto della sua vita sentimentale: la cronologia proposta dalle *Memorie* infatti, è poco credibile perché alla fine di maggio, quando cioè Pacini dichiara di aver preso la decisione di troncare la relazione con la nobildonna in questione, questa non si trovava più a Viareggio perché,

²³⁶ Ivi, p. 49.

²³⁷ Cfr. nota n. 46 a p. 27.

versando in precarie condizioni di salute, già dal 26 febbraio 1825 si era trasferita a Firenze onde ricongiungersi con l'ex marito. La citata biografia paciniana del 1828 accenna invece al fatto che il compositore sarebbe ritornato a Napoli nel 1825 «per mantenere intera la promessa data»,²³⁸ ma non specifica quando e a chi fosse stata fatta la promessa. Non è da escludere l'ipotesi che la riconferma di Pacini nel cartellone operistico del San Carlo per il 1825 sia stata dovuta in parte anche alla protezione accordatagli dalla famiglia reale attraverso la mediazione del duca di Noja che sovrintendeva alle attività dei Reali Teatri (come risulta sia accaduto per la stagione operistica successiva in base all'esistenza di una lettera di raccomandazione del novembre 1825):²³⁹ cosicché è plausibile ritenere che, dopo il felice debutto della sua prima opera scritta per il San Carlo, Pacini fosse andato via da Napoli avendo già ricevuto delle assicurazioni riguardo al suo futuro ingaggio. La consapevolezza delle positive ricadute che sarebbero seguite al suo primo felice debutto napoletano, viene espressa da Pacini, con un efficace espediente narrativo, riportando le parole che gli erano state rivolte del M^o Marra, primo contrabbasso dell'orchestra del San Carlo, in seguito alla calorosa accoglienza dell'opera *Alessandro nell'Indie* da parte del pubblico napoletano: «Tu starai fra noi molto tempo. Hai vinto una gran battaglia! Stai allegro».²⁴⁰ Questa teoria, che vede Pacini inquadrato a Napoli come compositore favorito dalla famiglia reale, sembrerebbe avvalorata dalla constatazione che entrambe le due opere commissionategli nel 1825 furono utilizzate per celebrare delle ricorrenze dei regnanti: in più Pacini compose anche l'inno per l'arrivo a Napoli del

²³⁸ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I parte II. Milano: dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, 1827-1828, p. 880.

²³⁹ Cfr. nota n. 56. a p. 32.

²⁴⁰ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 70.

nuovo monarca Francesco I, eseguito il 17 giugno 1825 al Teatro San Carlo, come si apprende dal resoconto della stampa locale:

S[ua] M[aestà] coll'Augusta Consorte, con S.A.R. il Duca di Calabria, colle LL.AA.RR. il Principe D. Carlo e le Principesse D. Cristina e D. Antonietta, onorò di sua presenza il Real Teatro S. Carlo che splendea di quintuplice illuminazione. [...] Una cantata sulla fausta circostanza scritta dal signor Gioacchino Ponta, poeta abbastanza chiaro, e messa in musica dal signor Maestro Pacini, accompagnata da balli analoghi, fu primamente eseguita. [...] al suo finire, quando nello abbassarsi la tela vi si lesse sopra a grandi caratteri: AL FELICISSIMO RITORNO DE' NOSTRI AMATI SOVRANI, inesprimibili furono gli applausi fatti dagli spettatori alle MM. LL. [...]. Seguirono alla cantata, l'*Amazilia* ed il Ballo *Cesare in Egitto* [...]. Le LL. MM. Si trattennero fino al termine dello spettacolo, dopo il quale partirono con la Real Famiglia dal Teatro fra le rinnovate acclamazioni.²⁴¹

Con *Amazilia* si inaugura ufficialmente la serie dei libretti scritti da Giovanni Schmidt per Pacini, quantunque sia probabile che la collaborazione tra i due fosse iniziata già nel corso della stagione operistica precedente. Data l'occasione celebrativa a cui era destinata l'opera, ossia i festeggiamenti per il compleanno della regina consorte Maria Isabella di Borbone, la storia narrata dal libretto, ambientata nel Nuovo Mondo ai tempi dei *conquistadores* spagnoli, tradisce un chiaro intento laudatorio nella misura in cui esalta la presunta superiorità morale dei costumi europei messi a confronto con le usanze tribali dei nativi americani. I nomi di tre dei sei personaggi del racconto (compreso il ruolo eponimo) sono presi in prestito da libretto de *Gli americani*, un precedente lavoro dello stesso Schmidt, liberamente ispirato al romanzo *Les Incas* pubblicato nel 1777 dallo scrittore francese Jean-François Marmontel; il nome del protagonista

²⁴¹ «Giornale del Regno delle Due Sicilie» n. 165 del 18 luglio 1826, pp. 659-660.

maschile, Zadir, è mutuato invece dall'omonimo personaggio della commedia goldoniana *La bella selvaggia*, anch'essa appartenente al filone delle storie di ispirazione esotica ambientate nelle colonie americane, che prende spunto a sua volta dal romanzo epistolare *Storia Generale dei viaggi di Antoine François Prévost*. In realtà il libretto musicato da Pacini, a parte l'evocativo uso di nomi dalla forte connotazione etnica, evidenzia sostanziali differenze rispetto alle fonti settecentesche fin qui citate le quali, a differenza del lavoro di Schmidt, avevano come finalità la denuncia degli abusi dei colonizzatori nei confronti delle popolazioni native nonché l'esaltazione delle qualità morali di queste ultime secondo il noto cliché della pubblicistica illuminista noto anche come 'mito del buon selvaggio'. Nonostante *Amazilia* abbia goduto di una discreta fortuna dopo la prima messa in scena, arrivando a contare diverse riprese, tuttavia alla sua prima audizione il pubblico napoletano le accordò solo un modesto consenso; Pacini si limita a commentare che essa «piacque non poco»;²⁴² al contrario la recensione del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» ci restituisce un giudizio più circostanziato:

Questo nuovo spartito del sig. Maestro Pacini ebbe un brillante cominciamento, cui non corrispose pienamente il resto. Oltre alla introduzione che riuscì di grande effetto l'ultima parte dei duetti di *Amazilia* e *Zadir* e quella del terzetto tra i due stessi personaggi e *Cabana* han per verità anch'esse il lor pregio, lo avrebbero anche di più se vi si trovasse un carattere di maggior novità. Del rimanente eseguiti tali pezzi con tutta la maestria e l'incanto della incomparabile Fodor, e de' valentissimi Lablache & David, non poteane non attirarsi gli applausi del pubblico.²⁴³

²⁴² G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 49.

²⁴³ «Giornale del Regno delle Due Sicilie» n. 165 del 18 luglio 1826, p. 660.

Tra le riprese successive alla prima messa in scena napoletana si segnala quella avvenute nel febbraio del 1827 al Kärntnertortheater di Vienna in occasione del quale lo spartito della versione originale fu ampliato così da arrivare ad essere suddiviso in due atti, come descritto dallo stesso compositore nelle sue *Memorie*:

Sul finire della stagione giunge un ordine di Barbaia di partir subito per Vienna, ove aveva ottenuto l'impresa del teatro italiano con la maggior parte degli artisti della Scala [...] Dopo pochi giorni del mio arrivo si rappresentò l'Amazilia, ch'io ampliata aveva in due atti per quelle scene, aggiungendo un duetto fra prima donna e basso, ed una gran scena pel tenore. L'opera fu bene accolta da quella fredda ma intelligente udienza.²⁴⁴

La versione napoletana in un solo atto è confluita invece nell'edizione a stampa dello spartito pubblicata dall'editore Ricordi di Milano nel 1831.²⁴⁵

²⁴⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 62.

²⁴⁵ *Amazilia: melodramma [...] Dedicato alla contessa Giulia Samoyloff, nata contessa di Pahlen*. Milano: Ricordi, 1831.

Scheda sintetica:

Titolo: *Amazilia*

Genere: dramma per musica in 1 atto

Data di composizione: 1825

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 06 luglio 1825

Interpreti: Joséphine Fodor-Mainveille (*Amazilia*), Luigi Lablache (*Cabana*), Almerinda Manzocchi (*Mila*), Giovanni David (*Zadir*), Gaetano Chizzola (*Orozimbo*), Domenico Pizzoni (*Alvaro*)

Rifacimenti: Versione in due atti per la ripresa al Kärntnertortheater di Vienna nel febbraio del 1827

Riprese:²⁴⁶

| data | luogo | titolo |
|-------------|---------------------------------|-----------------|
| 06/07/1825 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Amazilia</i> |
| 02/07/1826 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Amazilia</i> |
| 11/09/1826 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Amazilia</i> |
| 1827 | Vienna, Kärntnertortheater | <i>Amazilia</i> |
| 26/05/1828 | Roma, Teatro Valle | <i>Amazilia</i> |
| 1829 | Palermo, Teatro Carolino | <i>Amazilia</i> |
| 16/05/1830 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Amazilia</i> |
| 1832 | Messina, Teatro della Monizione | <i>Amazilia</i> |

Librettista: Giovanni Schmidt

²⁴⁶ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

Fonti del libretto: Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*, (Berne, Lausanne, 1777)

Argomento: Il conflitto che vede fronteggiarsi le tribù indigene della Florida, agli ordini del 'cacico' Cabana, con quelle della Louisiana, guidate da Miscou, fa da sfondo al segreto legame amoroso tra Zadir, figlio di Miscou, e Amazilia, una giovane appartenente alla fazione opposta. Esasperato dall'impossibilità di vivere liberamente questa relazione, Zadir concepisce un piano per far cessare le ostilità tra le due tribù, riunendole in un'alleanza militare capace di contrastare più efficacemente l'avanzata degli invasori spagnoli. Dal canto suo anche Orozimbo, parlando con suo fratello Cabana, si dimostra preoccupato per l'incombente minaccia europea e gli propone, senza tuttavia riuscire a convincerlo, la possibilità di riappacificarsi con i bellicosi vicini. Il colloquio tra i due viene interrotto dall'annuncio che Zadir è giunto nel loro accampamento e chiede di conferire con Cabana. Questi, riluttante all'idea di concedere udienza all'odiato nemico, acconsente tuttavia ad ascoltarlo, cedendo per l'insistenza di Orozimbo. Ma quando Zadir, dopo aver esposto la sua ambasciata di pace, palesa la volontà di voler prendere in moglie Amazilia per suggellare il trattato tra le due tribù, Cabana, anch'egli innamorato della ragazza, non riesce più a contenere la propria ira e fa per avventarsi su di lui, trattenuto a stento dal pronto intervento di Amazilia che si frappone fra di loro; i due contendenti si concedano sfidandosi a un particolare duello le cui regole, secondo le usanze tribali, impongono che il perdente venga bruciato sul rogo. Orozimbo, deplorando con la figlia Mila la barbara legge del rogo, riconosce quanto diverse invece fossero le usanze degli europei, rammentandosi di come in passato egli stesso fosse stato graziato e rimesso in libertà da un comandante spagnolo, dopo che questi l'aveva sconfitto in battaglia e fatto prigioniero. Amazilia nel frattempo è in apprensione per

l'esito dello scontro quando all'improvviso dal campo di battaglia giunge la notizia della sconfitta di Zadir, che viene quindi imprigionato e destinato ad essere bruciato vivo. Mila aiuta segretamente Amazilia a fare evadere Zadir e così i due amanti, col favore della notte, si danno alla fuga diretti verso i territori governati da Miscou: lungo il cammino, tuttavia, vengono sorpresi e catturati da Cabana, deciso a vendicarsi del rivale. Ma i piani dell'iracondo cacico non vanno a termine grazie all'insperato intervento di Alvaro, comandante di un corpo d'armata spagnolo a cui Miscou si era segretamente alleato, che imprigiona Cabana e restituisce la libertà a Zadir e Amazilia.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA fondo G. Pacini opere liriche 29 |
| Titolo: | Amazilia Dramma in un atto |
| Data: | [1825] |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, (cc. 161) |
| Dimensioni: | mm. 255x380 |
| Note: | Annotazione sul frontespizio, presumibilmente autografa: «scritto a Vienna ^{Napoli} il 1835 [sic] per il famoso Lablache e Barbaia». Le informazioni riportate sembrerebbero riferirsi alla versione Viennese (ma il nome di Vienna risulta barrato e sostituito con quello di Napoli), quantunque il contenuto del manoscritto risulti inequivocabilmente collegato alla versione napoletana. |

2)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 29.2.4 |
| Titolo: | Amazilia Dramma Serio Musica Del Sig. ^r Giovanni Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. I, 258, II) |
| Dimensioni: | mm. 270x310 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/it/16/search/viewresource?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0153039&case=&instanceName=mag&descSource=Biblioteca+digitale&descSourceLevel=MagTeca+-+ICCU > |

3)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc O(A).8.3 |
| Titolo: | Amazilia Opera Seria Musica Del Sig. ^r Maestro Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. 223) |
| Dimensioni: | mm. 225x295 |

4)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Nc Od.1.10(1-5) |
| Titolo: | Amazilia Dramma Serio in Due Atti Musica del Sig. C. ^{re} Giovanni Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; frammenti della partitura manoscritta, (cc. 166) |
| Dimensioni: | mm. 185x225 |

5)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Rsc G.Mss.764 |
| Titolo: | Amazilia Dramma serio Musica Del Sig: M ^a . ^o : Giovanni Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. 239) |
| Dimensioni: | mm. 225x290 |

6)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Mc Nosedà I.85 |
| Titolo: | Amazilia Dramma Serio Musica Del Maestro Giovanni Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. 203) |
| Dimensioni: | mm. 230x300 |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Introduzione strumentale

Andante sostenuto

Violino I



ff

1b) Coro di selvaggi nell'introduzione prima della cavatina di Cabana (*Più dell'usato brillano*)

Andante sostenuto

Coro

50

Bassi




Più dell' - u - sa - - - to bril - la - no,

1c) Cavatina di Cabana (*Si miei prodi, il sol nascente*)

Largo cantabile

CABANA

2



Si, miei pro - di, miei

5

pro - - - di, il sol na scen - - - - te

2a) Scena che precede la cavatina di Zadir (*Sgombro è il sentiero... Oh quanto*)

Allegro

Andante sostenuto

ZADIR

10

15

14

I tempo

5



Sgom - bro è il sen - tie - ro... Oh quan - to,

2b) Cavatina di Zadir (*Come mai calmar le pene*)

Andantino

ZADIR 

Co-me mai cal - mar le pe - - - ne

3a) Scena che precede il duetto di Amazilia e Zadir (*Eccola... è dessa!... ah come*)

Allegro **Presto**

ZADIR 

Ec-co-la... è dessa!... ah come

3b) Duetto di Amazilia e Zadir (*Se non ti move, o caro*)

Allegro vivace giusto

AMAZILIA 

Se non ti mo - ve, o ca - - - ro,

4a) Marcia strumentale prima del coro di selvaggi

Tempo di marcia

Flauto 

4b) Recitativo prima del coro di selvaggi (*Troppo inciampo al valore*)

Allegro

OROZIMBO 

Trop-po in-ciam - po al va - lo - re

4c) Coro di selvaggi (*Vi regga, vi guidi*)

14 **Soprani**

Coro 

Vi reg - ga, vi gui - di

5a) Recitativo che precede il terzetto di Amazilia, Zadir e Cabana
(*Eppur, germano, eppure il cor mi dice*)


Recitativo

OROZIMBO 

Ep-pur, Ger-ma-no, ep - pu-re il cor mi di - ce

5b) Terzetto di Amazilia, Zadir e Cabana (*Frena quel labbro audace*)

Allegro maestoso con brio marziale

CABANA 

Fre - na quel lab - bro au - da - - - ce.

5c) Introduzione strumentale prima del coro di donne dopo il terzetto
Amazilia, Zadir e Cabana

Andante

Violino I 

legato

5d) Coro di donne dopo il terzetto Amazilia, Zadir e Cabana (*Di pace la speme*)

Andante

Soprani I

Coro 

Di pa-ce la spe - me A un trat-to spa - ri.

5f) Recitativo dopo il coro di donne (*Si, figlia, è ver pur troppo*)

Allegro

OROZIMBO 

Si, fì - glia, è ver pur trop - po;

6a) Gran scena prima del Rondò di Amazilia (*Vittoria! Vittoria!*)

Allegro vivace

2

Coro

Vit - to - ria! Vit - to - ria!

6b) Rondò di Amazilia (*Ah! non fia mai ver ch'io viva*)

Allegro vivace Andantino

56 5

AMAZILIA

Ah! non fia mai ver_ch'io vi - va

6c) Recitativo dopo il rondò di Amazilia (*Non più. Vorrai tu dunque...*)

Allegro

3

Orozimbo

CABANA

Non più. Vor-rai tu dun - que...

7a) Scena prima del finaletto (*Inoltra il piè. Ma credi*)

Sostenuto

47

Amazilia

MILA

I - nol-tra il piè. Ma cre - di

7b) Finaletto (*Zadir! Bell'idol mio!*)

Maestoso non sostenuto

Zadir

AMAZILIA

Za - dir! Bel - l'i - - - dol - mi - o!

L'ultimo giorno di Pompei (1825)

Con la seconda opera scritta per la stagione 1825 del Teatro San Carlo, *L'ultimo giorno di Pompei*, Pacini si affermò definitivamente come uno dei più promettenti maestri del panorama nazionale dei primi decenni dell'Ottocento. La nuova partitura, andata in scena la sera del 19 novembre per festeggiare l'onomastico della regina consorte Maria Isabella,²⁴⁷ ricevette un entusiastico riscontro sin dalla prima rappresentazione, destando l'ammirazione e lo stupore del pubblico anche per le particolari risorse scenografiche impiegate:

L'opera in musica del Maestro Pacini intitolata *l'Ultimo Giorno di Pompei*, che per la prima volta rappresentavasi in questa circostanza, corrispose pienamente all'aspettazione in cui generalmente sen'era; anzi possiamo francamente dire che l'ha superata. Si riconosce nella musica tutta la gravità e robustezza de' costumi e del carattere di quell'età in cui l'azione si finge; e se vi ha cosa di cui si possa accusare è di non molta economia nell'adornarla di bellezze. Vi ha momenti d'un pregio veramente singolare; brillantissimi soprattutto i Cori, i quali per altro son troppi nel libretto: il più toccante ci è sembrato quello che si canta nello scoppio maggiore dell'eruzione, quando co' modi più flebili s'implora la pietà de' Celesti per la patria. Ma non ci arresteremo su i particolari della musica, perché troppo lung'opera sarebbe, riserbandoci di tornare su questo argomento, quando l'avremo meglio a parte a parte considerato.

Onore e laude al chiarissimo Architetto signor Nicolini, ed alla fiorente sua Scuola; negli scenari di questa produzione noi abbiamo osservato il vero

²⁴⁷ L'ULTIMO GIORNO DI POMPEI | *DRAMMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | *La sera de' 19 Novembre 1825.* | PER FESTEGGIARE IL FAUSTO GIORNO ONOMASTICO | DI | SUA MAESTÀ | MARIA ISABELLA | REGINA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE. | NAPOLI, | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1825.

incantesimo dell'arte scenografica. La massima conformità in taluni punti della copia coll'originale nella raffigurazione di varie parti della Città di Pompei produsse negli uditori una mossa generale di sorpresa e di approvazione: colpì poi in modo straordinario l'ultima scena presentante un quadro per quanto grandioso altrettanto desolante e terribile, la distruzione della Città sotto la pioggia di cenere e lapilli in mezzo all'inondamento delle fiumane di fuoco che traboccano dal Vesuvio.

Le LL. MM. si degnarono applaudire al dramma quando questo giunse al suo termine, ed allora non vi fu più limite agli applausi degli spettatori. Il Maestro Pacini fu chiamato sul palco scenico per ricevere il più lusinghiero premio de' buoni ingegni, i segni della Sovrana approvazione e le acclamazioni del Pubblico. Queste ultime non erano però eccitate dal solo merito del giovane compositore e da' pregi non ordinari della musica, ma benanco dalla gratitudine de' Napoletani per aver egli così ben contribuito al brio d'una festa sacra all'amata loro Augusta Regina. E dal canto delle MM. LL. tale fu la soddisfazione provata dello spettacolo, che S. M. il Re ordinò al Presidente della Real Deputazione de' Teatri di farla conoscere al Maestro Pacini, ed a tutti gli Artisti i quali più si cooperarono alla riuscita della produzione.²⁴⁸

Tra i pubblici riconoscimenti attribuiti a Pacini in seguito al felicissimo esito di questo lavoro, che lo stesso compositore definisce come «il maggior trionfo» della sua «prima epoca artistica»,²⁴⁹ bisogna annoverare, oltre alle congratulazioni inviatagli dallo stesso monarca per tramite del Duca di Noja, a cui si accenna nella precedente citazione, anche la nomina a socio corrispondente della Real Accademia di Belle Arti. I rapporti con l'impresario non erano stati propriamente idilliaci durante le prove dell'opera:

²⁴⁸ «Gazzetta del Regno delle Due Sicilie» n. 269 del 21 novembre 1825, p. 1075.

²⁴⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 49.

Alle prove l'assieme dello spettacolo non andava troppo bene specialmente la scena del Trionfo, e quella del Vesuvio. Per cui Barbaia, che spesse volte usciva dai gangheri, ebbe a dirgermi qualche parola dispiacevole, al che io risposi: «Con chi credi di parlare, assassino!» (era questo uno dei titoli onorifici ch'egli soleva regalare a chi veramente amava, oltre a quelli di mariolo, ladro ec. ec., per cui io pure risposi servendomi di questi gentilissimi epiteti!). «Che colpa ho io se il meccanismo non va bene? Prenditela con chi spetta e non già con me, mariolo!». Mordendosi l'unghie si acchetò.²⁵⁰

Tuttavia, visti la lusinghiera accoglienza e i riconoscimenti ufficiali riscossi dal compositore, alla fine Barbaja cambiò atteggiamento nei suoi confronti ed anzi gli propose un'allettante promozione:

Dopo la prima sera, sera del gran successo, [Barbaja] mi gittò le braccia al collo, e d'allora in poi la nostra amicizia divenne santissima, e sempre conservai per lui un affetto e stima che non han parole.²⁵¹ [...] dopo un tale veramente clamoroso successo (confermato in seguito anche in Milano ed in altre capitali), mi propose il contratto per nove anni qual direttore dei suoi teatri ai medesimi patti e condizioni che il sommo pesarese aveva ottenuti. Accettai. Gli obblighi ch'io aveva erano di comporre due opere l'anno; di porre in iscena gli spettacoli, e quando l'impresario era assente di far parte del Consiglio di amministrazione. Avevo, come dissi, lo stesso compenso del mio celebre predecessore, consistente in 200 ducati al mese, alloggio, vitto, viaggi pagati ed una serata di benefizio all'anno.²⁵²

È molto probabile che questa descrizione delle condizioni contrattuali riportata da Pacini debba essere riferita più ad una prospettiva di impiego

²⁵⁰Ivi, pp. 51-52.

²⁵¹ Ivi, p. 52.

²⁵² Ivi, p. 50.

piuttosto che a quello che sarebbe stato il reale impegno del compositore soprattutto dal punto di vista della durata del suo incarico.

Quantunque risenta ancora della lezione del Pesarese, la partitura de *L'ultimo giorno di Pompei* offre alcuni elementi di originalità legati non solo all'efficacia drammatica della scrittura corale, come rilevato in precedenza nella recensione del «Giornale delle Due Sicilie», ma anche a una serie di innovazioni introdotte a livello formale, di cui fa menzione lo stesso compositore nelle sue *Memorie*:

Nel mio *Ultimo giorno di Pompei* [...] impegnai molta accuratezza nella parte dei pezzi concertati, e cercai qualche forma nuova come difatti credo di aver praticato nel quintetto del 1.º atto: «Se i Numi fausti, sperar mi lice»; nella preghiera dell'atto 2.º tutta d'un tempo con un sol movimento d'orchestra sempre ad imitazione fra i diversi strumenti d'arco intrecciata con altra degli strumenti a fiato, di legno, ed armonizzata dagli ottoni; e nel primo tempo del duetto fra Ottavia e Sallustio. Cercai nuove cabalette che divennero popolarissime, fra le quali citerò: «Basti ad esprimere il mio contento», (nella quale il famoso direttore Festa trasse un effetto da me non immaginato di piano e forte alla metà di un quarto di battuta che fece gridare il pubblico), l'altra del citato quintetto: «Se i Numi fausti, sperar mi lice»; l'altra del duetto: «Nume, tu mitiga Il nostro affanno»; e l'altra: «Del figlio mio dolente». Diedi infine un colorito più conforme alla composizione; ma, confesso il vero in qualche parte dello spartito si scorge lo stile Rossiniano.²⁵³

La commissione da parte di Barbaja avvenne in condizioni che potrebbero definirsi insolite: infatti, nella prima decade dell'agosto 1825 si rese necessario rinviare la messa in scena dell'opera *Il cavaliere Armando d'Orville (Il crociato in Egitto)* di Meyerbeer a causa delle sovvenuta indisponibilità del soprano Joséphine Fodor-Mainvielle, che ne avrebbe

²⁵³ Ivi, pp. 50-51.

dovuto sostenere uno dei ruoli principali, e così l'impresario si rivolse a Pacini affidandogli l'incarico di comporre una nuova opera in sostituzione di quella di Meyerbeer.²⁵⁴ Anche la genesi del libretto avvenne in maniera abbastanza atipica dal momento che la fonte d'ispirazione per il poeta Tottola non fu, come di consueto, un testo drammatico preesistente bensì un'idea partorita dalla fervida immaginazione dello scenografo del Teatro San Carlo²⁵⁵ e sollecitata dall'interesse per le antichità romane di Pompei e Ercolano che in quegli stessi anni si registrava a Napoli:²⁵⁶ «Il Cav. Niccolini immaginò l'argomento, ed il poeta Tottola compose i versi».²⁵⁷ La componente scenografica fu parimenti determinante per lo straordinario successo riscosso dalla ripresa scaligera avvenuta l'anno successivo, il cui allestimento, curato dal celebre Sanquirico²⁵⁸ fu descritto dalla stampa con

²⁵⁴ Cfr. G. Mayone, F. Seller, *Pacini a Napoli al tempo di Barbaja* cit., pp. 69-70.

²⁵⁵ Antonio Niccolini (San Miniato, 1772 – Napoli, 1850) architetto, scenografo e decoratore italiano, cfr. Maria Toscano, *Niccolini Antonio*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-niccolini_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-niccolini_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 22-02-2024).

²⁵⁶ Sull'influenza dell'antichità romana nell'immaginario operistico italiano si veda: Eleonora Di Cintio, *Prima di Norma. Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione*, «Bollettino di Studi Belliniani» IX (2023), pp. 70-111.

²⁵⁷ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 51.

²⁵⁸ Alessandro Sanquirico (Milano, 1777 – ivi 1849), scenografo, architetto, pittore, disegnatore e calcografo italiano, cfr. Vittoria Crespi Morbio, *Sanquirico Alessandro*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (2017), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sanquirico_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sanquirico_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 23-02-2024).

dovizia di particolari e con l'impiego di apposite illustrazioni.²⁵⁹ L'ultimo giorno di Pompei fu anche tra le prime opera del compositore catanese ad essere rappresentato all'estero.²⁶⁰

²⁵⁹ Cfr. Marco Capra, *Il Vesuvio di Sanquirico nell'Ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini*, in Marco Capra, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini* cit., pp. 113-130.

²⁶⁰ Vedi *infra* la scheda sintetica alla voce *Riprese*.

Scheda sintetica:

Titolo: *L'ultimo giorno di Pompei*

Genere: dramma per musica in 2 atti

Data di composizione: 1825

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 19 novembre 1825

Interpreti: Adelaide Tosi (Ottavia), Almerinda Manzocchi (Clodio), Giovanni David (Appio Diomede), Luigi Lablache (Sallustio), Giuseppe Ciccimara (Publio), Michele Benedetti (Gran Sacerdote), Eloisa Manzocchi (Menenio), Gaetano Chizzola (Fausto)

Riprese:²⁶¹

| data | luogo | titolo |
|-------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| 03/08/1826 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 1827 | Vienna, Kärntnertortheater | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 16/08/1827 | Milano, Teatro alla Scala | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 25/12/1827 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| estate 1828 | Roma, Società di dilettanti | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 01/01/1829 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 19/08/1829 | Palermo, Teatro Carolino | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 30/12/1829 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 07/09/1830 | Madrid, Teatro del Principe | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 02/10/1830 | Parigi, Théâtre Royal Italien | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 26/12/1830 | Genova, Teatro Carlo Felice | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 1831 | Barcelona, Teatro de Barcelona | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 17/03/1831 | Londra, King's Theatre | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |

²⁶¹ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

| data | luogo | titolo |
|-------------------|-------------------------------|----------------------------------|
| 14/01/1832 | Venezia, Teatro La Fenice | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| primavera 1832 | Firenze, Teatro della Pergola | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| estate 1833 | Vicenza, Teatro Eretenio | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 26/04/1834 | Ancona, Teatro delle Muse | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |
| 22/06/1839 | Madrid, Teatro de la Cruz | <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> |

Librettista: Andrea Leone Tottola

Fonti del libretto: Ispirato da un'idea originale concepita dallo scenografo cavalier Antonio Niccolini

Argomento: (**Atto I**) Sallustio, appena asceso alla carica di primo magistrato della città di Pompei, riceve in casa sua la visita del custode delle terme, Publio, attorniato da clienti e liberti, e poi del tribuno Appio Diomede, con a seguito altri magistrati e patrizi. Tutti gli ospiti sono intenti a congratularsi con il nuovo eletto; ma Appio è venuto con un secondo fine perché la sua reale intenzione è quella di sfogare la propria frustrazione per la sua passione non corrisposta verso la moglie di Sallustio, Ottavia, e vorrebbe ottenere soddisfazione forzando la ritrosia della donna oppure castigando la sua fermezza. Per far questo ha ordito un complotto insieme a Publio e al giovane figlio di questi, Clodio. Dopo essersi introdotto nelle stanze della padrona di casa, con la complicità del corrotto liberto Fausto, e dopo aver ricevuto da lei un ulteriore e sdegnato rifiuto, decide infine di porre in atto il suo piano di vendetta. Ministro della sua rappresaglia sarà Clodio che, travestitosi da donna, con l'aiuto di Fausto viene da quest'ultimo introdotto tra le giovani ancelle che servono Ottavia. Intanto gli abitanti di Pompei si sono dati convegno al foro dove, nel tempio dedicato a Giove, il gran sacerdote officia l'investitura di Sallustio che giura di

fronte all'intera cittadinanza di difendere la giustizia senza eccezioni. Terminata la cerimonia, Ottavia e le sue ancelle si accodano alla folla festante che si dirige al teatro: ma mentre stanno per fare il loro ingresso, Publio, come concordato in precedenza con Appio, finge stupore e indignazione nel riconoscere Clodio sotto mentite vesti e lo rimprovera pubblicamente destando gran clamore fra gli astanti. Interrogato da Sallustio sull'accaduto, Publio accusa Ottavia di essere adultera e di aver corrotto il giovane Clodio inducendolo a travestirsi da ancella per assecondare il loro scandaloso rapporto. Ottavia confusa e disperata dichiara con fierezza la propria innocenza e afferma di essere vittima di un complotto. Interviene Appio che, con l'autorità di tribuno, invoca l'intervento del primo magistrato: Sallustio, ancorché in preda al dubbio, non può esimersi dal sottoporre a giudizio la moglie, in ossequio al giuramento appena pronunciato.

(Atto II) In un drammatico confronto col marito, Ottavia respinge le accuse mosse da Publio e rivela di essere stata oggetto di molestie da parte di Appio. Il processo ha inizio all'interno della Basilica con la requisitoria di Appio che accusa ufficialmente Ottavia sulla base delle testimonianze rese da Publio e Clodio: Ottavia respinge con coraggio le accuse, sostenuta anche dalle sue ancelle. All'improvviso cominciano a udirsi sinistri boati provenienti dal Vesuvio che Appio si affretta ad interpretare come un segno di indignazione delle divinità per i presunti eccessi commessi da Ottavia. Il popolo impaurito incalza Sallustio che cede alle pressioni e condanna la moglie ad essere sepolta viva. Lungo il cammino che conduce al luogo del supplizio, Ottavia si rivolge nuovamente al marito per affidargli la cura del loro giovane figlio. Mentre la donna sta scendendo nella tomba riprendono improvvisamente le esplosioni del Vesuvio: questa volta intervengono gli Aruspici a spiegare che la furia del vulcano è la punizione per la condotta

riprovevole degli abitanti di Pompei. Sallustio temendo di aver condannato ingiustamente Ottavia ordina di sospendere l'esecuzione: contemporaneamente anche Publio si pente e confessa di aver falsamente accusato Ottavia in combutta con Appio. Entrambi i due colpevoli vengono immantinentemente rinchiusi nel sepolcro che era stato preparato per Ottavia. Ma nel frattempo il Vesuvio inizia ad eruttare gettando la popolazione nel panico. Le forti scosse di terremoto provocano la distruzione dei monumenti mentre la folla impaurita invoca il perdono dal cielo. Nel caos generale sopraggiunge Menenio, il figlio di Sallustio e Ottavia, con una biga, riuscendo a trarre in salvo i genitori.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.23-24 |
| Titolo: | Atto P. ^{mo} L'ultimo giorno di Pompei azione Spettacolosamente per Musica |
| Data: | 1825 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,177,II - I,107,II) |
| Dimensioni: | mm. 270x390 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTEca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0142938 > |

2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Vt Partiture 14 |
| Titolo: | L'ultimo giorno di Pompei Musica del Maestro Giovanni Pacini Atto Primo Milano presso Ferd. ⁿ Artaria |
| Data: | [1832] |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. I,627,I) |
| Dimensioni: | mm. 230x320 |

3)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | D-Hs M A/592 |
| Titolo: | L'ultimo Giorno di Pompei Azione spettacolosa Musica Del Sig: M ^{ro} Giovanni Pacini |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. 252) |
| Dimensioni: | mm. 220x290 |
| Note: | precedente possessore Friedrich Chrysander (1826-1901) |

4)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | B-Bc 26265 |
| Titolo: | L'ultimo giorno di Pompei Azione spettacoloso Musica Del Sig ^r M ^o Giovanni Pacini Atto Primo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 232 - 133) |
| Dimensioni: | mm. 230x295 |
| Note: | Illustrazioni ad acquerello |

5)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | F-Pn D-17742 (1-2) |
| Titolo: | [L'ultimo giorno di Pompei] |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 70 - 14) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Note: | manoscritto mutilo |
| Risorse digitali: | < http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb449137860 > |

6)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | F-Pn D-12155 (1-2) |
| Titolo: | L'ultimo giorno di Pompei. Opera seria Spettacolosa Del Sig. ^r M. ^{ro} Gio. Pacini. Atto Primo. Presso Bonoris-Zappi Bologna. |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 281 - 163) |
| Dimensioni: | mm. 215x295 |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Andante

Violino I



pp

1b) Introduzione strumentale

Allegro moderato

Clarinetto I



pp

1c) Coro di cittadini romani nell'introduzione (*Viva Sallustio! viva*)

Allegro moderato Tenori I

Coro



Vi - va Sal - lus-tio! vi - va vi - va

1d) Duettino di Sallustio e Menenio (*Voi mi rendete o Dei*)

Allegro moderato Andante cantabile

SALLUSTIO



Voi mi ren-de - te o De - i

1e) Introduzione strumentale prima del Coro di cittadini romani

Allegro Andante cantabile Allegro

Flauto I



pp

1f) Coro di cittadini romani dopo il duettino (*Del civico serto*)

Allegro 52 Andante cantabile 26 Allegro 24 Tenori I

Coro

Del ci - vi - co ser - to

1g) Quartetto di Appio, Sallustio, Menenio e Publio nell'introduzione (*Teco a goder la gioja*)

Andante sostenuto

APPIO

Te - co a go-der la gio - ja,

1h) Stretta del quartetto di Appio, Sallustio, Menenio e Publio nell'introduzione (*S'innalzino all'etra*)

Andante sostenuto 43 Allegro

MENENIO

S'in - nal - zi - no al - l'e - tra

2) Recitativo dopo il quartetto di Appio, Sallustio, Menenio e Publio nell'introduzione (*Vieni, Sallustio: omai Pompei ti elegge*)

Recitativo

APPIO

Vie - ni, Sal - lu - stio: o - mai Pom - pei ti e - leg - ge

3a) Introduzione strumentale prima del coro di ancelle

Allegro moderato 2

Oboe I

p

3b) Coro di ancelle (*Di porporine rose*)

Allegro moderato Soprani I

Coro **30**

Di por - po - ri - - - ne ro - se

3c) Cavatina di Ottavia (*Alfin goder mi è dato*)

Largo cantabile

OTTAVIA

Al - fin go-der mi è da-to

4a) Recitativo prima del duetto di Ottavia e Appio (*Più ad appagar del popolo le brame*)

Allegro

APPIO

Più ad ap - pa - gar del Po - po - lo le bra - me

4b) Scena prima del duetto di Ottavia e Appio (*Fermati, Ottavia!*)

Allegro

APPIO

Fer - ma - ti, Ot - ta - via!

4c) Duetto di Ottavia e Appio (*Da te l'estrema volta*)

Allegro

APPIO

Da te l'estre - ma vol - ta

4d) Recitativo dopo il duetto (*Fausto! Fausto! Signor? la udisti?*)

Fausto Appio

APPIO

Fau - sto! Fau - sto! Si - gnor? La u - di - sti?

5a) Scena prima della marcia strumentale (*Publio, già m'intendesti: a farmi pago*)

Allegro moderato Recitativo

49

APPIO

Pub-blio, già m'in-ten - de - sti: a far-mi pa - go,

5b) Marcia strumentale prima del coro di romani

Tempo di Marcia

Viola

p *assai*

Plau-so... O - nor... Sin - ce - ro o - mag - gio...

5c) Coro di romani (*Plauso... Onor... Sincero omaggio*)

Tempo di Marcia

61

Coro

Tenori I Tenori II Bassi

Plau-so... O - nor... Sin - ce - ro o - mag - gio...

5d) Quartetto di Appio, Sallustio, Publio e Ottavia (*Ecco la man d' Astrea*)

Andante

10

APPIO

Ec - co la man_____ d'A-stre - a:

5e) Duetto di Sallustio e Ottavia (*Se i numi fausti sperar mi lice*)

Allegro marziale

14

SALLUSTIO

Se i Nu-mi fau - sti spe-rar mi li - ce

6a) Scena prima del duettino di Publio e Appio (*Appio, non dubitar; tel dissi, è fido*)

Allegro

20

PUBBLIO

Ap- pio, non du- bi - tar; tel dis- si, e fi - do

6b) Duettino di Publio e Appio (*Io la vedrò tra palpiti*)

Allegro agitato

34

PUBBLIO

Io la ve-drò tra pal - pi-ti

7a) Introduzione strumentale nel Finale I

Allegro

Violino I

ff

7b) Coro di romani nel finale I (*Più brillante di questo, che cade*)

Allegro Tenori

70

Coro

Più bril - lan - te di que - sto, che ca - de

7c) Terzettino di Ottavia, Sallustio e Appio nel finale I (*Nel vederti, o sposo amato*)

Andantino

140

OTTAVIA

Nel ve-der - ti, o spo - so a - ma - to,

7d) Recitativo dopo il terzettino di Ottavia, Sallustio e Appio nel finale I (*Vedi come ognun s'affretta*)

Allegro

175

OTTAVIA

Ve - di co - me o-gnun s'af - fret - ta

7e) Quintetto di Sallustio, Ottavia, Appio, Clodio e Publio nel finale I (*Qual denso velo*)

Sostenuto

SALLUSTIO

Qual _____ den - so ve - lo

7f) Stretta del finale I (*No, Sallustio, la sposa innocente*)

Allegro

350

OTTAVIA

No, Sal - lu - stio; la spo - sa in - no - cen - te

Atto II:

8a) Introduzione strumentale

Allegro

Violino I

pp

8b) Recitativo nell'introduzione (*Publio! Calma il dubbioso*)

Allegro

12

APPIO

Publio

Pub - blio! Cal - ma il dub - bio - so,

8c) Coro di popolo patrizi e seniori (*Sei nell'augusto tempio*)

Maestoso non tanto

47 39

Coro

Sei nel - l'au - gu - sto tem - pio,

8d) Recitativo prima del duetto di Ottavia e Sallustio (*Ah! sposo mio!*)

Andante mosso

187 14

OTTAVIA

Ah! spo - so mi - o!

8e) Duetto di Ottavia e Sallustio (*Squarciami il core, o barbaro!*)

Allegro

4

OTTAVIA

Squar - cia - mi il co - re, o bar - ba - ro! o bar - ba - ro!

8f) Recitativo dopo il duetto di Ottavia e Sallustio (*Dunque innocente...*)

Allegro

365

SALLUSTIO

Dun - que in - no - cen - te..

9a) Recitativo che precede la preghiera del popolo e dei dignitari (*Sallustio, il popol freme, e da te chiede*)

Allegro

5

APPIO

Sal - lu - stio, il po - pol fre - me, e da te chie - de,

9b) Preghiera del popolo e dei dignitari (*Dei! qual fragore insolito*)

Larghetto mosso

2

SALLUSTIO

Dei! qual fra - go - re in - so - li - to!

9c) Recitativo dopo la preghiera del popolo e dei dignitari (*E qui, come promise*)

Allegro

FAUSTO  **15**

E qui, co - me pro - mi - se

10a) Recitativo prima dell'aria di Appio (*Che più brami, o mio cor? Fra poco estinta*)


Allegro

APPIO  **46** **11** **3**

Che più bra-mi, omi o mio cor? Fra po-co e - stin-ta

10b) Aria di Appio (*Oh mio crudele affetto!*)

Cantabile

APPIO  **89** **8** *fr*

Oh mio cru - de - le af - fet - - to!

11a) Marcia funebre prima del coro di ancelle e popolo

Largo

Violino I  **23** *pp*

11b) Coro di ancelle e popolo (*Oh sventurata Ottavia!*)

Largo Soprani I *sottovoce*

Coro  **23**

Oh sven - tu-ra - ta Ot - ta - via!

12a) Recitativo prima dell'aria di Ottavia (*Infelice Sallustio! in te raccogli*)

Recitativo

SALLUSTIO

In - fe - li - ce Sal - lu - stio! in te rac - co - gli

12b) Aria di Ottavia (*Su questa man concedi*)

Andante

OTTAVIA

Su que - sta man con - ce - di,

13) Finale (*Che! irato ancora è il ciel?*)

Allegro

SALLUSTIO

Che! i - ra - to an - co - ra è il Ciel?

La gelosia corretta (1826)

Nel marzo del 1826 la gestione del Teatro alla Scala fu rilevata da Barbaja;²⁶² il 27 dello stesso mese ebbe inizio la stagione di Primavera con il debutto de *La gelosia corretta*.²⁶³ L'attenzione del pubblico era concentrata principalmente su quest'opera che, essendo stata composta espressamente per le scene scaligere, rappresentava l'unica novità assoluta tra le quattro produzioni previste in cartellone.²⁶⁴ Il libretto, scritto dal poeta Romanelli, porta lo stesso titolo di una commedia per musica di Carafa, su versi di Tottola, rappresentata al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1815; tuttavia il soggetto, ispirato alle vicende amorose della contessa di Châteaubriant, amante pubblica del monarca Francesco I di Francia, accomuna questo lavoro di Romanelli piuttosto al libretto dell'opéra-comique *Françoise de Foix* di Jean Nicolas Bouilly e Louis Emmanuel Félicité Charles Mercier Dupaty, musicato nel 1809 da Henri Berton. Riguardo all'esito di questa partitura, Pacini si limita ad affermare che

²⁶² Barbaja era riuscito a ottenere l'appalto dei due principali teatri milanesi, la Scala e la Canobiana, subentrando all'impresa Glossop a decorrere dal 20 marzo 1826; cfr. Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., p. 150

²⁶³ LA | GELOSIA CORRETTA | MELODRAMMA SEMISERIO | DEL SIGNOR | LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | LA PRIMAVERA DELL'ANNO 1826 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXVI

²⁶⁴ Le altre tre opere in programma erano: *Giulietta e Romeo* di Vaccaj, *Sargino* di Paer, *Margherita d'Anjou* di Meyerbeer; cfr. Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano: 1778-1872*. Milano: Ricordi, 1872, pp. 34-35.

«non dispiacque».²⁶⁵ Maggiori dettagli sulla sua riuscita si possono reperire attraverso la stampa:

Se l'esito di questo componimento non fu clamoroso, fu però lusinghiero. La prevenzione, sì sovente nemica delle grandi rinomanze, fece sì che David, in cui erano, più che negli altri, rivolta l'attenzione, non potesse giustificare che nell'aria dell'atto secondo dell'opera quell'entusiasmo ch'ei destava da molt'anni in Napoli e altrove. Non conoscendo forse per anco l'arena ove agisce, e credendo che gli sia d'uopo spinger la voce quanto mai può, David ne scema alcune volte l'incanto, che nel suo organo non consiste già nell'uso frequente d'un cantar fiorito, ma bensì in quel legame sì dolce, in quei suoni soavi, in quelle appoggiature sfuggevoli, di cui nell'aria del second'atto ci dà di quando in quando un'idea seducente, e che dipenderebbe da lui il farcele udir più spesso.²⁶⁶

Dalle cronache apprendiamo anche che il tenore David cercò invano di rimediare alle mancanze che gli erano state imputate dal pubblico ricorrendo alla sostituzione della sua aria di sortita:

Questo virtuoso mutò due volte la sua cavatina dell'atto 1.º nella *Gelosia corretta*, e finì per tornare *aux premières amours*. La sua aria dell'atto 2.º, e il suo duetto colla Favelli, sono i pezzi più in favore. David vincendo le maggiori difficoltà del vocalizzare è applaudito anche nel momento in cui non si approva; con una franchezza imperturbabile come la sua, si finisce col far ciò che si vuole.²⁶⁷

Gli articoli della stampa straniera riportano parimenti la notizia di un accoglimento sostanzialmente positivo de *La gelosia corretta*, ma non si

²⁶⁵ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 52.

²⁶⁶ «Gazzetta di Milano» n. 89 del 30 marzo 1826, p. 349.

²⁶⁷ «Gazzetta di Milano» n. 109 del 19 aprile 1826, p. 429.

astengono dal criticare il permanere dell'influenza rossiniana e la mancanza di una sinfonia iniziale:²⁶⁸

Un nouvel opéra de Pacini a été assez bien accueilli du public milanais. Il est intitulé la *Gelosia corretta* : on y a remarqué deux duos écrits avec talent. Du reste cet ouvrage appartient à l'école de Rossini, ainsi que tous ceux de M. Pacini. Il n'a point d'ouverture ; cette habitude de s'épargner la peine de composer une symphonie paraît devenir fort à la mode en Italie : nous voyons avec peine un compositeur aussi habile que M. Pacini autoriser un tel abus par son exemple. Que dans certaines circonstances, par exemple lorsque l'introduction doit être d'un effet particulier et extraordinaire, comme dans *Mosè in Egitto*, on se dispense d'écrire un morceau qui affaiblirait l'effet général de la pièce, cela s'explique et se conçoit; autrement un opéra sans ouverture sera toujours un palais sans portique.²⁶⁹

La critica per la mancanza della sinfonia è condivisa anche dal periodico inglese «The Harmonicon» il quale, pur etichettando Pacini come 'il migliore tra i seguaci di Rossini', ritiene che egli non manchi di fantasia e gli riconosce anzi il merito di essersi astenuto dall'uso dei 'crescendo'; in più questa fonte ci informa della presenza di due fazioni opposte nel pubblico, una a favore e una contro il compositore:

With respect to Pacini, he deserves to rank as one of the best among the apostles of Rossini, and is by no means devoid of fancy. In the present instance, be

²⁶⁸ A tal proposito Giuseppina Mascari, nella introduzione all'edizione critica de *Gli arabi nelle Gallie*, afferma che: «In tutta la produzione [di Pacini] successiva al 1824 notiamo inoltre la soppressione della Sinfonia d'apertura», Giovanni Pacini, *Gli arabi nelle Gallie, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari*. Kassel et al. : Bärenreiter 2021, p. XVIII.

²⁶⁹ « Revue encyclopédique » tome XXXII, octobre 1826, p. 530.

furnished two duets or no ordinary power; and if he had no higher merit, could at loudly claim that of having the courage to omit the fashionable crescendo, which is called Rossinian, but which Mosca loudly claimed as his property. The piece has no overture, but opens with a short introduction, according to the present fashion, which it is said the modern Italian composers find a very convenient one. At the close of the opera, there was a spirited contest between the claqueurs and the hissers, but the maestro and singers took it for granted that all was right, and came forward without ceremony to fulfil a custom which is now beginning to grow tiresome.²⁷⁰

L'abbandono dei 'crescendo' è una caratteristica che lo stesso Pacini indica come distintiva di un gruppo di tre opere, di cui *La gelosia corretta* è la prima in senso cronologico, che segnerebbero, a suo avviso, un progresso nella costante ricerca di una «nuova forma e quadratura di pezzi».²⁷¹

Scheda sintetica:

²⁷⁰ «The Harmonicon», n. 46, October 1826.

²⁷¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 64.

Titolo: *La gelosia corretta*

Genere: melodramma semiserio in 2 atti

Data di composizione: 1826

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala: 27 marzo 1826

Interpreti: Antonio Ambrogi (Anselmo), Giovanni David (Enrico II), Stefania Favelli (Clotilde), Carlo Moncada (Ernesto), Marietta Sacchi (Eleonora), Carolina Franchini (Edmondo)

Librettista: Luigi Romanelli

Fonti del libretto: Jean-Nicolas Bouilly e Louis Emmanuel Félicité Charles Mercier Dupaty, *Françoise de Foix*, opéra-comique (Paris, 1809)

Argomento: (Atto I) Alla corte del re di Francia Enrico II, fervono i preparativi per una battuta di caccia; intanto il paggio Edmondo insieme alla regina Eleonora, sorella del re, e al Duca Ernesto esortano cavalieri e damigelle a far tributo al re dei loro canti festosi. Il conte Anselmo, che è molto vanesio, approfitta della situazione per mostrare a tutti di aver conseguito un diploma di ispettore di caccia. Egli non compare mai in pubblico in compagnia di sua moglie Clotilde poiché, per gelosia, ha voluto che lei abitasse in un castello lontano da Parigi; al fine di evitare la curiosità della corte egli è solito affermare di aver sposato una donna brutta e sciocca, ma tutti credono il contrario. Inoltre, per disimpegnarsi dalle numerose richieste della regina e del re che insistono per conoscere la donna, il conte invia di continuo delle lettere alla moglie con le quali sollecita la sua presenza a corte, avendole però preventivamente intimato di ignorarle tranne nel caso eccezionale che la lettera sia accompagnata dal suo anello. Egli crede così di proteggere efficacemente la propria consorte dalle galanterie del re, la cui fama di inguaribile donnaiolo era nota a tutti. Ma il duca Ernesto e il Paggio Edmondo, venuti casualmente a conoscenza

dello stratagemma dell'anello, hanno architettato uno scherzo per farsi burla del conte e, ridendo ne mettono a parte la regina. In base al loro piano, il re, approfittando dell'ennesima richiesta scritta dal conte alla moglie per raggiungerlo, ha inserito di nascosto nella missiva una copia dell'anello del conte realizzato, all'insaputa di quest'ultimo, dal paggio. Quindi il duca chiede aiuto al conte per difendere dalle insidie del re una sua cugina vedova, la baronessa d'Arles, che si dice sia molto bella, la quale sta arrivando a corte per venirlo a conoscere; il conte, sensibilissimo a questo argomento, si dice disposto a dargli una mano. Giunge quindi a corte la contessa Clotilde in abito da viaggio; quando il marito, stupito nel vederla scendere dalla carrozza, le chiede spiegazioni, la donna prontamente gli mostra la missiva con l'anello e lui capisce di essere stato beffato. Per non perdere la faccia davanti a tutta la corte, il conte è costretto a chiedere a sua moglie di presentarsi come baronessa d'Arles e a confessarle di aver mentito sul suo aspetto dicendo in giro che lei fosse molto brutta. La contessa va su tutte le furie e, mentre il marito le chiede di perdonarlo, lei è fermamente determinata a vendicarsi andando a corte vestita di gala e conquistando tutti i cavalieri presenti. Edmondo che ha sentito il conte suggerire alla moglie di presentarsi come una donna vedova, non sta nella pelle per assistere all'evoluzione della faccenda. Intanto il re, appena tornato da una fortunata battuta di caccia, si dice pronto a conquistare i cuori di tutte le cortigiane; il conte all'udire queste parole teme il peggio e, nella speranza di poter proteggere meglio la moglie, cerca l'aiuto del duca dicendogli che sua cugina è giunta a corte. Intanto la bella e misteriosa straniera ha attirato la curiosità generale. Il duca si dimostra ansioso di conoscerla: appena la vede ne rimane piacevolmente colpito e, per accrescere l'apprensione del conte, osserva che una tale bellezza avrebbe attirato di sicuro l'attenzione del re. Il duca

intanto, la avvicina e fa il galante mentre lei, vedendosi osservata dal marito, finge di gradire le sue avances e lo intrattiene amabilmente deplorando gli eccessi dei mariti gelosi. Poi è la volta del re che le si avvicina e comincia a corteggiarla; mentre il conte le chiede di allontanarsi dal duca, il re, a sua volta, chiede al conte di allontanare il duca dalla donna per poter rimanere da solo in sua compagnia. Interviene infine la regina a sollevare la donna dalle pressanti attenzioni del re. Si aprono quindi le danze e si innalzano canti che inneggiano alla vita e alle gioie fugaci che è meglio afferrare quando ancora si è giovani.

(Atto II) Nell'atrio del palazzo reale è in preparazione la giostra, ma il re fa sì che si creda che lui sia partito per risolvere questioni urgenti, e che, al suo posto, gareggi un campione dall'identità ignota. Intanto il paggio riflette sulla misera condizione dei mariti gelosi e sull'opportunità di rimanere scapoli e liberi di amare. Il conte, roso dalla gelosia, è indeciso se rimanere a corte rischiando il proprio matrimonio oppure fuggire, perdendo ogni carica onorifica. Nel frattempo giunge un messo del re che gli chiede di fare le sue veci nel torneo, e lui rimane molto inorgogliato da questa richiesta. Ad un tratto è raggiunto anche dal duca il quale, per farlo preoccupare maggiormente, afferma di aver visto la baronessa d'Arles, alias Clotilde, passeggiare da sola nel giardino come se fosse in attesa di un accompagnatore. Intanto ha inizio la giostra e Clotilde promette che il vincitore avrà in premio una spada, che lei tiene in mano, e il privilegio di essere il suo cavaliere. L'ignoto cavaliere che sostituisce il re, dopo aver riportato le prime vittorie, fissa insistentemente Clotilde che se ne dimostra molto lusingata, mentre il conte si affligge di gelosia. Nel frattempo la regina, che detesta le giostre, è rimasta nei suoi appartamenti e riflette sulla misera condizione del conte e sull'opportunità di mitigare sia la gelosia che l'ambizione per poter condurre una vita più serena. La vittoria finale è del

cavaliere ignoto che, al momento della premiazione si svela essere il re. Ricevuta la spada, premio posto in palio, dalle mani di Clotilde egli promette di portarla sempre con sé mentre improvvisa alcuni versi poetici dal contenuto ambiguo e allusivo che divertono gli spettatori e fanno trasalire il conte.

Lo scherzo prosegue vieppiù crudele, quando il duca confida al conte che il re ha interdetto l'uso del giardino per potersi intrattenere in intimità con la duchessa/Clotilde, e consiglia al conte di nascondersi insieme a lui per sorvegliare la coppia da vicino; frattanto il paggio annuncia l'arrivo della vera baronessa d'Arles cugina del duca, precipitando il conte in una confusione ancora maggiore per paura che la finta identità di Clotilde possa essere scoperta. Egli infatti, è costretto a chiedere al Duca di rimandare indietro la sua parente e si trova in forte imbarazzo non potendo giustificare questa sua ulteriore menzogna. Intanto nel giardino il re sta mettendo alla prova la fedeltà di Clotilde: nel tentativo di sottrarsi all'incalzante corteggiamento lei gli rivela la propria identità, ma lui non si rassegna e le ordina come re di cedere ai suoi voleri; sotto lo sguardo preoccupato del marito la donna oppone un inamovibile rifiuto. A questo punto il re, cambiando registro, si dichiara innamorato, ma messo di fronte all'ennesimo diniego egli prorompe in una risata e le rivela che si tratta solo di una burla. Alla fine al conte non rimane altra alternativa che chiedere perdono in ginocchio sia alla moglie che al re; i cortigiani assistono divertiti alla sua umiliazione commentando la misera condizione dei mariti gelosi.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Mr MUSICA MS PART 02971 |
| Titolo: | La gelosia corretta |
| Data: | 1826 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 142 -170) |
| Dimensioni: | mm. 241x315 |

2)

| | |
|------------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.277 |
| Titolo: | Originale La Gelosia corretta Opera semiseria Musica del sig. r maestro Giovanni Pacini scritta espressamente per l'I.R. Teatro alla Scala. |
| Data: | 1826 |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 296 - 266) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20500.12459/2092 > |

3)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc H.3.19-20 |
| Titolo: | La Gelosia Corretta Musica Del Signor Maestro G. Pacini Preludio ed Introduzione Atto Primo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. n°, n°) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Note: | |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0156118 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Allegro tempo di marcia

Viola



sensibile e marcato

1b) Introduzione strumentale

Allegro vivace

Corno I



1c) Coro di cavalieri e damigelle nell'introduzione (*Alla caccia il Monarca c'invita*)

Tenori I

Coro



Al - la cac-cia il Mo-nar-ca c'in - vi - - - ta:

1d) Cavatina del Conte (*Io so ben, che vi sorprende*)

Andante cantabile

131

11

CONTE




Io so ben che vi sor - pren - de

1e) Recitativo dopo l'introduzione (*Duca Amico, due parole: ho in questo giorno*)

Recitativo

DUCA



A - mi - co, due pa - ro - le: ho in que - sto gior - no

2a) Recitativo prima del duetto del Conte e della Contessa Clotilde (*Mal si lusinga. In questa corte*)

Allegro

CONTE

Mal si lu - sin - ga. In que - sta Cor - te

2b) Duetto del Conte e della Contessa Clotilde (*Idol mio... Sei tu che parli*)

Allegro

CONTESSA

I - dol mi - o... Sei tu che par - li.

2c) Recitativo dopo il duetto del Conte e della Contessa Clotilde (*Ho tutto inteso, e tutto*)

Recitativo

PAGGIO

Ho tut - to in - te - so e tut - to

3a) Introduzione strumentale prima del coro di cavalieri e damigelle

Allegro

Violino I

f

3b) Coro di cavalieri e damigelle prima della cavatina di Enrico (*Estinte caddero*)

Soprani I

Coro

E - - - stin - te cad - - - de - ro

3c) Recitativo prima della cavatina di Enrico (*A voi, sì a voi della famosa caccia*)

Recitativo

99

ENRICO

A vo - i, sì a vo - i del - la fa - mo - sa cac - cia

3d) Cavatina di Enrico (*Sovente all'ombra dei boschetti remoti*)

Allegro moderato

113

ENRICO

So - ven - te all' om - bra de' bo - schet - ti re - mo - ti

3e) Recitativo dopo la cavatina di Enrico (*Sorella, che vi par? la più brillante*)

Recitativo

ENRICO

So - rel - la che vi par? la più bril - lan - te

4a) Introduzione strumentale prima del coro di cavalieri e damigelle

Allegro con brio

Violino II

pp

4b) Coro di cavalieri e damigelle (*Nel vago drappello*)

Tenori I

66

Coro

Nel va - go drap - pel - - - lo

4c) Recitativo dopo il coro di cavalieri e damigelle (*Oh! appunto; il re finora*)

Recitativo

DUCA 

Oh ap - pun - to; il Re fi - no - ra

5a) Terzettino della Contessa Clotilde, del Duca e del Conte (*Ebbi già per mio tormento*)

Allegro moderato

CONTESSA 

Eb - bi_ già per mio tor - men - to

5b) Recitativo prima del quartetto di Enrico, Contessa Clotilde, Conte e Duca (*Miralò come spalanca gli occhi*)

Recitativo

132
CONTE 

Mi - ra - lo co - me spa - lan - ca gli oc - chi

5c) Quartetto di Enrico, Contessa Clotilde, Conte e Duca (Questo è dunque il nuovo Sole)

Andante sostenuto

142
ENRICO 

Que - sto è dun - que il nuo - vo So - - le

5d) Scena prima del finale I (*Soffri, o german, che a parte*)

Primo tempo

286
REGINA 

Sof - fri, german, che a par - - - te

5e) Stretta del finale I (*Testimonio di danze e banchetti*)

Allegro vivace

323

4

ENRICO

Te - sti - mo - nio di dan - ze e ban-chet - ti

Atto II:

6a) Introduzione strumentale

Allegro moderato

Violino II

pp

6b) Coro di cavalieri e damigelle (*Il Monarca in somma fretta*)

20

Tenori I

Coro

Il Mo-nar - ca in som - ma fret - ta,

7a) Recitativo dopo l'introduzione (*Che mai risolverò? Potrei la Corte*)

Recitativo

CONTE

Che mai ri - sol - ve - rò? Po-trei la Cor - te

7b) Duetto del Duca e Conte (*Conte mio, son disperato*)

Allegro vivace

7

DUCA

Con-te mi - o, con-te mi - o, son di-spe - ra-to...

7c) Recitativo dopo il duetto (*Qual discordia fra voi? Si disputava*)

Conte

CONTESSA 

Qual di-scor - dia fra vo - i? Si di-spu-ta - va

8a) Recitativo prima dell'aria della Contessa Clotilde (*Per ordine Sovrano*)

Allegro

3

CONTESSA 

Per or - di - ne so - vra - no

8b) Aria della Contessa Clotilde (*Va gli dirò, t' affretta*)

Allegro - marcia

CONTESSA 

Va, gli di - rò, t'af - ret - ta

8c) Recitativo dopo l'aria della Contessa Clotilde (*Chi mai dirà, che l'uom del suo destino*)

Recitativo

REGINA 

Chi mai di - rà, che l'uom del suo de - sti - no

9a) Introduzione strumentale al coro di cavalieri e damigelle prima dell'aria di Enrico

Tempo di marcia

Violini I 

9b) Coro di cavalieri e damigelle prima dell'aria di Enrico (*O degno, il cui gran nome*)

47 Soprani I

Coro

O de - gno, il cui gran no - me

9c) Recitativo dopo il coro di cavalieri e damigelle (*Cavaliero, è alfin tempo*)

Recitativo

CONTESSA

Ca - va - lie - ro, è al - fin tem - po

10a) Recitativo prima dell'aria di Enrico (*Ah! mentre questa io stringo*)

Allegro

37

ENRICO

Ah men - tre que - sta io strin - go

10b) Aria di Enrico (*Quest'acciar che al fianco mio*)

Cantabile

10

ENRICO

Quest' ac - ciar che al fian - co - mi - o

10c) Recitativo dopo l'aria di Enrico (*Conte che abbiam da far?*)

Recitativo

DUCA

Con - te che ab - biam da far?

11a) Terzetto del Duca, Conte e Paggio (*Mesto, smarrito, attonito*)

Andante

PAGGIO

Me - sto, smar-ri - to, at - to - ni - to,

11b) Recitativo dopo il terzetto del Duca, Conte e Paggio (*Ciò che bramar non so; ma so che a grave*)

Recitativo

ENRICO

Ciò che bra - ma - i non so; ma so che a gra - ve

12a) Recitativo che precede il duetto di Enrico e della Contessa Clotilde (*Signor ... dove son io!*)

Allegro

CONTESSA

Si - gnor... (do-ve son i - o!)

12b) Duetto di Enrico e della Contessa Clotilde (*Tu per orgoglio ardita*)

Allegro

ENRICO

Tu per or - go - glio ar - di - - - ta

13) Finale (*Ah! mio Prence, ah! moglie mia*)

Allegro

CONTE

Ah! mio Pren - ce, ah! mo - glie mi - a,

Niobe (1826)

Il dramma eroico-mitologico *Niobe* fu espressamente composto da Pacini per la serata di gala dell'11 novembre 1826 al Teatro San Carlo, in occasione dell'onomastico della regina consorte Maria Isabella. Il soggetto, sviluppato dal poeta Tottola, è il medesimo di quello utilizzato per un ballo tragico di Gaetano Gioja, *Niobe o sia La vendetta di Latona*, rappresentato sulle stesse scene appena quattro anni prima; l'ipotesi di un rapporto di derivazione tra i due lavori è supportata, oltre che dalla loro prossimità cronologica, anche dal considerevole peso che hanno i balli all'interno della partitura paciniana, non a caso realizzati con le coreografie dello stesso Gioja. Il contributo del ballo alla grandiosità della messa in scena è proprio uno dei aspetti più apprezzati dall'anonimo recensore del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» che, per altro verso, si dimostra critico rispetto alla scelta di un soggetto ritenuto poco consono alle occasioni festive:

[...] Le LL. MM. [...] si recarono ad onorare del loro intervento il Reale Teatro di S. Carlo [...] La Niobe fu l'Opera in musica che con balli analoghi vi si eseguì per la prima volta, essendo stata appositamente scritta per questa avventurosa Ricorrenza dal sig. Maestro Pacini. Ecco un altro di que' soggetti che a noi non paiono da prescegliersi per una serata di festa [...] Ma se vuoi si prescindere da tale considerazione, e riflettere che le melodrammatiche e mimiche produzioni richiedono assolutamente la notorietà e il meraviglioso dell'*azione*, la prima per agevolar la *protasi* e il secondo per sorprendere l'occhio con grandiosi spettacoli, massime ne' vasti teatri, dobbiamo sotto quest'aspetto approvar l'argomento della Niobe come quello che eminentemente riunisce le due indicate qualità, e che ha inoltre il vantaggio d'essere stato reso ancor più comune dal pregevolissimo Ballo del sig. Gioja; Ballo applauditissimo e per lunga stagione delizia del nostro Maggior Teatro. Il dramma per altro esige un andamento diverso di quel del Ballo, e bisogna pur convenire che l'azione in

esso è condotta con bastante regolarità ed offre *situazioni e passioni* di molto effetto teatrale, al quale effetto han pure contribuito abbastanza le bellissime decorazioni sceniche con particolar premura questa volta dirette dall'egregio Cav. Niccolini, ed eseguite da' soliti pittori addetti a' Reali Teatri, eccettocché *la piazza di Tebe* nell'atto primo, e *l'atrio della Reggia* nel secondo, le quali furono inventate disegnate e dipinte dal sig. Canna.²⁷²

Anche il compositore, nelle sue *Memorie*, si dimostra orgoglioso dell'esito delle rappresentazioni della *Niobe* che egli non esita a definire «spettacolo degno di quelle massime scene»; il racconto del debutto di quest'opera offre a Pacini l'occasione per elencare i pezzi più riusciti e per sottolineare le straordinarie manifestazioni di gradimento espresse dal pubblico oltre i limiti concessi dall'etichetta di corte:

L'indicato mio lavoro (Niobe) aveva principio col sogno d'Anfione (Lablache). Tutto il pubblico prevenuto in mio favore presta attenzione, e così la R. Corte. L'artista lo eseguisce a meraviglia, per cui riceve dei bravo! e lo stesso accade alla cabaletta: «Se padre felice, consorte beato». Succede un coro di donzelle di Niobe, indi una specie di cavatina della celebre Pasta, che s'intreccia in fine a guisa di duetto con la Ungher. Il primo tempo: «Invan tuoi pregi ostenti» è cantato per eccellenza dalla celebre summentovata artista e riceve molti brava! dalla Corte e dal pubblico. Il largo del duettino cresce in approvazione: ed infine alla stretta (cabaletta di qualche novità pel pensiero e la forma) il Re dà il segno di plauso, e tutta la sala ripete gli evviva, per cui due volte l'esecutrici - cosa non mai accaduta in sera di gala! - sono chiamate all'onore del proscenio. Eccoci al bello. Un coro di festa con ballabile ha luogo dopo il precitato duetto, e quindi la cavatina di Rubini. L'artista era stato testimone dei trionfi dei suoi compagni, ond'è ch'ei si pone in mente di non voler essere da meno di loro. Eseguisce il primo tempo, composto di poche battute di largo, come un angio! Il pubblico

²⁷² «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 268 del Lunedì 20 Novembre 1826, pp. 1071-1072.

ne rimane incantato, il perché manifesta segni di vivissima approvazione. Segue al largo la proposta del pensiero della cabaletta, eseguito dall'orchestra in modo meraviglioso. Il pubblico non sta più fermo sulla sedia. Un imperioso silenzio viene imposto. Rubini canta, com'egli solo sapeva cantare, il mio fortunato pensiero: «I tuoi frequenti palpiti», dimodoché un grido generale si ripete da tutta la numerosa udienza, la quale volgendosi verso il palco del Re esclama: *E se tu non batti, battimo noi*.²⁷³

A dispetto dell'enfasi che Pacini impiega nel descrivere le reazioni del pubblico napoletano alla cabaletta di Rubini, pagina destinata a conquistare in seguito una vastissima notorietà, la citata recensione del periodico napoletano non ne fa alcuna menzione, limitandosi a citare i dei brani cantati dalla Pasta:

La Signora Pasta [...], che ha saputo portar nel canto tutta la precisione della declamazione più sensata e vigorosa, sostenne iersera in modo veramente mirabile il personaggio di Niobe; e sì nel duetto del primo atto con Asteria come nell'aria del finale si contraddistinse tanto che meritò i più vivi e i più lusinghieri applausi delle Auguste Persone e degli spettatori da' quali fu, dopo la Rappresentazione, chiamata fuori il palco scenico per ricevere nelle acclamazioni del comune entusiasmo il premio dovuto all'alto suo merito, ed allo zelo con cui procurò di accrescere i diletti d'una Festa sì cara a' Napoletani. Il sig, Lablache, questo artista che nell'azione è solo comparabile al Roscio del presente teatro italiano, al De Marini, e nel canto solo a se stesso, ricomparso sulle scene di S. Carlo, dopo la sua assenza, colla bella e toccante parte di Anfione, ed in occasione sì lieta, dovea a ragione esser con trasporto festeggiato

²⁷³ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 55-56; una nota al testo specifica che: «Era etichetta di corte non applaudir mai i cantanti che appartenevano alla R. Cappella, per cui Rubini e Lablache essendo nel novero di quelli che godevano tale onoranza rimanevano il più delle volte senza applausi. Ma in tale circostanza la Corte dovè deviare dai soliti usi».

dal pubblico come appunto avvenne quando egli, unitamente al valente sig. Rubini ed al chiaro autor della musica, venne chiamato dagli spettatori fuori la scena fra il batter delle palme e la acclamanti grida della più sentita ammirazione [...]²⁷⁴

Lo spettacolare allestimento napoletano della *Niobe* ebbe un destino non diverso da quello di altre composizioni dedicate ai consumistici fasti delle serate di gala della corte borbonica: andò in scena per dieci serate e poi non fu più ripresa né al San Carlo e neppure in altri teatri. Una sorte diversa toccò invece ad un unico brano di quest'opera, la cavatina *Il soave e bel contento* con la sua graziosa cabaletta *I tuoi frequenti palpiti*, che fu adottata come cavallo di battaglia da tre dei componenti del cast di *Niobe*: infatti oltre il tenore Rubini, originale creatore del ruolo di Licida nella *Niobe*, questo brano fu successivamente utilizzato come aria da baule o da concerto sia dalla Pasta che dalla Ungher e poi ancora da tanti altri cantanti fino a tutti gli anni '40 del XIX secolo. In più il tema dell'aria venne impiegato da molti celebri compositori per realizzarne delle variazioni strumentali di bravura.²⁷⁵ È stato giustamente osservato come la totale assenza di riprese successive alla prima ed unica edizione napoletana del 1826, sia un dato fortemente contrastante rispetto alla fama di capolavoro di cui questa composizione paciniana ha goduto fino al tardo Ottocento. Degna di considerazione è, a tal riguardo, l'ipotesi che l'idea di capolavoro comunemente associato a quest'opera nel corso dell'ottocento possa essere derivato dalla preferenza che numerosi interpreti di fama accordarono a

²⁷⁴ «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 268 del lunedì 20 novembre 1826, p. 1072.

²⁷⁵ Hilary Poriss, *Changing the score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of the Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 84-85.

quell'unico brano da essa tratto, facendone un loro cavallo di battaglia.²⁷⁶ Quello che invece è poco chiaro è se la fama di Rubini quale «primo tenore al mondo» sia davvero cominciata dopo la prima recita di *Niobe*, secondo l'opinione riportata da Pacini nelle sue *Memorie*, e successivamente ripresa in altre biografie del celebre tenore, e che tuttavia non sembrerebbe trovare un preciso riscontro nella recensione precedentemente citata dove la figura di Rubini appare quasi in secondo piano rispetto a quella della principale interprete femminile. Allo stesso modo è lecito chiedersi se la notorietà della cavatina *Il soave e bel contento* ebbe effettivamente inizio con l'interpretazione datane da questo celebre tenore nel corso delle recite di *Niobe* al San Carlo. Riguardo a quest'ultimo punto vale la pena osservare che il primo brano di quest'opera ad essere pubblicato dall'editore Ricordi (nel dicembre del 1826, cioè a ridosso della fine delle recite napoletane) fu in realtà quello cantato da Lablache, il cosiddetto *Sogno di Anfione*,²⁷⁷ segno che, probabilmente, la citata cavatina non era ancora così quotata come sarebbe stata in seguito. Da studi recenti è noto che uno dei primi casi in cui questo brano venne utilizzato come aria da baule fu la ripresa londinese della *Didone abbandonata* di Mercadante, cantata dalla Pasta, che debuttò il 5 luglio 1827 al King's Theatre. La seguirono a breve distanza, il tenore Luigi Ravaglia e anche lo stesso Rubini, rispettivamente nelle recite bolognesi del rossiniano *Sigismondo* e in quelle milanesi de *L'ultimo giorno di Pompei*, entrambi per la stagione autunnale del 1827. La stampa Ricordi dello spartito della citata cavatina, già nella versione per

²⁷⁶ Cfr. Alice Tavilla, *La Niobe di Andrea Leone Tottola e Giovanni Pacini: uno "spettacolo veramente degno di quelle massime scene"*, «Codice 602», 8, 2017, p. 96 e *passim*.

²⁷⁷ *Pregghiera di Anfione: S'è primo tuo vanto*. Milano: Ricordi, 1826.

voce femminile, risale invece al febbraio 1827;²⁷⁸ in quell'occasione videro la luce altri due brani (entrambi appartenenti al ruolo femminile principale), e cioè il duettino *Invan tuoi pregi ostenti* e l'aria finale *Tuoni a sinistra il ciel*. Una delle prime volte in cui la cavatina della *Niobe* viene citata dalla stampa estera riguarda invece le recite che la Pasta fece, nel gennaio 1828, per la ripresa londinese dell'opera rossiniana *Zelmira*, (titolo fino ad oggi non censito nel novero delle opere nelle quali venne aggiunta la suddetta aria della *Niobe*): ne abbiamo notizia dalla biografia paciniana apparsa nell'aprile di quello stesso anno sul periodico «I Teatri»:

La signora Pasta non si stanca di far ammirare ai Britanni la cavatina e la grande scena della Niobe [una nota al testo specifica che:] Son questi i pezzi introdotti nello scorso carnevale a Londra nella *Zelmira* e che il Times dice scritti con uno stile *striking*, traslato che corrisponde all'aggiunto di grande effetto.²⁷⁹

È probabile tuttavia che la citazione riportata in questo periodico vada riferita piuttosto a un articolo del giornale londinese «Evening Mail» del 4 febbraio 1828, nel quale si fa esplicito riferimento all'inserimento, nelle recite di *Zelmira* al King's Theatre, di due cavatine di Pacini scritte espressamente per la Pasta:

[...] Madame Pasta has very properly endeavored to conciliate all tastes in this opera, and to combine the beauties harmony, with those of melody, by an introduction in the second act of two cavatinas, composed expressly for her by Paccini. These compositions are in a more striking style than the generality of

²⁷⁸ *Il soave e bel contento: cavatina trasportata per voce di Soprano*. Milano: Ricordi, 1827.

²⁷⁹ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I parte II. Milano: dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, 1827-1828, p. 881.

Paccini's music, and they were sung by Madame Pasta with that exquisite feeling which gives perfection to everything she utters on the stage. [...]²⁸⁰

Il primo caso in cui Rubini utilizzò questo suo cavallo di battaglia come aria da baule fuori dall'Italia risale invece al 1832 con la ripresa de *La Straniera* di Bellini al Théâtre Italien di Parigi.²⁸¹

Dalle testimonianze fin qui esaminate è verosimile ritenere quindi che, la notorietà internazionale della cavatina *Il soave e bel contento*, da cui sarebbe derivata poi la fama di capolavoro attribuita a tutta l'opera *Niobe*, sia stata legata dapprima all'attività artistica della Pasta piuttosto che a quella di Rubini e che il successo delle recite napoletane del 1826 abbia avuto un ruolo meno importante di quanto non si sia ritenuto fino ad oggi sulla base della recezione tardo ottocentesca di quest'opera.

²⁸⁰ «Evening Mail» del 4 febbraio 1828, p. 3.

²⁸¹ Cfr. Hilary Poriss, *Changing the score* cit., p. 86.

Scheda sintetica:

Titolo: *Niobe*

Genere: dramma eroico-mitologico in 2 atti

Data di composizione: 1826

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 19 novembre 1826

Interpreti: Luigi Lablache (Anfione), Giuditta Pasta (Niobe), Almerinda Manzocchi (Learco), Carolina Ungher (Asteria), Giovanni Battista Rubini (Licida), Antonio Orlandini (Arcandro), Gaetano Chizzola (Adrasto), Eloisa Manzocchi (Doride), Giacomo Fortini (Demetrio), Michele Benedetti (Vulcano), 'N.N' (Diana)

Librettista: Andrea Leone Tottola

Fonti del libretto: Gaetano Gioja, *Niobe o sia La vendetta di Latona*, ballo pantomimico (Firenze, 1825)

Argomento: (Atto I) Un gruppo di nobili di corte si riunisce davanti agli appartamenti del re di Tebe, Anfione, pregando per la sua salute. Improvvisamente si sentono gemiti: il sovrano è tormentato da un incubo. Una volta sveglio, racconta la visione angosciante che ha avuto: la sua casa, i suoi figli e sua moglie Niobe sono vittime della vendetta di Latona e dei suoi figli, Apollo e Diana. I cortigiani cercano di rassicurarlo e gli annunciano l'arrivo del principe tessalo Licida, promesso sposo della principessa Asteria.

Nel frattempo, Niobe e le sue dame preparano Asteria per le nozze. Fiera della bellezza della figlia, Niobe afferma con arroganza di essere superiore alla dea Latona. Giungono le cinque sorelle della sposa, pronte ad accompagnarla al tempio, insieme a uno dei fratelli, Learco, e al sommo sacerdote di Latona, Arcandro. Quest'ultimo informa Niobe che il tempio è

pronto per la cerimonia, ma la mette in guardia sulla sua superbia, senza riuscire a farla recedere.

Licida arriva in città, accolto festosamente dal popolo e dallo stesso re Anfione. Dopo essere stati raggiunti da Niobe, dai figli e dai cortigiani, si dirigono al tempio per la cerimonia. Tuttavia, appena ha inizio il rito, accade un fatto sconvolgente: la dea Latona appare e fa sparire la propria statua dal tempio. Anfione è terrorizzato, temendo che il suo sogno sia un oscuro presagio. Arcandro accusa Niobe di aver suscitato l'ira della dea, ma la regina si rifiuta di riconoscere la sua colpa e la accusa di gelosia. Il suo atteggiamento audace getta tutti nello scompiglio e nella paura.

(Atto II) I nobili del regno sono turbati dagli eventi e dall'atteggiamento ostinato di Niobe. Il capo delle guardie, Adrasto, riferisce che la regina non intende sottomettersi, mentre Anfione è profondamente affranto. Il re chiede consiglio al sacerdote Arcandro, che gli dice che, sebbene Niobe sia ormai condannata, lui e i figli possono ancora salvarsi attraverso la preghiera e la devozione.

Niobe resta ferma nelle sue convinzioni, ignorando le suppliche di Licida e dei suoi figli, che tentano di persuaderla a cambiare atteggiamento. Pur essendo scossa, la regina dichiara che è suo diritto ricevere il rispetto che le spetta, lasciando tutti inorriditi. Poco dopo, Asteria informa la madre che Anfione ha deciso di recarsi a pregare e lei lo raggiunge per dissuaderlo.

Intanto, nel sotterraneo del tempio, il re assiste a una visione inquietante: Diana chiede a Vulcano di fornirle i fulmini di Giove per punire Niobe e i suoi figli. A quel punto appare una lancia con un messaggio divino: se Anfione vuole salvare i suoi figli, deve convincere la regina a pentirsi entro sera o, in alternativa, ucciderla con quell'arma. Sconvolto, il re è ulteriormente turbato dall'arrivo di Niobe, che con fierezza lo invita a obbedire all'ordine divino. Sopraffatto dalla disperazione, Anfione tenta di

togliersi la vita, ma i figli glielo impediscono. Di fronte a questa scena drammatica, Niobe accetta finalmente di sottomettersi alla dea, suscitando la gioia generale.

La notizia della resa di Niobe si diffonde tra i tebani, che esultano per lo scampato pericolo. Nel tempio di Latona si svolgono solenni preghiere e Niobe promette di offrire una nuova statua alla divinità. Tuttavia, il suo pentimento è solo un inganno: salita sul piedistallo dove si trovava il simulacro, proclama sé stessa come una nuova dea da venerare.

A questo punto, l'ira di Latona si scatena: una fitta nebbia avvolge il tempio, la regina e i suoi figli. Quando si dirada, Anfione e Licida assistono sgomenti alla distruzione del tempio, vedono Niobe trasformata in una statua e scoprono che tutti i figli sono stati uccisi dai fulmini divini.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.19-20 |
| Titolo: | Niobe Dramma in due atti Poesia di And. ^a Leone Tottola Musica del cav. Gio. Pacini Rappresentata al Real Teatro S. Carlo l'anno 1826 Atto primo |
| Data: | 1826 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,150,II - I,163,II) |
| Dimensioni: | mm. 275x395 |
| Note: | manoscritto mutilo, a c.94r: «manca l'aria di Licida I tuoi frequenti palpiti F. Florimo» |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0142937 > |

2)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc OA.7.0(1) |
| Titolo: | Niobe Dramma Eroico Mitologico in due atti Musica Del Sig. Giovanni Pacini Atto P:mo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. 344) |
| Dimensioni: | mm. 280x400 |
| Note: | Sul front.: N.o 705 Ministeri di Agricoltura Industria e Commercio visto per gli effetti del R. Decreto 29 Luglio 1865 N.o 2439 Napoli 19 Fev. 1865 Il Direttore Capo della Div.e Industria e Commercio V. Casaglia |

3)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA fondo G. Pacini opere liriche 31-32 |
| Titolo: | Niobe Dramma in due Atti Del Sig.r Giovanni Pacini Atto Primo Nella copisteria de' Reali Teatri, in Napoli strada Toledo n.° 177 |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 165, 171) |
| Dimensioni: | mm. 280x400 |


Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Violino I

Larghetto



ff

1b) Introduzione strumentale

Violino I

Andante sostenuto



1c) Coro di ufficiali del re nell'introduzione (*Tutto è cheto! E ancor Morfeo*)

ADRASTO

Bassi del coro



Tutto è che - to! E an - cor Mor-fe - o

1d) Recitativo prima dell'aria di Anfione (*Che vidi che ascoltai!*)

ANFIONE



Che vi - - di! che a - scol-ta - - - i!

1e) Aria di Anfione (*Fra le notturne tenebre*)

ANFIONE

Cantabile



Fra le not - tur - ne te - ne - bre

2a) Recitativo dopo l'introduzione (*Signor...Sappia la figlia*)

Allegro Anfione

DORIDE

Si- gnor... Sap - pia la fi - glia...

2b) Coro di matrone (*Or che ti adorni il crin*)

Andantino Soprani II

Coro

43

Or che ti a-dor - ni il crin

2c) Duetto di Asteria e Niobe (*Invan tuoi pregi ostenti*)

Cantabile

NIOBE

3

In- van tuoi pre- gi, tuoi pre-gi o- sten - - - ti

2d) Recitativo dopo il duetto (*Se di Licida al guardo vaga sei tu*)

Recitativo

NIOBE

208

6

Se di Li - ci - da al guar - do

3a) Ballabile strumentale

Allegro

Violino I

3b) Coro di popolo tebano prima della cavatina di Licida (*Ai verdeggianti allori*)

Tenori I

Coro

76

Ai ver - deg-gian - ti al - - - lo - ri

3c) Cavatina di Licida (*Il soave, e bel contento*)

Cantabile

LICIDA  *Il so - a - ve, e bel con - ten - - - - to*

3d) Recitativo dopo la cavatina di Licida (*Quanto al vigor crebbe al mio braccio, o padre*)

Allegro

LICIDA  *Quan - to vi - gor creb - be al mio brac - cio, o pa - dre,*

4) Quintetto di Licida, Asteria, Niobe, Learco e Anfione nel finale I (*L'istante avventurato*)

Andante

LICIDA  *L'i - stan - te av - ven - - tu - ra - - to*

Atto II:

5a) Coro di grandi e matrone nell'introduzione (*Adrasto! Il Re che fa?*)

Allegro giusto Tenori I

Coro  *A - dra - sto! il Re che fa?*

5b) Recitativo dopo il coro (*Ite: ecco il Re: del gran Ministro si pende*)

Recitativo

127
ADRASTO  *I - te: ec - co il Re: del gran Mi - ni - stro si pen - de*

6a) Recitativo prima del duetto di Licida e Niobe (*Niobe, mi odi, un istante!*)

Recitativo

LICIDA ¹⁹⁸ **14**

Nio - be, mi o - di, un i - stan - te!

6b) Duetto di Licida e Niobe (*A' prieghi miei deh cedi*)

LICIDA ¹⁴

A' prie - ghi_ mie - i, ai prie - ghi miei deh ce - di,

6c) Recitativo dopo il duetto di Licida e Niobe (*Madre non sai! va di Latona all'antro*)

Mosso

ASTERIA **2**

Ma-dre, non sa - i! va di La-to-na all' an - tro

7a) Coro di sacerdotesse (*Pace o Dea! da te la implora*)

Andante Sopranil

Coro **32**

Pa - ce o De - a! da _____ te im-plo - ra

7b) Recitativo prima della preghiera di Anfione (*La sotterranea volta*)

Recitativo

ARCANDRO ⁸⁰

La sot - te - ra - nea vol - ta

7c) Preghiera di Anfione (*S'è primo tuo vanto*)

Cantabile

ANFIONE **13**

S'è pri - mo tuo van - to

8) Coro di ciclopi (*I colpi a raddoppio*)

Allegro giusto Tenori

48

Coro

I col - pi a rad - dop - pio

9a) Duetto di Niobe e Anfione (*Dimmi, o crudel! tu puoi*)

Allegro

5

NIOBE

Dim - mi, o cru - del! dim - mi, o cru - del! tu puoi

9b) Sestetto di Arcandro, Niobe, Anfione, Licida, Learco, Asteria (*E a che indugi? al divin cenno*)

Allegro

193

5

2

ARCANDRO

E a che in - du - gi? al di - vin cen - no

10a) Coro di grandi (*Riede dall'antro Anfione?*)

Moderato Bassi

30

Coro

Rie - de dall'an - tro An - fio - ne?

10b) Recitativo prima del coro di tebani (*Grate novelle, o amici! A noi ritorna*)

Allegro Doride

168

4

ADRASTO

Gra - te no - vel - le, o a - mi - ci! A noi ri - tor - na.

10c) Coro di tebani (*Non più affanni! alla procella*)

Allegro Tenori I

38

Coro

Non più af - fan - ni! al - la pro - cel - la

11a) Marcia strumentale prima del coro di Tebani

Violino I

Allegro

11b) Coro di tebani (*A Latona, alla Diva placata*)

Coro

Soprani

39

A La - to - na, al - la Di - va pla - ca - ta,

11c) Recitativo dopo il coro di tebani (*Pace, o tebani; alla letizia or ceda*)

ARCANDRO

Recitativo

Pa - ce, o Te - ba - ni; al - la le - ti - zia or ce - da

11d) Coro di tebani (*Tebe devota, umile*)

Coro

Andante Soprani

21

Te - be - - - - devo - ta, u - mi - - - - le

11e) Recitativo dopo il passo a sei (*Ecco Niobe, o miei cari*)

ANFIONE

Allegro

Ec - co Nio - be, o miei ca - ri.

11f) Aria di Niobe (*Tuoni a sinistra il cielo*)

NIOBE

Allegro

5

Tuo - ni a - - - si - ni - stra il - - - Cie - lo,

11g) Recitativo dopo l'aria di Niobe (*Attendi: e il simulacro*)

Allegro

ARCANDRO

At - ten - di e il si - mu - la - cro,

12) Coro di tebani finale (*Oh inganno!... Oh perfidia!*)

Allegro

Soprani

Coro

Oh in - gan - no!... Oh - per - fi-dia!

Gli arabi nelle Gallie ossia Il trionfo della fede (1827)

Gli arabi nelle Gallie,²⁸² opera composta per il Teatro alla Scala, rappresenta il maggiore e più longevo successo di tutta la prima età artistica di Pacini. Romanelli fu autore del libretto prendendo spunto dal romanzo di Charles-Victor Prévost d'Arlincourt *Le Renégat* (Parigi, 1822). Dopo il debutto, avvenuto l'8 marzo 1827, Pacini sottopose questa sua partitura a numerosissimi rifacimenti a cui quasi nessun numero musicale è rimasto estraneo; il 30 gennaio 1855, al Théâtre Impérial-Italien di Parigi, *Gli arabi nelle Gallie* apparve nello stadio finale della sua evoluzione sotto le sembianze di un minuscolo grand-opéra in quattro atti.²⁸³ Sin dalle prime rappresentazioni l'accoglienza del pubblico fu talmente favorevole da riuscire a far cadere il più abusato tra gli argomenti della critica musicale, il paragone con Rossini 'moderno restauratore' della musica:

Il moderno restauratore della musica piantò il vessillo della sua Scuola dalle colonne d'Ercole al mar d'Atlante. D'allora in poi è periglioso lo svelare libero il pensiero sull'arte. La musica che, a detta d'un antico dovrebbe addolcire costumi, svegliò il fanatismo. La gente più moderata fu veduta divenir furibonda. Varcando ogni confine nello scontro delle opinioni, guai a chi ardisce toccare una sol fronda della corona impassibile. Infine a chi non si consacra a un culto esclusivo si vorrebbe far correre la sorte di Marsia scorticato da Apollo, perché criticava la musica di questo nume. Noi che tutt'al più ci lasciamo scorticare gli orecchi da alcuni compositori, nel mentre che alcuni altri ce li

²⁸² GLI | ARABI NELLE GALLIE | O SIA | IL TRIONFO DELLA FEDE | Melodramma Serio | DI LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | LA QUARESIMA DEL 1827 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.VII.

²⁸³ Alexander Weatherson, One size fits all Pacini's *Gli arabi nelle Gallie*, Donizetti Society Newsletter, 96 ottobre 2005, p. 22.

blandiscono, preferiamo in fatto di musica il politeismo, bruciando un grano d'incenso sull'ara di tutti quelli che conoscono il segreto di piaceri. Fra questi è a pochi secondo un fioritissimo ingegno che non soggiacque a sconfitte, che conta vittorie, e che affrontando la prevenzione, ebbe la sorte di debellarla. Così anche non è guari sceso in campo colla *Gelosia corretta* e l'*Alessandro nell'Indie*, Pacini lottò sulle prime col *culto esclusivo*; ma in due stagioni successive la musica più applaudita fu quella della *Gelosia corretta* e dell'*Alessandro*. Ora gli *Arabi nelle Gallie* hanno trovato gli animi più scevri da prevenzioni. Sin dal primo momento si lasciò in disparte il *ritornello* Rossini, Rossini, Rossini! e Pacini fu ascoltato, gustato e acclamato.²⁸⁴

La fortuna non ha smesso di favorire questa partitura paciniana che, fra tutti i titoli del vastissimo catalogo operistico del maestro catanese, è la prima, e fino ad oggi la sola, ad essere stata pubblicata in edizione critica.²⁸⁵ A quest'ultima si rimanda per una approfondita disamina dei molteplici rifacimenti del testo musicale che i limiti di questo studio non permettono di prendere dettagliatamente in considerazione.

²⁸⁴ «Gazzetta di Milano» n. 72 del 13 marzo 1827.

²⁸⁵ Pacini Giovanni, *Gli arabi nelle Gallie, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2021, (Concentus musicus, 17).

Scheda sintetica:

Titolo: *Gli arabi nelle Gallie ossia Il trionfo della fede*

Genere: melodramma serio in 2 atti

Data di composizione: 1827

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala: 08 marzo 1827

Interpreti: Stefania Favelli (Ezilda), Brigida Lorenzani (Leodato), Giovanni David (Agobar), Vincenzo Galli (Gondair), Teresa Ruggeri (Zarele), Lorenzo Lombardi (Aloar), Carlo Poggiali (Mohamud)

Rifacimenti: nuova versione in 4 atti per il Théâtre Italien di Parigi (1855)

Riprese:²⁸⁶

| data | luogo | titolo |
|-------------------|--|--|
| 1829 | Padova, Teatro Nuovo | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| 12/12/1829 | Dresda, Reale Teatro di Sassonia | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| carnevale 1830 | Ferrara, Teatro Comunale | <i>Il trionfo della fede, o sia Gli arabi nelle Gallie</i> |
| 1830 | Macerata, Teatro dei signori Condomini | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| Carnevale 1830 | Novara, Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| 1830 | Barcellona, Teatre de la Santa Creu | <i>Gli arabi nelle Gallie, o sia Il trionfo della fede</i> |
| 04/05/1830 | Ancona, Teatro delle Muse | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |

²⁸⁶ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

| data | luogo | titolo |
|-------------------|---|--|
| 09/05/1830 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| estate 1830 | Modena, Teatro di Via Emilia | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| estate 1830 | Siena, Teatro dei Rinnovati | <i>Il trionfo della fede, ossia Gli arabi nelle Gallie</i> |
| estate 1830 | Vicenza, Teatro Eretenio | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| fiera 1830 | Ascoli Piceno, Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| 03/10/1830 | Madrid, Teatro de la Cruz | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| carnevale 1831 | Livorno, Teatro degli Accademici Avvalorati | <i>Il trionfo della fede, ossia Gli arabi nelle Gallie</i> |
| carnevale 1831 | Piacenza, Teatro Comunale | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| 29/01/1831 | Parma, Teatro Ducale | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| primavera 1831 | Chieti, Teatro S. Ferdinando | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| 28/07/1831 | Imola, Teatro de' sig. Associati | <i>Gli arabi nelle Gallie, o sia Il trionfo della fede</i> |
| 1831 | Bergamo, Teatro Riccardi | <i>Gli arabi nelle Gallie, o sia Il trionfo della fede</i> |
| autunno 1831 | Trieste, Teatro Grande | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| Autunno 1831 | Venezia, Teatro San Samuele | <i>Il trionfo della fede, ossia Gli arabi nelle Gallie</i> |

| data | luogo | titolo |
|------------------------|------------------------------------|--|
| 1832 | Mahón (Minorca, Spagna), Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| carnevale 1832 | Pesaro, Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| 11/01/1832 | Genova, Teatro Carlo Felice | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| Quaresima 1832 | Bologna, Teatro del Corso | <i>Il trionfo della fede</i> |
| 11/07/1832 | Ancona, Teatro delle Muse | <i>Gli arabi nelle Gallie, ossia Il trionfo della fede</i> |
| fiera 1832 | Brescia, Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| autunno 1832 | Viterbo, Teatro del Genio | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| carnevale 1832-1833 | Cremona, Teatro | <i>Gli arabi nelle Gallie</i> |
| 30/01/ 1855 | Parigi, Théâtre Italien | <i>L'ultimo dei Clodovei</i> |

Librettista : Luigi Romanelli

Fonti del libretto: Charles-Victor Prévost d'Arlinecourt, *Le Renégat* (Paris, 1822)

Argomento: (Premessa) Clodomiro, ultimo erede della stirpe Merovingia, all'età di poco più di dieci anni viene promesso sposo, con giuramento solenne, ad Ezilda, figlia di Teoberto duca dei Civennati, quindi per suggellare il fidanzamento i due ragazzi si scambiano degli anelli. Quando Teodorico, padre di Clodomiro, muore i Grandi di Francia cospirano affinché la stirpe merovingia venga sterminata; ne segue una strage dove si

pensa che anche Clodomiro, ultimo erede merovingio sia morto. Il fanciullo, miracolosamente scampato alla morte, fugge in terra straniera e dopo varie vicissitudini si arruola nelle truppe saracene dell’Africa. Successivamente, divenuto musulmano e cambiato il proprio nome in quello di Agobar, il giovane si dimostra così valoroso in battaglia che il califfo lo promuove comandante delle truppe arabe di stanza in Francia. Dopo aver conquistato la Provenza e aver vinto le truppe di Leodato Principe di Alvergnia e Generale di Carlo Martello, Agobar procede alla conquista della Francia.

(Atto I) Le truppe saracene stanno avanzando verso il castello di Ezilda che è sorvegliato da sentinelle appostate sui muri in attesa di contrattaccare; i soldati arabi intanto fanno risuonare le valli del loro passo, spargendo il terrore tra i montanari che le abitano. Gondair, vecchio confidente di Ezilda, incita gli assediati a pregare Dio poiché ritiene che solo la fede sia l’unica arma efficace contro Agobar e le sue truppe: il discorso di Gondair è così edificante da ridare coraggio a quei poveretti e spronarli nuovamente alla battaglia. Nel frattempo è di ritorno Leodato che con i suoi soldati ha tentato, senza successo, di fermare l’avanzata di Agobar, e non sa come comunicarlo alla principessa Ezilda, di cui è segretamente innamorato. Intanto il saggio Gondair suggerisce che le innumerevoli sconfitte delle truppe francesi ad opera degli arabi, siano state provocate dal risentimento dalle anime della stirpe merovingia, con l’intento di punire l’illegittimo re Carlo Martello. In quel frangente Gondair ha l’occasione di raccontare a Leodato la triste vicenda del principe Clodomiro, che lui crede defunto, e della fine dei merovingi; inoltre gli confida che Ezilda e Clodomiro erano stati promessi sposi sin da fanciulli e che se Clodomiro fosse ancora vivo i due giovani sarebbero stati i legittimi regnanti di Francia. Leodato finalmente incontra Ezilda, la quale, appresa la notizia della sconfitta

dimostra comunque una certa fiducia verso il generale francese, e, dopo avergli affidato la salvezza del proprio castello si prepara per andare a cercare rifugio nel convento di S. Amalberga. In questo frangente Leodato tenta in maniera velata di dichiararle il proprio amore, ma le sue parole non vengono comprese da Ezilda. Mentre le truppe saracene sono sempre più prossime al castello, Agobar/Clodomiro è combattuto tra la nostalgia per la sua terra natia e per il suo primo amore di fanciullo, da un lato, e l'odio per quel popolo che ha tentato di ucciderlo costringendolo all'esilio in terra straniera; turbato da questi pensieri ha dei tentennamenti nello sferrare l'attacco. Egli è affiancato dal fedele confidente Aloar, e da Mohamud, generale arabo che cospira segretamente contro di lui. Aloar, preoccupato per l'incolumità di Agobar, lo consiglia di non esporsi in prima persona in battaglia, perché è cosciente che il suo valore di stratega è così prezioso che la sua morte decreterebbe la sconfitta delle truppe arabe; il consiglio di Aloar è criticato da Mohamud ma apprezzato da Agobar che tuttavia non desiste dal voler partecipare alla battaglia e ordina a Mohamud di preparare le macchine da guerra per espugnare il castello di Ezilda. Mohamud, riuniti i soldati arabi li istiga a ribellarsi contro Agobar incitandoli a ucciderlo al più presto. Intanto Ezilda fuggitiva è giunta con il suo seguito al convento e viene accolta dalla direttrice Zarele che si dimostra sorpresa del suo improvviso arrivo in quel luogo; la principessa, dopo averla informata dell'attacco dei saraceni al proprio castello si pone in preghiera per far sì che le truppe francesi possano respingere gli infedeli musulmani. Alle prime luci del mattino Gondair sopraggiunge al chiostro per informare Ezilda della vittoria araba e la invita a fuggire, ma la donna risoluta rimane nel convento decisa ad affrontare il pericolo. Dopo la vittoria le truppe arabe, che hanno preso in ostaggio Leodato, avanzano verso il chiostro; giunti al convento trovano Ezilda sulle scale che si oppone alla loro

avanzata senza alcuna esitazione: Agobar ne rimane folgorato e la guarda con grande ammirazione. Ezilda, non paga di essere riuscita a fermare i propri nemici, richiede e ottiene da Agobar che Leodato sia liberato. Alle truppe arabe che lo osservano con crescente diffidenza, Agobar promette di essere pronto a tornare alla battaglia con la stessa crudeltà che lo ha sempre contraddistinto. Frattanto le religiose del convento salvate da Ezilda lanciano anatemi contro le truppe arabe.

(Atto II) Mohamud frattanto ha riferito al Califfo della magnanimità di Agobar verso il nemico, e ne ha ottenuto l'ordine di ucciderlo senza esitare. Frattanto Aloar comunica alle truppe saracene che Agobar richiede una tregua momentanea; Gondair intrattiene Aloar mostrandogli la statua di Teodorico che accarezza il piccolo Clodomiro e sottolineando come i trionfi e la fortuna non sempre arridono all'uomo.

Agobar, in cerca della donna che gli si è opposta con tanto coraggio, sente per caso Ezilda pronunciare ad alta voce il nome di Clodomiro mentre prega per ottenere la pace nelle Gallie; dopo un breve confronto i due si riconoscono reciprocamente ma la donna turbata lo rinnega e si allontana da lui. Nel frattempo le trombe annunciano la fine della tregua e Agobar deve tornare alla battaglia. Nel frattempo Leodato, che ha ascoltato Mohamud organizzare un agguato contro Agobar, corre ad avvertire il duce saraceno dell'incombente pericolo e lui, in segno di gratitudine, gli assicura di voler spostare le proprie conquiste lontano dalle Gallie.

Nel convento intanto Zarele e le religiose si rallegrano alla notizia dell'imminente partenza delle truppe nemiche; Ezilda tuttavia è addolorata e medita sul suo amore impossibile con Clodomiro. Frattanto Gondair comunica a Leodato che prima che gli arabi lascino le Gallie, Carlo Martello e il Re dei longobardi, Liutprando, venuto dall'Italia vogliono sconfiggere Agobar e richiedono la collaborazione di tutti i francesi; Ezilda

viene a sapere di questa svolta nella guerra da Leodato e ne prova un grande turbamento, infatti ha da poco avuto un presagio in cui ha visto uccidere il suo sposo in battaglia e tornata in se è costretta a dare spiegazioni sulla propria apprensione a Leodato e a Gondair svelando che Clodomiro è ancora vivo con il nome di Agobar. Nel frattempo Mohamud ordina ai soldati di abbandonare Agobar in battaglia per lasciare che i nemici lo uccidano, anche se in realtà egli è pronto ad assassinarlo a sangue freddo pur di eseguire gli ordini imposti dal Califfo. Agobar, che per la prima volta è stato sconfitto dalle truppe di Carlo, ha perso la sua fama d'invincibilità; prima di continuare la battaglia affida a Gondair un messaggio per Ezilda promettendole il suo amore e il ritorno alla fede cristiana. Di lì a poco si ode un forte trambusto e, come previsto da Ezilda, il duce arabo viene ferito a morte e fa appena in tempo a parlare ad Ezilda un'ultima volta prima di morire tra le sue braccia.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part. Tr. Ms. 285 |
| Titolo: | I Mori nelle Gallie O sia il Trionfo della Fede |
| Data: | 1827 |
| Descrizione: | autografo, partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 171 – 117) |
| Dimensioni: | mm. 230x315 |
| Note: | Sul frontespizio in alto a destra: Il D. ^r 4 del 1827 Originale G. P. |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2698 > |

2)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc H.3.32-33 |
| Titolo: | Gli arabi nelle Gallie. Opera Seria in due Atti Atto Primo Musica del Sig. ^r Maestro Giovanni Pacini |
| Data: | |
| Descrizione: | autografo in parte, partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 216 – 141) |
| Dimensioni: | mm. 295 x 320 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0157115 > |

3)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 29.2.5-6 |
| Titolo: | arabi nelle Gallie Opera Seria in due Atti Musica Del Sig:r C.lier Maestro Giovanni Pacini Atto Pmo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia, partitura manoscritta, 2 vol. (cc.153 - 129) |
| Dimensioni: | mm. 230x290 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/icc u.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTec a%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5 CMSM%5C%5C0153038 > |

4)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 33-35 |
| Titolo: | Gli arabi nelle Gallie del M ^o Cav. Giov. ⁱ Pacini Atto 1 ^o |
| Data: | seconda metà del XIX sec. |
| Descrizione: | autografo in parte, partitura manoscritta, 3 vol. (cc. 119 – 89 – 160) |
| Dimensioni: | mm. 235 x 310 |

5)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Bc S.G.H. Coll. I-38 |
| Titolo: | Gli arabi nelle Gallie Opera Seria del Signor M. ^o Pacini Atto Primo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia, partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 242 – 171) |
| Dimensioni: | mm. 230 x 315 |

6)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Rsc G. Mss. 754 - 755 |
| Titolo: | Li arabi nelle Gallie Musica Del Sig: Cav: Giovanni Pacini Proprietà di Gio: Batta : Cencetti negoziante di Musica in Roma. |
| Data: | 1833 |
| Descrizione: | copia, partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 294 – 205) |
| Dimensioni: | mm. 320 x 285 |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Introduzione strumentale

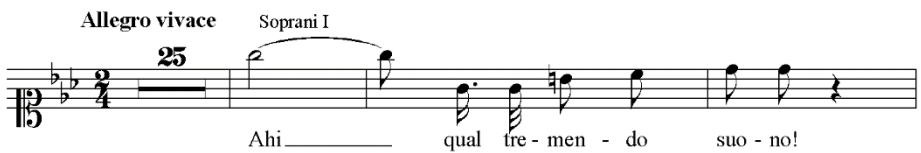
Comi in C



Andante
ff solo *pp*

1b) Coro di montanari (*Ahi qual tremendo suono!*)

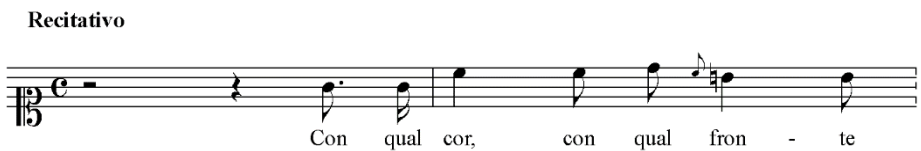
Coro



Allegro vivace Soprani I
25
Ahi _____ qual tre - men - do suo - no!

2a) Recitativo prima della cavatina di Leodato (*Con qual cor, con qual fronte*)

Recitativo



LEODATO
Con qual cor, con qual fron - te

2b) Cavatina di Leodato (*una sol volta la vidi, e l'adorai*)

Recitativo Andante mosso



LEODATO
4 3
U - na sol vol - ta la vi - di, e l'a - do - ra - i.

3) Duetto di Ezilda e Leodato (*Se mal si esprime il labbro*)

Allegro agitato



LEODATO
3
Se mal si e - spri - me il lab - bro,

4) Coro di milizie arabe (*Se rapido talor dall' alte rupi*)

Tempo di marcia Tenori

Coro **45**

Se ra - pi-do ta - lor dall' - al - te ru - pi

5a) Recitativo prima della cavatina di Agobar (*L'empio suol ch'io calpesto, e quel che il sangue*)

Recitativo

AGOBAR

L'Em-pio suol ch'io cal - pe-sto, e quel che il san - gue

5b) Cavatina di Agobar (*Non è ver, che sia diletto*)

Cantabile

AGOBAR

non è ver, che sia, che sia, di let - - - to

6) Preghiera di Ezilda (*Lo sguardo tuo Signore, deh volgi a noi dolenti*)

Preghiera

EZILDA

Lo sguar-do tuo Si - gno - re, deh vol-gi a noi do - len - ti

7) Coro di guerrieri arabi nel finale I (*La turba fuggitiva*)

Allegro Tenori

Coro **59**

La tur - ba fug - gi - ti - va

Atto II:

8) Introduzione strumentale

Allegro moderato

Violino II



p

9) Duetto di Ezilda e Agobar (*Ezilda io sono, e chiamo*)

Recitativo

EZILDA



E - zil-da io so - no e chia-mo l'e - stin-to spo-so mi - o

10a) Recitativo prima del coro di congiurati (*Alle oziose tende*)

Moderato **Recitativo**

MOHAMUD



Al - le o - zio - se ten - de

10b) Coro di congiurati (*Noi dalla cuna*)

Tenori e Bassi

Coro



sottovoce

Noi dal - la cu - na Av-vez - zi al-le ra - pi - ne,

11a) Scena prima del duetto di Leodato e Agobar (*Che intesi mai! Qual tradimento!... Esige*)

Recitativo

LEODATO



Che in-te - si ma - i! Qual tra - di - men - to!... E - si - ge

11b) Duetto di Leodato e Agobar (*La mia destra all'armi usata*)

Andante

LEODATO

La mia de - stra all'ar - mi u - sa - - - - - ta

12) Coro di donzelle che precede l'aria di Ezilda (*Già sospirasti assai*)

Andante

Coro

Soprani

Già so - spi - ra - sti as - sa - i

13) Aria di Ezilda (*Nel suo rapido passaggio*)

Andante sostenuto

EZILDA

Nel suo ra-pi - do nel suo ra-pido pas-sag - gio

14a) Recitativo prima del terzettino di Ezilda, Leodato e Gondair (*Parli tu d'Agobar? No... Clodomiro*)

Allegro

LEODATO

Ezilda

Par - li tu d'A-go-bar? No... Clo-do-mi-ro...

14b) Terzettino di Ezilda, Leodato e Gondair (*Clodomiro in Agobar!*)

Largo

Gondair

Leodato

Clo - do-mi - ro! Clo - do - mi - ro, Clo - do-mi - ro in A - go - bar!

15) Coro di milizie arabe (*Abbiano pure i Franchi*)

Allegro giusto

Coro

Tenori

Ab - bia - no pu - re i Fran - chi,

16a) Scena prima dell'aria di Agobar (*Signor la sorte tua, qualunque fosse*)

Allegro
38

ALOAR 

Si - gnor, la sorte tu-a, qualunque fos - se,

16b) Aria di Agobar (*Le dirai ch'io serbo ancora*)

Andante
6

AGOBAR 

Le ___ di rai, ___ ch'io ser - bo an-co - - - ra

17a) Recitativo nel finale (*Lo stato suo mi fa pietà: si reca*)

Allegro
2

GONDAIR 

Lo sta-to su - o mi fa pie - tà: si re-ca

17b) Finale (*Prendi... l'estremo... amplesso*)

AGOBAR 

Pren - di... l'e - stre - mo... am - ples - so...

Margherita regina d'Inghilterra (1827)

Dopo il lusinghiero successo milanese de *Gli arabi nelle Gallie*, Pacini fece ritorno a Napoli per comporre *Margherita regina d'Inghilterra*,²⁸⁷ l'opera destinata alla serata di gala per l'onomastico della regina consorte del 19 novembre 1827. In questa occasione Pacini richiese al librettista Tottola di adattare un soggetto storico, ispirato alle vicende della sanguinosa lotta dinastica tra i nobili casati inglesi Lancaster e York, e imperniato attorno alle vicende di Enrico VI e Margherita d'Anjou, che aveva anche il pregio di essere abbastanza noto al pubblico teatrale per essere stato trattato precedentemente in un fortunato melodramma di Meyerbeer.²⁸⁸ Poiché nel libretto della *Margherita regina d'Inghilterra* vengono esaltati l'eroismo e la fedeltà di una coppia di coniugi regnanti, non è difficile immaginare quale gradimento quest'opera possa aver riscosso presso la famiglia reale di Napoli; infatti, a differenza della *Niobe* che conobbe un'unica messa in scena, essa fu replicata anche nel 1829, sempre al Teatro San Carlo, in occasione della serata di gala per l'onomastico del re Francesco I. Ma, a prescindere dal gradimento da parte dei reali committenti, bisogna constatare che Pacini non si dimostra per nulla soddisfatto dall'esito riscosso da quest'opera, e anzi lascia intendere che essa sia stata un totale

²⁸⁷ MARGHERITA | REGINA D'INGHILTERRA | *DRAMMA PER MUSICA* | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | A' 19. Novembre 1827. | RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO ONOMASTICO | DI | SUA MAESTA' | MARIA ISABELLA | REGINA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE | Napoli | Dalla Tipografia Flautina | 1827.

²⁸⁸ Il melodramma semi-serio *Margherita d'Anjou*, composto da Meyerbeer su libretto di Romani, debuttò al Teatro alla Scala il 14 novembre 1820.

fallimento, paragonandone la riuscita addirittura a una caduta da cavallo.²⁸⁹ In effetti ci sono pervenute alcune testimonianze sull'immediata recezione di *Margherita regina d'Inghilterra* che sembrerebbero giustificare le parole di Pacini, come ad esempio il commento contenuto in una missiva del compositore Carlo Conti: « [...] l'opera di Pacini è andata a fischi, e non credo, che si farà la seconda volta».²⁹⁰ Anche se la questione dei 'fischi' è francamente poco credibile, trattandosi di una serata di gala in presenza dei regnanti nella quale era notoriamente proibito al pubblico esprimere ogni sorta di apprezzamento, tuttavia altri commenti apparsi sulla stampa sembrerebbero confermare l'impressione di un accoglimento non del tutto favorevole in occasione delle prime recite:

Napoli 20. Novembre. [...] il Drame in musica Margherita Regina d'Inghilterra, ed il ballo Enrico IV al passaggio della Marna, espressamente composti in occasione della felice ricorrenza del giorno onomastico della Regina [...] non han pienamente contentato il Pubblico, almeno voglia starsi alla prima impressione prodotta da tali Spettacoli.²⁹¹

Di fatto le recite furono interrotte e poi riprese agli inizi del mese successivo con esiti alquanto diversi, come attestato dai resoconti della stampa periodica:

²⁸⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 63.

²⁹⁰ Lettera di Carlo Conti al marchese Bartolomeo Capranica del 22 novembre 1827, Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, Fondo Capranica; citato in Bianca Maria Antolini, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*, in M. Marino e R. Cafiero, a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno, Morcone 19-21 aprile 1990. Reggio Calabria: Jason, 1999, p. 389.

²⁹¹ «Giornale del Regno delle Due Sicilie» n. 269 del 20 novembre 1827, p. 1080.

REAL TEATRO DI SAN CARLO. Napoli 11. Dicembre 1827. L'opera *Margherita d'Inghilterra* che venne prodotta per la prima volta sulle scene di questo teatro la sera del 19. Novembre p. p. in occasione del fausto giorno onomastico di S. M. la Regina del Regno delle due Sicilie, sembra che fosse nata sotto infausta cometa, giacché prima ch'essa facesse la sua comparsa il signor Lablache fu gravemente indisposto, mal grado ciò per non fare mancare lo Spettacolo in un giorno tanto festivo il detto Artista si prestò e fece quanto le permisero le sue deboli forze; di fatti dopo la prima rappresentazione, lo spettacolo dovette sospendersi a motivo della ricaduta di questo cantante; recuperata la salute Lablache di già si annunciava la seconda rappresentazione, quando improvvisamente la signora Tosi dovette per alcuni giorni guardare il letto in causa di un forte raffreddore; finalmente il giorno 8. corrente ricomparve, ed il giudizio dell'intelligente Pubblico fu ben diverso della prima recita [...] Domenica 9. corrente, 3° recita, l'effetto fu ancora più completo della 2° [...] il maestro fu salutato ed acclamato; bisogna convenire che le musiche di questo scrittore hanno d'uopo d'essere ascoltate più volte per poterne dare un ponderato giudizio, poiché non è di tutti il comprendere a primo slancio il valore di un compositore che si attiene alla verità della parola.²⁹²

Maggiori dettagli sulla presunta resurrezione di questa partitura sono contenuti nell'intervento apparso sul giornale curato da Gaetano Barbieri, nel quale è possibile cogliere anche una tirata polemica sulla parzialità con cui sarebbero state riportate le notizie circa l'esito infelice del debutto:

Vicende della *Margherita d'Angiò*. Sotto certi aspetti questo spartito ha provato su quelle scene di S. Carlo i casi per cui passò su le scene parigine il *Mariage d'argent* del signor Scribe. La sua comparsa nella prima e seconda sera fu oltre dire sfortunata, né si pensò ad indagare se tale sfortuna, più che a demerito dell'Opera, fosse da attribuirsi ad una passeggera indisposizione de cantanti,

²⁹² «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», 27 dicembre 1827, pp. 135-136.

signora Tosi, prima donna, e Winter, tenore, e allo stato di Lablache ancora convalescente. I nemici di Pacini (ché i fanatici non mancano né fra i nemici né fra gli amici) credevano aver trionfato. Fu sostituita altra Opera, la *Donna del Lago*, con cantanti in parte diversi da quelli della *Margherita d'Angiò*. Una meno accurata esecuzione produsse a questa nota creazione rossiniana que' tristi effetti, cui per ugual motivo non si sottrassero talvolta né l'*Otello* né la *Semiramide* né il *Mosè*. Fu anche giudicato men male il ricorrere di nuovo alla *Margherita d'Angiò*. La signora Adelaide Tosi e il sig. Lablache, perfettamente rimessi in salute, tornarono a spiegare i prodigi del loro canto; Winter piacque in una bella cavatina; ferventissimi applausi ottenne il duetto del primo Atto fra Lablache e la Tosi, ammirata in oltre per aver dato insolito spicco alla stretta del finale del primo atto. L'entusiasmo non rallentò né ad una grand'aria coi cori cantata nel secondo Atto da Lablache né ad un duetto fra la Tosi e Winter. In somma si gridò che Pacini non avea mai composto nulla di meglio.²⁹³

I tentativi di Pacini di far riabilitare la reputazione della *Margherita regina d'Inghilterra*, tuttavia, non mancarono di suscitare ulteriori polemiche di cui ci è giunta eco attraverso i carteggi di altri due illustri operisti. Ecco ad esempio l'opinione di Bellini che scrive all'amico Florimo il 2 gennaio 1828:

[...] Il Sig:^f Pacini non si contenta di macchinare degli intrighi costà, ma manovra ancor qui: di già ha combinato di far giungere una lettera all'Unger, non sò se scritta da Vinter, ove gli pinge il gran furore che ha fatto la Margherita nella quarta sera, e questa lettera l'Unger l'ha mandata al giornalista de' Teatri per farla inserire nel giornale I teatri, e mi si dice che questo giornalista, mentre che prima era non adulatore di Pacini, come lo vedi nei suoi giornali che parla di Pompei, adesso è tutto Pacini; e questo momentaneo cambiamento è effetto di qualche sommetta mandatagli dal Pacini, perché per questo giornalista il denaro è un grande argomento per farlo cambiar di parere; dunque deduci che trappola è

²⁹³ «I Teatri, giornale drammatico, musicale e coreutico» del 4 gennaio 1828

questa, e che, forse, hanno potuto dire a questo giornalista per me; ma fintanto che io scriverò altra musica, per egli parlarne, chi sà che succederà; e poi il vero merito non ha bisogno d'appoggi, e di raggiri; quindi io son quieto, e come indifferente, guardo con disprezzo ~~tale~~ tali manovre, non degne d'uomini d'onore. [...]²⁹⁴

Dello stesso tenore è anche il parere di Donizetti: «De' giornalisti poco mi preme, non voglio comperare la lode come Pacini che fa un'opera a S. Carlo appena rappresentata 4 sere, ed i giornali la chiamano capo d'opera».²⁹⁵

Alla luce di queste testimonianze, in cui Pacini viene esplicitamente accusato di aver acquistato il favore dei giornalisti per proteggere composizioni senza merito e rigettate dal pubblico, il severo giudizio espresso dal compositore sull'esito della *Margherita regina d'Inghilterra* potrebbe essere letto come una calcolata esibizione di autocritica per fugare il sospetto di aver corrotto la stampa.

²⁹⁴ V. Bellini, *Carteggi* cit., pp. 81-82.

²⁹⁵ Guido Zavadini, *Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*. Bergamo: Istituto italiano di Arti grafiche, 1948, p. 257, citato in S. Lamacchia, *Pacini Giovanni* cit.

Scheda sintetica:

Titolo: *Margherita regina d'Inghilterra*

Genere: dramma per musica in 2 atti

Data di composizione: 1827

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 19/11/1827

Interpreti: Luigi Lablache (Enrico VI), Adelaide Tosi (Margherita d'Anjou), N.N (Principe de Galles), Berardo Winter (Eduardo di Jorck), Giuseppe Capranica (Conte di Warwick), Michele Benedetti (Athol), Eloisa Manzocchi (Adel), Gaetano Chizzola (Melford)

Riprese:²⁹⁶

| data | luogo | titolo |
|------------|--------------------------|--|
| 04/10/1829 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Margherita regina d'Inghilterra</i> |

Librettista: Andrea Leone Tottola

Fonti del libretto: Antoine-François Prévost, *Histoire de Marguerite d'Anjou, reine d'Angleterre*, (Amsterdam, 1740)

Argomento: (Atto I) Nell'Inghilterra del 1461 infuria lo scontro tra York e Lancaster portando guerra e devastazione dappertutto. La contadina Adel e le sue compagne odono da lontano il fragore della cruenta battaglia che si sta combattendo a Tawnton; poi il silenzio e un vessillo che sventola segnalano che le truppe di Eduardo hanno avuto la meglio. Mentre Melford, ufficiale di Eduardo, si mette all'inseguimento del fuggitivo Enrico con un drappello di armati, i contadini applaudono alla vittoria di Eduardo ma, in realtà, sono preoccupati per la sorte del legittimo re Enrico, di sua moglie Margherita e del piccolo erede al trono. Anche dopo aver trionfato sul campo di battaglia, Eduardo non si sente appagato perché la

²⁹⁶ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

sua mente è ossessionata dal desiderio di vendetta nei confronti di Enrico, e anche dall'inconfessato amore per la sposa di questo. Si è diffusa intanto la voce che Enrico potrebbe essere morto durante la battaglia ma Eduardo non la ritiene attendibile e ordina a Melford di continuare le ricerche di tutti i membri della famiglia reale, facendo attenzione all'incolumità di Margherita. La contadina Adel esorta i suoi compagni a pregare affinché in Inghilterra torni la pace. Enrico intanto, dopo aver a lungo vagato attraverso i boschi sviene al suolo vinto dalla stanchezza e dalla preoccupazione per la salvezza della sua famiglia; quando riprende i sensi, con suo stupore, vede la moglie, anche lei raminga nella selva, che avanza col figlioletto in braccio e la spada in mano. Finalmente riunito con i suoi cari, Eduardo si duole della sconfitta e del tradimento del conte di Warwick, ma Margherita lo esorta a confidare nell'aiuto della corona francese. L'approssimarsi di un gruppo di soldati di Eduardo fa sì che i due coniugi proseguano la fuga per strade differenti. Lungo il cammino Margherita si imbatte in una banda di masnadieri, capeggiati da Athol, che vorrebbero rapinarla: ma quando lei coraggiosamente svela loro la propria identità scelgono invece di proteggerla insieme al bambino donandole così la speranza di potersi salvare. Nella tenda di Eduardo viene condotto un combattente nemico, che è stato catturato dopo aver opposto una fiera resistenza agli uomini di Melford, e che rifiuta di svelare la propria identità se non al cospetto di Eduardo: alzata la visiera dell'elmo si scopre, tra lo stupore generale, che si tratta proprio del re Enrico. Venuta a conoscenza della cattura di Enrico anche Margherita, dopo aver affidato il proprio figlio alle cure di Athol, decide di consegnarsi volontariamente ai nemici pur di ricongiungersi col marito. Purtroppo gli arcieri di Eduardo hanno messo in fuga anche i masnadieri e riportano al campo il principino. Dopo la cattura del loro figlio, le speranze di Enrico e Margherita sembrano del

tutto svanite: ma ad un tratto i contadini con Adel si accorgono dell'arrivo di altre truppe. Melford informa Eduardo che si tratta delle forze capeggiate da Warwick che si sono unite adesso con i superstiti dell'esercito di Enrico e marciano in difesa del deponso sovrano. Eduardo ordina che i due coniugi siano rinchiusi separatamente e si prepara ad affrontare questi nuovi nemici.

(Atto II) Eduardo fa condurre Margherita nella propria tenda e finalmente trova il coraggio di confessarle il suo amore. Dopo averle messo dinanzi una corona e una tazza di veleno la invita a fare una scelta: se acconsentirà a divenire la sua regina avrà salva la propria vita e quella del figlio a cui sarà garantito il diritto di successione; anche Enrico potrà salvarsi se sarà disposto a concedere il divorzio. Di fronte allo sdegnato rifiuto opposto da Margherita, Eduardo minaccia allora di vendicarsi uccidendo col veleno Enrico; a queste parole, Margherita ha un moto di rabbia e afferrata la tazza di veleno fa per berla. Eduardo gliela strappa prontamente di mano e la getta in terra impedendole di suicidarsi. Ma quando la notizia che un manipolo di soldati mascherati ha aiutato Enrico a fuggire di prigione, Margherita riacquista la speranza di potersi salvare. Enrico di nuovo in fuga si imbatte nei contadini inglesi che lo riconoscono e si inginocchiano davanti a lui con una manifestazione di fedeltà che lo commuove fino alle lacrime. Frattanto Enrico è raggiunto da Warwick, che lui crede ancora suo nemico; ma questi gli rinnova la sua fedeltà dichiarando di aver simulato l'alleanza con Eduardo solo per avere un vantaggio tattico e lo informa del prossimo arrivo dei rinforzi inviati dal re di Francia. Enrico, rincuorato a queste notizie, si sente adesso pronto ad affrontare Eduardo, sebbene sia ancora in apprensione per Margherita e il principino. La regina è stata rinchiusa all'interno di un'antica capanna; ma, attraverso un passaggio segreto che è noto solo ai masnadieri, la raggiunge Athol che si offre di

aiutarla ancora una volta; gli si presenta anche Eduardo che regge in braccio il principino e minaccia di ucciderlo in caso lei si rifiuti di seguirlo. Ma Athol, che si era nascosto al sopraggiungere di Eduardo, esce allo scoperto e, con un'abile manovra, gli toglie di mano il bambino impedendogli di nuocergli. All'improvviso i soldati di Warwick con Enrico fanno irruzione nella capanna mettendo in fuga Eduardo. Con la famiglia reale fortunatamente ricongiunta tutti gioiscono per la pace finalmente ristabilita.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.21-22 |
| Titolo: | Originale G. Pacini Margherita Regina d'Inghilterra |
| Data: | 1827 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,198,II - I,177,II) |
| Dimensioni: | mm. 270x390 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0144033 > |

2)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc H.3.30 |
| Titolo: | Margherita Regina d'Inghilterra Dramma in due Atti Musica del Sig.re Cavalier Pacini Atto Primo |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,237,II - I,127,II) |
| Dimensioni: | mm. 223x284 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0156123 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Introduzione strumentale

Violino I

Andante



pizz. pizz.

Detailed description: Musical score for Violino I, Andante, pizz. 2. The score is in 6/8 time and G major. It consists of two measures. The first measure starts with a pizzicato marking and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a half note G4. There is a '2' above the second measure.

1b) Coro di contadini (*Cessa il fragor. Mirate*)

Coro

Moderato

26

Tenori

Soprani



Ces - sa il fra - gor. Mi - ra - te...

Detailed description: Musical score for Coro di contadini, Moderato, 26. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure is for Tenors and contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure is for Sopranos and contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The lyrics are 'Ces - sa il fra - gor. Mi - ra - te...'.

1c) Coro di contadini e Adel (*Ah! qui già inoltrasi il vincitor!*)

ADEL e Coro

Allegro maestoso - tempo di marcia

392

8



Ah! qui già i - nol - tra-si il vin - ci - tor!

Detailed description: Musical score for ADEL e Coro, Allegro maestoso - tempo di marcia, 392, 8. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The lyrics are 'Ah! qui già i - nol - tra-si il vin - ci - tor!'.

2) Cavatina di Eduardo (*Se a regnar mi chiama il Nume*)

EDUARDO

Cantabile



Se a re-gnar mi chia - ma il Nu - me

Detailed description: Musical score for EDUARDO, Cantabile. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The lyrics are 'Se a re-gnar mi chia - ma il Nu - me'.

3) Recitativo dopo la cavatina di Eduardo (*Ove si asconde Enrico? ah! la vittoria*)

EDUARDO

Recitativo

Allegro



O-ve-si-as-con-de En - ri-co? ah! la vit-to-ri-a

Detailed description: Musical score for EDUARDO, Recitativo, Allegro. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The lyrics are 'O-ve-si-as-con-de En - ri-co? ah! la vit-to-ri-a'.

4a) Recitativo che precede la cavatina di Enrico (*Dove...ahi lasso! m'inoltro! in qual mi celo*)

Allegro agitato **Primo tempo**

ENRICO 

Do-ve... ahi las-so! m'i-nol-tro! in qual mi ce-lo

4b) Cavatina di Enrico (*Fia pago il tuo sdegno*)

Allegro agitato **Un poco mosso**

ENRICO 

Fia pa - go il tuo sde - gno

5) Duetto di Margherita ed Enrico (*Stelle! Enrico! ei vive! oh sposo!*)

Allegro

MARGHERITA 

Stel-le En-ri-co ei vi-ve, ei vi-ve! oh spo - so!

6) Recitativo dopo il duetto di Margherita ed Enrico (*Ah! serbate mi avesse*)

Recitativo

ENRICO 

Ah! ser-ba - te mi a - ves - se

7a) Coro che precede la scena di Margherita (*Da' vostri agguati uscite!*)

Andante

ATHOL 

Da' vo - stri a-gua - ti u - sci - te!

7b) Scena di Margherita (*Eccomi, ingiusto fato! ancor divisa*)

Recitativo

MARGHERITA 186

Ec - co-mi, in-giu - sto fa - to! an-cor di - vi - sa

7c) Duetto di Margherita e Athol (*Donna! Ti arrestra! Oimè!*)

Allegro vivace giusto

ATHOL Margherita

Don - na! ti ar-re - sta! Oi - mè! Oi - mè!

8) Recitativo che precede il duetto di Enrico ed Eduardo nel finale I (*Seduttrice speranza! a che lusinghi*)

Allegro **Recitativo**

EDUARDO 11

Se-dut-tri - ce spe - ran - za! a che lu - sin - ghi

9) Duetto di Enrico ed Eduardo nel finale I (*Si, ravvisami!*)

Allegro moderato

ENRICO

Si, si rav - vi - sa-mi!

Atto II:

10) Introduzione strumentale

Allegro moderato

Violino I

11a) Recitativo prima del duetto di Margherita ed Eduardo (*No, perfido Warwick! La tua baldanza*)

Allegro moderato

10

EDUARDO

No, per-fi-do War-vik! la tua bal - dan - za

11b) Duetto di Margherita ed Eduardo (*Chiudi quel labbro... audace*)

Allegro

2

MARGHERITA

Chiu - di quel lab-bro... au - da-ce! au - da-ce!

12) Coro di pastori e contadine (*Ah! se la calma amica*)

Andantino pastorale

29

Soprani

Coro

Ah! se la cal - - - ma a - mi - ca

13a) Recitativo che precede l'aria di Enrico (*Compagne... ah! non sapete! alla prigione*)

Allegro **Recitativo**

3

ADEL

Com - pa - gne... ah! non sa - pe - te! al - la pri-gio-ne

13b) Aria di Enrico (*Deh! venite a questo seno!*)

Allegro maestoso

4

ENRICO

Deh! ve - ni - te, deh! ve - ni - te a que - sto se - no!

14) Finale (*Qual sorpresa! e tu chi sei?*)

Sostenuto

EDUARDO

Qual sor-pre - sa! e tu chi se - i?

I cavalieri di Valenza (1828)

Il 1828 non fu un anno propizio per Barbaja costretto a fare un passo indietro nella gestione dei teatri di Milano e Vienna, e in difficoltà anche sulla piazza di Napoli dove, per compensare il calo degli introiti, dovette ridurre il salario dei dipendenti del San Carlo.²⁹⁷ Contemporaneamente, due cantanti di punta della compagnia napoletana, il soprano Méric-Lalande e il basso Lablache, si rifiutarono di rinnovare il contratto con Barbaja e si trasferirono a Londra.²⁹⁸ È probabile che il momentaneo declino degli affari di quest'impresario abbia potuto influire anche su alcune scelte di Pacini che, in quello stesso anno, interruppe la serie delle opere composte per il massimo teatro partenopeo e accettò invece una scrittura per la stagione autunnale al Teatro Grande di Trieste.²⁹⁹ Non è da escludere inoltre, che il desiderio di rendersi indipendente da Barbaja abbia potuto spingere il compositore anche a partecipare a un fallimentare tentativo di rilevare la gestione del Teatro La Fenice in società con altri investitori, di cui riferisce Bellini in una lettera a Florimo del 25 maggio 1828:

Senti poi, nelle calamità che hanno attorniato Pacini, ci stà quella che egli credendo d'averne delle molte scritture domandò il congedo per otto mesi a Barbaja, col patto che il Pacini gli desse 1500: franchi di guadagno: il Pacini sai che fece per levarmi Venezia, tanto che scriveva per 3500: franchi: bene, come il teatro pendea tra Crivelli ed una società di Signori: Pacini credendo che Crivelli

²⁹⁷ P. Eisenbeiss, *Domenico Barbaja* cit., pp.191, 194 e 196.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Da quest'altro ingaggio sarebbe derivata, sempre nel 1828, la scrittura dell'opera *I crociati a Tolemaide*.

non lo prendesse per l'offerta che la Direzione gli avea fatta, prese parte colla Società, questa non avendo voluto accettare le condizioni della Direzione, Crivelli si risolvé egli di prendere finalmente il teatro, e naturalmente non volle più Pacini, come uno di quelli che a lui contrastava l'impresa; ora figurati la disperazione di Pacini: perde otto mesi di soldo con Barbaja, a cui deve anzi pagare 1500: franchi, ed infine resta senza scrittura al carnevale: ecco la fine degl'intriganti: egli credea di ficcare il naso in tutto ed è restato senza, in tutto.³⁰⁰

In questo clima di incertezza e di grande competizione con Bellini, nuovo astro nascente del melodramma italiano, avvenne la composizione dell'opera *I cavalieri di Valenza*, andata in scena nella stagione di Primavera del Teatro alla Scala l'11 giugno 1828. Alle sfide professionali che assillavano il compositore, si aggiunse anche il dolore della perdita della consorte:

[...] Gli è giunto il fatale annunzio della morte della sua tenera compagna, mentre egli sta qui fra noi accignendosi a scrivere la nuova Opera *I Cavalieri di Lara*. Conceduti i primi interi giorni allo sfogo del suo intenso interminabil dolore, ora la sua vita è piangere e scrivere la sua nuova musica, ridomandare con vani gemiti la sua perduta compagna, tornare alla musica... Il dolore abbelliva il canto d'Orfeo.³⁰¹

Questo tragico evento dovrebbe collocarsi presumibilmente intorno al 9 di aprile, data in cui Bellini ne fa cenno scrivendo al comune amico Gaetano Melzi:

³⁰⁰ V. Bellini, *Carteggi* cit., n. 50, p. 143.

³⁰¹ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», tomo I, parte II, 1827-1828 p. 891.

Farà le mie condoglianze col maestro Pacini per la perdita della sua povera moglie, e credo che con la sua assistenza lo ha distratto dal giusto suo dolore.³⁰²

Pacini, nelle sue *Memorie*, si dimostra soddisfatto di questo suo lavoro, che ritiene essere stato «benissimo eseguito dalla Lalande, dalla Ungher, dal tenore Winter e dal basso Biondini», e definisce l'esito delle recite «piuttosto buono». Il libretto di Rossi, ispirato a un canto di Ossian già trasposto nella tragedia *Clato* del poeta Luigi Casarini (Venezia, 1804), contiene evidenti allusioni al testo che Romani aveva confezionato per *Il pirata* di Bellini, al limite da poterne essere considerato una sorta di parodia.³⁰³ Questa scelta provocatoria, che se non fu suggerita direttamente da Pacini di certo fu da lui condivisa, innescò una serie di reazioni e di polemiche, con al centro la recensione pubblicata dal giornale «I Teatri», di cui si è detto in precedenza trattando dei rapporti di Pacini con Gaetano Barbieri.³⁰⁴ Anche di queste vicende e delle loro negative ripercussioni sulla popolarità sull'umore del compositore, già pesantemente rattristato a causa delle proprie vicende familiari, si ha riscontro nell'epistolario belliniano:

Qui si è aperta una guerra tra Pacini, ed il giornalista de' Teatri, e quello dell'Eco: il Sig.^r Cav:^{te} vuole per forza che i giornali dicessero bene della sua opera, che un fiasco tale ha fatto da non aver potuto risorgere, ed al contrario cade di più sempre sempre. Il teatro spopolatissimo, e di già L'Otello è in scena. Il Pacini ha fatto inserire una sua lettera alla Gazzetta di Milano in difesa di

³⁰² V. Bellini, *Carteggi cit.*, n. 32, pp. 116-117.

³⁰³ Cfr. Alexander Weatherson, “*Nell'orror di mie sciagure*”, *Pacini, La parodia de Il pirata*, in F. Della Seta e S. Ricciardi, a cura di, *Vincenzo Bellini, Verso l'edizione critica*, atti del convegno (Siena 1-3 giugno 2000). Firenze: L. S. Olschki, 2004, pp. 219-244.

³⁰⁴ Vedi infra il paragrafo intitolato *I librettisti di Pacini*.

quell'articolo che a te mandai il primo: ed il giornale de' Teatri, mi dicono, che stà stampando la sua difesa alla qui acchiusa di Pacini. Questa mattina forse avrò un'articolo del giornale del Eco e spero che ancora te l'acchiuda: Pacini stà fuor di sé per la rabbia. Il Pubblico è indispettito, poiché dice, che il Pacini vuole per forza che la sua musica fosse buona: i partiti si disputano, e la maggior parte che disprezza il Pacini mette in cielo Bellini; e Bellini per evitare tante pettegolezze da dieci giorni e più che non vede il teatro, e poco si vede per le strade di Milano, fintanto che poi partirà Pacini che sarà a giorni. Tutti dicono che egli è stato che ha scelto un soggetto per tirare a fondo il Pirata, di cui ha copiato tutte le situazioni, sino il coro de' Bevitori, e che ben gli stà il fiasco: che tutto ha rubato, e che sino ha incominciato i pezzi col minore e col maggiore a norma de' miei; e che come i giornali allora dissero che io avea fatto uso di minori ma con buon successo senza mai seccare, egli avea ancora tentato, colla diversità d'esito, che ha fatto un requiem ec e tante altre cose che qualche amico mi dice, e che io rispondo sempre con tal prudenza che è incredibile a me stesso.³⁰⁵

Le asserzioni di Bellini sul presunto fiasco di quest'opera sono tuttavia in contrasto con altre testimonianze dai toni assai più moderati:

Milano R. Teatro alla Scala. Mercoledì scorso 11. corrente rappresentossi il nuovo melodramma tragico del signor *Gaetano Rossi* intitolato *I Cavalieri di Valenza*, posto in musica deal maestro Cavaliere *Pacini* [...] Non mancano in questo dramma alcuni felici situazioni capaci d'inspirare la fantasia del maestro, il quale più d'una volta ne ha approfittato assai bene: vi sono poi alcune cose o comuni o contraddittori che certo non posson giovare a nessuno [...] In quanto alla musica, potrebbe forse parere non sempre uscita da quella vera ispirazione che desta nella fantasia del compositore pensieri nuovi grandi e pienamente spiegati in tutta la loro estensione. Di qui crediamo che sia nata quella specie di contraddizione per cui il primo atto finì freddamente, sebbene vi fossero dei pezzi che meritavano un vivo applauso. Nel second'atto un quartetto, pieno di fantasia e molto lodevolmente condotto, poi l'ultima aria della *Lalande*, e lo

³⁰⁵ V. Bellini, *Carteggi* cit., n. 50, pp. 142-143.

strepito dell'ultima scena attirarono specialmente l'attenzione e l'appaluso di tutti gli spettatori, e diedero alla rappresentazione un esito assai felice [...] Il maestro fu chiamato sulle scene.³⁰⁶

Come si apprende da quest'ultima testimonianza l'attenzione e il plauso del pubblico furono attirati in modo particolare, oltre che dalla coinvolgente interpretazione della protagonista femminile che si toglie la vita con un pugnale, anche dall'impatto visivo e uditivo della scena finale, nella quale veniva rappresentata una battaglia navale che culmina col cannoneggiamento e la distruzione di un castello; evidentemente, dopo l'entusiastica reazione del pubblico meneghino alla prodigiosa simulazione dell'eruzione vesuviana progettata da Sanquirico l'anno precedente per la ripresa de *L'ultimo giorno di Pompei*, il gusto per quelli che potremmo definire 'effetti speciali' era ormai definitivamente entrato nell'orizzonte estetico del pubblico teatrale della Scala.

³⁰⁶ «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», n. 215 del 19 giugno 1828.

Scheda sintetica:

Titolo: *I cavalieri di Valenza*

Genere: melodramma tragico in 2 atti

Data di composizione: 1828

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala: 11 giugno 1828

Interpreti: Henriette Méric-Lalande (Isabella di Lara), Berardo Winter (Gusmano), Carolina Ungher (Ramiro), Luigi Biondini (Giuliano), Clotilde Marchisio (Elvira), Domenico Spiagi (Fernandez), Lorenzo Lombardi (Alfonso)

Librettista: Gaetano Rossi

Fonti del libretto: Luigi Casarini, *Clato*, tragedia (Venezia, 1804)

Argomento: (Atto I) Durante la notte, in una località del golfo di Valenza, il monaco Giuliano si è recato a pregare sulla tomba del fratello Gusmano, che egli ritiene morto; nel frattempo sulla costa sbarca un drappello di uomini armati. Alla loro guida vi è Gusmano, miracolosamente sopravvissuto al duello col suo rivale Ramiro, che aspira a vendicarsi e a ricongiungersi con la moglie Isabella. Sulla strada del ritorno verso il tempio, Giuliano viene avvicinato dal fratello, lo riconosce e, ancora incredulo lo abbraccia; Gusmano gli racconta che dopo essere stato ferito da Ramiro e essere precipitato in mare era stato soccorso da un corsaro musulmano di cui era divenuto schiavo e da cui era fortunatamente fuggito per tornare in patria dopo sette anni. Inoltre egli gli chiede notizie di sua moglie Isabella: Giuliano lo rassicura che è viva ma non ha il coraggio di dirgli che si è risposata con Ramiro; solamente lo avverte di prepararsi a una sciagura maggiore di quelle che aveva già vissuto. I contadini delle località vicine sono impegnati a organizzare una festa per celebrare il compleanno di Isabella, di recente ristabilitasi da una severa malattia, e il

ritorno di Ramiro dalla giostra. Isabella accompagnata dalla fida Elvira sta partecipando ai preparativi quando è assalita da un orribile visione in cui le appare la figura del precedente marito, lasciandola in preda a un triste presagio di sventura. Ripresasi dal turbamento invita i vassalli ad accogliere Ramiro che torna vincitore dal torneo, mentre lei, per altra strada, si dirige a pregare sulla tomba di Gusmano, per ottemperare ad un voto fatto quando si era trovata malata e in fin di vita. Le sue paure si concretizzano quando Gusmano, con suo grande terrore, le si presenta dinanzi reclamando i propri diritti coniugali e chiedendole di seguirla. La donna si oppone alle richieste di Gusmano appellandosi agli obblighi che la legano alla sua nuova famiglia; ma egli non accetta il suo rifiuto e arriva a minacciarla di morte. Il loro drammatico confronto è interrotto dalle acclamazioni dei cavalieri, che annunciano l'arrivo di Ramiro che si fa incontro a Isabella per abbracciarla. Gusmano gli si avventa per pugnalarlo ma un grido di avvertimento di Isabella gli permette di schivare il colpo. I due rivali si sfidano a duello mentre Isabella trova momentanea accoglienza presso Giuliano.

(Atto II) Nel rifugio offertole da Giuliano Isabella attende la visita dei suoi due figli accompagnati da Elvira; insospettita dal loro ritardo, Isabella esce allo scoperto dove si è appostato ad attenderla Gusmano che tenta nuovamente di rapirla. Alle grida d'aiuto della donna accorre prontamente Ramiro che non esita a fronteggiare il rivale; sopraggiunge nel frattempo Giuliano, insieme ai due figli di Isabella, che cerca di placare l'ira dei due contendenti. Ne approfitta Gusmano che minaccia di uccidere i due bambini se Isabella non acconsente a seguirlo; Ramiro riesce momentaneamente a trattenerlo dal cruento proposito, svelandogli che uno dei due bambini è anche suo figlio, ma alla fine Isabella si vede costretta a cedere alle sue richieste per salvare la vita dei suoi figli. Isabella dà

appuntamento a Giuliano al calare del sole e lui va via trattenendo i bambini in ostaggio. Fernandez, aiutante di Gusmano, mette di vedetta Pedro, un marinaio, per avvisare i seguaci di Gusmano dell'arrivo di alcune flotte di rinforzo che serviranno per attaccare le forze di Ramiro. Quest'ultimo, addolorato per l'imminente partenza di Isabella, viene avvisato da Alfonso dell'approdo delle flotte di Gusmano nel Golfo di Valenza. Intanto sulla riva approda il vascello di Gusmano; Isabella, dopo aver abbracciato i suoi figli per l'ultima volta, sale sulla nave e a sorpresa si uccide con un pugnale cadendo in mare. Ramiro assiste attonito al gesto estremo di Isabella mentre sullo sfondo infuria sanguinosa la battaglia tra le due fazioni con un epico scontro navale all'interno del porto.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.286 |
| Titolo: | [I cavalieri di Valenza] |
| Data: | 1828 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I, 160, II – I, 137, II) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2272 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Violino I

Maestoso



f

1b) Recitativo nell'introduzione (*Pace a te, ombra diletta*)

GIULIANO

Andante

15



Pa - ce... a te pa - ce, om-bra di - let - ta.

1c) Preghiera di Giuliano (*De' beati nel soggiorno*)

GIULIANO

Cantabile affettuoso

4



De' be - a - ti, de' bea - ti nel sog - gior - no

1d) Coro di cavalieri (*In placido sopor, natura giace*)

Coro

Allegro moderato

25

Tenori sotto voce assai



In pla - ci - do so - por, na - tu - ra gia - ce:

2a) Recitativo prima della cavatina di Gusmano (*Ti premo, sì, ti riconosco, o terra*)

GUSMANO

Recitativo



Ti pre - mo, sì, ti ri - co - no - sco, o ter - ra,

2b) Cavatina di Gusmano (*Nell'orror di mie sciagure*)

Allegro agitato

GUSMANO ³² **9**

Nell' orror di mie sciagure

3a) Recitativo dopo l'introduzione (*Ite, miei fidi, - Or d'uopo e d'arte*)

Recitativo

GUSMANO

I - te, miei fì - di. Or d'uo - po - è d'ar - te

3b) Ballabile strumentale

Allegro

Flauto I **3**

3c) Coro di pastori e pastorelle (*Venite... Donzelle, pastor*)

Soprani

Coro ⁴⁹

Ve - ni - te... don - zel - le, pa - stor.

4a) Recitativo prima della cavatina di Isabella (*Si, amici: ecco Isabella: eccola resa*)

Recitativo

ISABELLA

Si, a - mi-ci: ec - co Isa - bel - la: ec-co-la re-sa

4b) Cavatina di Isabella (*Alle più care immagini*)

Allegro con brio

ISABELLA **8**

Al - le più ca - re im - ma - gi - ni

4c) Recitativo dopo la cavatina di Isabella (*Isabella, gradisci il puro omaggio*)

Recitativo

ELVIRA

Isa-bel-la, gra-di-sci il pu-ro o-mag-gio

5a) Recitativo prima del duetto di Gusmano ed Isabella (*Avrà da me, qual merita mercede*)

Recitativo

ISABELLA

A-vrà, da me, qual me-ri-ta mer-ce-de,

5b) Duetto di Gusmano ed Isabella (*Che vuoi dir?*)

Allegro

GUSMANO

Che vuoi dir? Che vuoi dir?

6a) Coro di cavalieri (*Il gran Cid, il terrore dei Mori*)

Allegro Tenori

Coro

Il gran Cid, il ter-ro-re de' Mo-ri,

6b) Cavatina di Ramiro (*Grato il canto della fama*)

Cantabile

RAMIRO

Gra-to il can-to del-la fa - - - ma

6c) Recitativo dopo la cavatina (*Con gioia vi rivedo, al sen vi stringo*)

Recitativo

RAMIRO

Con gio-ia vi ri-ve-do, e al sen vi strin-go,

7) Finale I (*Ah! ferma, - Aita!*)

Mosso

ISABELLA

Ah! Fer - ma. A - i - ta!...

Atto II:

8a) Introduzione strumentale

Allegro giusto

Violino I

Ve - de - sti? Là nel fol - to del - la sel - va

8b) Recitativo prima del quartetto (*Vedesti? – Là nel folto della selva*)

Recitativo

ALFONSO

Ve - de - sti? Là nel fol - to del - la sel - va

9a) Scena prima del quartetto di Isabella, Gusmano Ramiro e Giuliano
(*Tutto è silenzio intorno*)

Andante

ISABELLA

Tut - to è si-len - zio in - tor - - - no.

9b) Quartetto di Isabella, Gusmano Ramiro e Giuliano (*Se mi vuoi supplice*)

Larghetto espressivo

ISABELLA

Se mi ___ vuoi ___ sup - pli-ce,

10a) Recitativo prima del coro di soldati (*Va, Pedro, la sull'alto della rupe*)

Recitativo

FERNANDEZ

Va, Pe - dro, sull' al - to del - la ru - pe

10b) Coro di soldati (*Canta, canta in tuo piacer*)

60 **Tenori**

Coro

Can - ta, can - ta, can-ta, can-ta in tuo pia-cer

11a) Scena prima dell'aria di Ramiro (Solo... misero! - solo)

Largo giusto

RAMIRO

So - lo... Mi - se-ro! so - lo.

11b) Aria di Ramiro (*Sorgerà il Sol*)

Cantabile grazioso

RAMIRO

Sor - ge - rà il Sol,

11c) Recitativo dopo l'aria di Ramiro (*Alfonso! ... Elvira!*)

Recitativo

ELVIRA

Al - fon - so!... Alfonso El - vi - ra! Elvira E nuo - vi

12) Coro di cortigiani e cavalieri (*Addio, bel sol di Lara*)

Maestoso

Coro **Soprani**

Ad-dio, bel Sol di La - ra.

I crociati a Tolemaide (1828)

Dopo il controverso debutto de *I cavalieri di Valenza*, la nuova opera di Pacini, *I crociati a Tolemaide*,³⁰⁷ andata in scena per la prima volta al Teatro Grande di Trieste la sera del 13 novembre 1828, riscosse un pieno successo di pubblico; tuttavia, anche in questo caso si registrarono delle polemiche sulla stampa milanese che coinvolsero il solito Barbieri, sebbene in veste di difensore di Pacini piuttosto che di accusatore (sintomo evidente che i due si erano già riappacificati). La recensione pubblicata da «I Teatri» infatti, loda il lavoro del poeta e del compositore in termini entusiastici ma, per prudenza, attribuisce i giudizi espressi ad un «apprezzato Maestro di Musica» che si firma con le iniziali «F. S.»:³⁰⁸

TRIESTE - *I Crociati in Tolemaide* del Maestro Pacini - Lettera scritta in data dei 16 da un apprezzato Maestro di Musica. - «Dopo l'Opera *Gli arabi nelle Gallie*, che è il rifugio di tutti gl'Impresari, e dopo la *Donna del Lago*, in cui sono stati applauditi diversi pezzi de' primi Cantanti, è comparso, la sera del 13 andante, il nuovo lavoro del cav. Maestro Pacini, i *Crociati a Tolemaide*, poesia del signor Calisto Bassi. Prima debbesi un sincero elogio all'esordiente poeta, che dà con questo suo dramma le più belle speranze. Non poteva attendersi esito più brillante a questo dramma tragico, che offre quadri sempre variati, interesse continuo, caratteri sostenuti e condotta regolare. [...] Questo lavoro fe' sommo onore al maestro Pacini, giacché in esso ha riunito genio, effetto, originalità, filosofia e declamazione. Il Pubblico ha riconosciuto tutti questi pregi, ed ha

³⁰⁷ I CROCIATI | A TOLEMAIDE | MELODRAMMA SERIO | IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | Nel Gran Teatro di Trieste | L'AUTUNNO MDCCCXXCVIII | MICHELE WEIS TIP. TEATR.

³⁰⁸ È verosimile ritenere che l'ignoto corrispondente di Barbieri debba identificarsi col compositore triestino Francesco Sinico (Trieste 1810 -1865).

voluto più volte il Maestro co' Cantanti sul proscenio. [...] Aggiungeremo che ieri sera, terza recita dell'appauditissima Opera, dopo il primo Atto, il signor maestro Pacini, con al fianco i suoi bravissimi cantanti, riceve dalla Gloria una corona d'alloro, e le più festose grida di congratulazioni dall'intelligente Pubblico Triestino. – *F. S.*»³⁰⁹

Qualche giorno dopo, sulle colonne del periodico milanese «L'Eco», apparve un articolo dai toni sarcastici, basato anch'esso sul resoconto di un anonimo corrispondente celato dietro le enigmatiche iniziali «X.Y.», dove si ironizzava sulla parzialità degli articoli di Barbieri che, nel recensire l'esito delle recite triestine, avrebbe deliberatamente alterato la verità tacendo i difetti del libretto e della partitura ed esagerando i resoconti delle manifestazioni di gradimento da parte del pubblico:

Non ha mancato il nostro Amico X. Y. di Trieste di darci le nuove dell'Opera di Pacini, come aveva promesso. Eccole in breve: La musica piace, anzi ha piaciuto assai le prime tre sere, „Dio voglia, soggiugne in nostro X. Y, che i giudizi dell'amicizia non siano precipitati. Gli pare d'aver sentite grandi e molte reminiscenze.' La poesia gli sembra peggio delle solite cattive, e potrebbe anch'esser vero, perché la stessa gazzetta di Trieste dice che il libretto è un guazzabuglio. L'amico cita alcuni pochi versetti che possono darne un'idea.

Sì guerrieri, a me fidato
È l'onor di vostra gloria, ecc.

...
Lieto affretta il momento beato
Questo core che pace non ha, ecc.

...
Quel Dio che d'una man fondò la terra, ecc.

Eppure né *l'onor della gloria*, né *il cuor lieto che pace non ha*, né *quel Dio che fondò la terra*, convien dire che non siano spiaciuti all'estensore del Giornale Panegirico dei Teatri. Egli anzi è di parere che siano dovuti sinceri elogi

³⁰⁹ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico» del 26 novembre 1828, pp. 554-555.

all'*esordiente* poeta, che dà con questo suo dramma le più belle speranze – Eppure ha obbligo di vedere i libretti di cui dà conto, e poi quell'*esordiente* è tutto suo – Bravi i cantanti, che già conosciamo, bene i cori; buone le scene sulle quali è occorsa qualche osservazione quanto alla verità storica. Mediocre il resto, anzi piuttosto cattivo. Veniamo all'incoronazione del Maestro che seguì la terza sera, era ed è ben meritata se realmente egli mostrò nella sua composizione, genio, effetto, originalità, filosofia, e declamazione, come dice il Giornale dei Teatri che non è niente esageratore, come ognuno sa. Questa corona, al dire del suddetto Giornale Panegirico gli fu data dalla gloria fralle festose grida dell'intelligente pubblico – L'Osservatore Triestino dice che egli fu amichevolmente festeggiato con corone e poesie - e il nostro X. Y, è di parere che questo scherzo andava riservato a una cena in una casa privata, dopo l'Opera, e quello che poi è peggio s'offre a mostrare, quando ne fosse richiesto, quanto sia stata ridicola (*horresco referens*) quella funzione.³¹⁰

È superfluo dire che, anche questa volta, Barbieri non si trattenne dal replicare col solito profluvio retorico in un ulteriore articolo, il cui contenuto tuttavia non aggiunge alcun elemento di novità.³¹¹ A conferma dell'effettivo successo riscosso da questa partitura presso il pubblico triestino vale la pena piuttosto riferire la notizia riportata dalla francese «Revue musicale», che in nessun modo potrebbe essere sospettata di essere a favore di Pacini: «Crociati in Tolemaide, opéra nouveau de Pacini a été joué avec succès le 13 novembre [...]».³¹² Più critico invece, il commento dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» che si sofferma sull'apparente derivazione dei titoli delle opere di Pacini da quelle di Meyerbeer:

³¹⁰ «L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri», n. 144 del 1° dicembre 1828, p. 575

³¹¹ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico» del 4 dicembre 1828, pp. 565-569.

³¹² «Revue musicale», XII année, tome IV, p. 452.

Triest. Hr. Pacini scheint in die Namen der Mayerbeer'schen Opera verliebt zu seyn. Voriges Jahr er in Neapel fiasco mit der Margarita d'Anjou; diesen Herbst componirt er für's hiesige Theater: „I Crociati a Tolemaide”.³¹³

Il soggetto scelto da Pacini e Bassi, ispirato al romanzo *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades* (Parigi, 1805), della scrittrice francese Sophie Cottin, non era certo una novità assoluta sulle scene italiane: ad appena quattro anni prima risale, infatti, il ballo tragico *Matilde e Malek Adel* di Francesco Clerico, rappresentato alla Scala per la prima volta l'8 maggio 1824, anch'esso ispirato al medesimo romanzo. La traduzione italiana era apparsa già nel 1816, per iniziativa dell'editore fiorentino Gioacchino Nannei; una successiva versione era stata pubblicata invece a Napoli nel 1827 da Gaetano Nobile.

Dal punto di vista stilistico la partitura de *I crociati a Tolemaide* viene annoverata dallo stesso suo autore tra le opere composte ancora col «sistema» rossiniano, ma senza ormai l'uso dei crescendo.³¹⁴ Questo titolo godette di un certo numero di riprese tra il 1829 e il 1846, sia in Italia che all'estero. L'interesse del pubblico è confermato pure dalla scelta dell'editore Ricordi di pubblicare un buon numero di pezzi staccati di quest'opera.³¹⁵

³¹³ «Allgemeine musikalische Zeitung», n. 42 del 15 ottobre 1828, col. 701.

³¹⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 64.

³¹⁵ Si tratta di una selezione di cinque brani tutti editi nel 1830: il duetto *Per lei che ardito chiedi* (n. di lastra 4489), la cavatina *Occulto a lei che adoro* (n. di lastra 4490), il duetto *Ciel! che parli* (n. di lastra 4491), l'aria *Questo acciar che i forti atterra* (n. di lastra 4492), e l'aria *Dolce speme del cor mio* (n. di lastra 4493).

Scheda sintetica:

Titolo: *I crociati a Tolemaide*

Genere: melodramma serio in 2 atti

Data di composizione: 1828

Prima rappresentazione: Trieste, Teatro Grande:13 novembre 1828

Interpreti: Francesco Piermarini (Guido), Violante Camporesi (Matilde), Rosa Mariani (Malek-Adel), Adelaide Annoni (Argene), Luciano Mariani (Guglielmo), Giuseppe Brunelli (Kaled), Carlo Poggiali (Ugone)

Riprese:³¹⁶

| data | luogo | titolo |
|-------------------|---|--|
| estate 1829 | Vicenza, Teatro Eretenio | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| 13/02/1830 | Torino, Teatro Regio | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| 1830 | Barcellona, Teatre de la Santa Creu | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| quaresima 1830 | Palermo, Teatro Carolino | <i>I crociati in Tolemaide, ossia Malek-Adel</i> |
| 10/09/1831 | Madrid, Teatro del Principe | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| carnevale 1832 | Roma, Teatro Apollo | <i>La morte di Malek-Adel</i> |
| primavera 1832 | Venezia, Teatro San Benedetto | <i>Malek-Adel, ossia I crociati a Tolemaide</i> |
| estate 1832 | Milano, Teatro Re | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| 1833 | Valencia, Teatro | <i>I crociati a Tolemaide</i> |
| Carnevale 1835 | Livorno, Teatro degli Accademici Avvalorati | <i>I crociati a Tolemaide</i> |

³¹⁶ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/>>

| data | luogo | titolo |
|-------------------|-------------------------------|--------------------------------|
| 1837 | Palma di Maiorca, Teatro | <i>I crociati in Tolemaide</i> |
| primavera 1839 | Bologna, Teatro del Corso | <i>La morte di Malek-Adel</i> |
| 1841 | Gerona, Teatro | <i>I crociati in Tolemaide</i> |
| 1846 | Barcellona, Teatro Principale | <i>I crociati a Tolemaide</i> |

Librettista: Calisto Bassi [il suo nome non compare nel libretto del 1828]

Fonti del libretto: Sophie Cottin, *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades* (Parigi, 1805)

Argomento: (Antefatto) Durante la terza crociata Malek-Adel, principe saraceno e fratello di Saladino, si innamora di Matilde d'Inghilterra, sorella del Re Riccardo cuor di Leone. Suo rivale è Guido Lusignano di Francia, re di Gerusalemme, che nutre anch'egli dei sentimenti per la principessa inglese che tuttavia, non lo ricambia.

(Atto I) Presso l'accampamento dei crociati le truppe accolgono festosamente il loro capo Lusignano, accompagnato dal fido Guglielmo; il condottiero è soddisfatto per avere ottenuto la mano di Matilde; le sue parole lasciano perplesso Guglielmo il quale conosce i sentimenti di Matilde e la sua intenzione di monacarsi. Frattanto da un vascello su cui è inalberata la bandiera bianca, sbarcano Malek-Adel e il suo aiutante Kadel, che si fingono ambasciatori del Saladino per potersi introdurre nella città di Tolemaide e ritrovare Matilde. Malek-Adel confida a Kaled la sofferenza che gli provoca la forzata lontananza dalla sua amata. Nel frattempo all'interno della reggia anche Matilde si strugge d'amore per Malek-Adel e racconta alla sua confidente Argene le circostanze in cui aveva conosciuto il principe saraceno; ma la nostalgia di Matilde si tramuta in disperazione quando viene a sapere che suo fratello Riccardo ha acconsentito a darla in

sposa a Guido. Quest'ultimo, durante il colloquio con il finto ambasciatore Malek-Adel, monta in collera udendo la proposta di pace con cui gli si richiede la consegna di Matilde in cambio della restituzione dei territori conquistati. Guglielmo, che ha riconosciuto la vera identità di Malek-Adel, lo prende a parte e gli rammenta la necessità di abbracciare la fede cristiana prima di unirsi in matrimonio con Matilde, così come il principe saraceno aveva promesso solennemente di fare in un loro precedente incontro; ma quando capisce la sua riluttanza alla conversione dichiara di volersi opporre a qualsiasi tentativo di rapire Matilde. I cavalieri templari vorrebbero spingere Guido ad accettare la proposta di pace dei saraceni ma Guglielmo li convince invece dell'inaffidabilità dell'ambasciatore saraceno e dell'opportunità di appoggiare l'unione di Guido con Matilde. Convocata insieme a Malek-Adel per rendere ufficiale il rifiuto della proposta di pace e annunciare le nozze imminenti, la principessa inglese ha un moto di ribellione; il pronto intervento dei crociati sventa il disperato tentativo del principe saraceno di rapire Matilde. Malek-Adel e Guido si fronteggiano scambiandosi reciproche promesse di morte.

(Atto II) Matilde si trova nel monastero del monte Carmelo in procinto di farsi suora. Guido, per vendicarsi del suo rivale, ha fatto diffondere la notizia falsa di un suo piano per rapire Matilde e farla sua con la forza. Malek-Adel, credendo la sua amata in pericolo, la raggiunge all'interno del monastero e la convince a fuggire con lui prospettandole il pericolo di essere rapita da Guido e promettendo di convertirsi alla fede cristiana. Dopo aver eluso la ronda dei crociati col favore della notte, i due fuggono attraverso la foresta ma si imbattono in Guglielmo; quest'ultimo tuttavia, appresa la notizia della conversione di Malek-Adel decide di benedire la loro unione e di assecondare la loro fuga. Mentre Ugone con i crociati è

all'inseguimento dei due amanti, contemporaneamente anche Kadel è alla ricerca del suo principe con il seguito dei guerrieri saraceni.

Quando Ugone riporta la notizia della cattura dei due fuggitivi Guido ordina che gli venga portata Matilde per proporle uno scambio: il suo consenso a sposarlo per la salvezza di Malek-Adel; ma Matilde si rifiuta di accettare la proposta e dichiara di essere già la sposa del saraceno con la benedizione di Guglielmo. Lusignano che si sente tradito minaccia di ucciderli entrambi ma viene distolto dalla notizia che i saraceni hanno preso d'assalto la città. Malek-Adel liberato dai soldati saraceni si rifiuta di fuggire dal palazzo in fiamme e si mette alla ricerca di Matilde. Nel frattempo Lusignano con Ugone e i crociati la stanno cercando per ucciderla, ma il re di Gerusalemme cade ucciso per mano di Kaled, L'incendio si propaga all'interno della reggia mentre Malek e Guglielmo cercano di trarre in salvo Matilde; ma quando i due amanti stanno per ricongiungersi la loggia crolla uccidendoli entrambi davanti a Guglielmo che resta impietrito.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mr MUSICA MS PART. 02976 |
| Titolo: | I Crociati in Tolemaide |
| Data: | 1828 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 170 - 189) |
| Dimensioni: | mm. 245x320 |

2)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 37-38 |
| Titolo: | I Crociati |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 274 - 231) |
| Dimensioni: | mm. 240x340 |
| Note: | Il manoscritto è mutilo della la sinfonia nell'atto primo, e del duetto 'Ah s'è ver che un dì m'amasti' nell'atto secondo |

Indice dei numeri musicali

Atto I:

1) Sinfonia

Allegro vivace

Violino I



2a) Introduzione

Allegro vivace

Violino I



2b) Coro (A te... Vediam. Non teme)

Bassi

Coro



A te... Ve- diam. a te Non teme

3a) Recitativo prima della Cavatina di Malek-Adel (*Eccomi! Oh quanto è dolce*)

Recitativo

MALEK - ADEL



Ec - co-mi! Oh quan - to è dol - ce

3b) Cavatina di Malek-Adel (*Oculto a lei che adoro*)

Cantabile

MALEK - ADEL



O - cul - to a lei che a - do - ro

6) (Finale I) Coro di Soldati templari (*Chi te devoto adora*)

Maestoso 14 Bassi

Coro

Chi te de-vo - to a-do - - - ra

Atto II:

7a) Introduzione strumentale

Andantino

Armonio sul palco

7b) Coro interno di religiose (*Qual pura fiamma i cantici*)

Andantino 36 Soprani

Coro

Qual pu - ra fiam - ma i can - tici

7c) Recitativo dopo il coro di religiose (*Eccomi sola; al mio dolore in preda*)

Recitativo 83

MATILDE

Ec - co - mi so - al; mio do - lor in pre - da,

8) Duetto di Matilde e Malek-Adel (*Ciel! che parli? Egl'è l'accento*)

Allegro agitato

MATILDE

MALEK

Ciel! che par - li? E-gl' è l'ac - cen - - to

9a) Coro di soldati crociati prima dell'Aria di Lusignano (*Ei non si vede ancor*)

Coro **Andante** **33** Bassi

Ei non si ve - de an - cor!

9b) Aria di Lusignano (*Questo acciar, che i forti atterra*)

LUSIGNANO **Allegro marziale** **10**

Que - sto ac - ciar, che i for - ti at - ter - ra,

10a) Recitativo prima del Terzetto di Matilde, Malek-Adel e Guglielmo (*Di tanti mali l'insoffribil peso*)

GUGLIELMO **Allegro giusto** **12**

Di tan - ti ma - li l'in - soffri - bil pe - so

10b) Terzetto di Matilde, Malek-Adel e Guglielmo (*Or che fra gli esseri*)

MATILDE **Andante** **6**

Or che frà gli es - se-ri

11) Recitativo dopo il Terzetto (*Per quella parte, amici*)

UGONE **Moderato** **4**

Per quel - la par - te, a - mi - ci,

12) Scena prima del Duetto di Lusignano e Matilde (*E alcun non torna! Oh come tarde*)

Recitativo

LUSIGNANO 

13a) Recitativo del Duetto di Lusignano e Matilde (*Eccola... A che t'arresti?*)

Allegro

LUSIGNANO 


13b) Duetto di Lusignano e Matilde (*Deh! s'è ver, che un dì m'amasti*)

Allegro

MATILDE 

14a) Gran scena prima dell'Aria di Malek-Adel (*Oh! come in un istante*)

Sostenuto

MALEK - ADEL 

14b) Aria di Malek-Adel (*Dolce speme del cor mio*)

Andantino

MALEK - ADEL 

15a) (Finaletto) Recitativo prima del Coro di Saraceni (*Pera l'indegna, se non vuol salvarsi*)

33 **Allegro giusto** **Recitativo**

LUSIGNANO



Pe - ra l'in - de - gna, se non vuol sal - var - si;

15c) Coro di Saraceni (*Oh vendetta! o giorno! o sorte!*)

62 **Bassi** **Tenori**

Coro



Oh ven - det-ta! oh gior - no! oh sor-te!

Il talismano ossia La terza crociata in Palestina (1829)

Dopo le aspre polemiche dell'estate 1828 per la recensione de *I cavalieri di Valenza* sul periodico «I Teatri», la riconciliazione tra Pacini e Barbieri fu pubblicamente sancita dalla collaborazione per la scrittura de *Il talismano*,³¹⁷ e nuovamente riconfermata l'anno successivo con la *Giovanna d'Arco*. In entrambi i casi i libretti non furono particolarmente apprezzati dalla critica, e i pettegoli ne approfittarono per ironizzare sulle abilità poetiche di Barbieri richiamandosi ai suoi precedenti attriti col compositore:

[un] certo Catena conosciutissimo in Milano per una caricatura del Puttinati³¹⁸, e frequentatore del Teatro alla Scala, uscì a dire: Barbieri non poteva più ferocemente vendicarsi di Pacini, che scrivendo libretti per lui.³¹⁹

Anche Pacini non si dimostra entusiasta del lavoro di Barbieri, reputando che l'ispirazione del poeta fosse stata viziata dalla sua formazione scientifica:

Il libretto del Talismano fu scritto dal chiaro professore di matematiche Gaetano Barbieri, uomo di singolare ingegno, molto ameno nel conversare, e di una onestà scrupolosa, ma le formole algebriche e le figure geometriche mal si confanno colla poesia. Nelle prime sta il calcolo, nella seconda l'ispirazione.

³¹⁷ IL TALISMANO | O SIA | LA TERZA CROCIATA | IN PALESTINA | MELODRAMMA STORICO | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | LA PRIMAVERA DEL 1829 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXIX

³¹⁸ Alessandro Puttinati, (Verona, 1801 – Milano, 1872), scultore italiano.

³¹⁹ F. Regli, *Dizionario biografico* cit., p. 28

Dal canto suo il poeta, dichiarando preventivamente di aver seguito docilmente le indicazioni del compositore, si era messo al riparo dagli inevitabili appunti che gli avrebbe mosso la critica:

Sul libretto del *Talismano* diremo poco. Nel proemio che vi sta in fronte l'autore fece in brevi parole la sua professione di fede. Egli disse di *non essersi prefisso che lo scopo di servire i concetti che suggeriva a mano a mano al compositore della musica ogni situazione del Romanzo più a lui prediletta*. Con questa dichiarazione adunque il poeta avendo disarmato la critica, qualunque cosa si potesse dire in lode o in biasimo sulla condotta del suo dramma non ispetterebbe che al M^o Pacini, e il M^o Pacini ambisce altra gloria che quella del Poeta. Però è giusto dire che, prescindendo dalle incongruenze inevitabili nella tessitura di tutti i moderni *libretti*, quello del *Talismano*, per riguardo alla condotta, non è né più né meno vulnerabile di tanti altri.³²⁰

Complessivamente però, l'opera fu accolta dal pubblico milanese in modo molto positivo: il compositore stesso parla di un successo «felice»,³²¹ mentre Pompeo Cambiasi, nei suoi annali teatrali, gli attribuisce un «esito buonissimo».³²² Il debutto de *Il talismano* nella stagione di Quaresima del Teatro alla Scala di Milano, avvenuto la sera del 10 giugno 1829, segna anche l'inizio della serie di opere paciniane di ispirazione scottiana.³²³ Il libretto, tratto dalla versione italiana del romanzo *The Talisman* (1825) che

³²⁰ «Gazzetta di Milano» n. 116 del 15 giugno 1829.

³²¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 68.

³²² Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano: 1778-1872*. Milano: Ricordi, 1872, pp. 38-39.

³²³ Tra il 1829 e il 1841 Pacini musicò quattro libretti tratti da altrettante opere dello scrittore scozzese Walter Scott: *Il talismano*, *Il contestabile di Chester ovvero I fidanzati*, *Ivanhoe*, *L'uomo del mistero*.

lo stesso Barbieri aveva curato appena un anno prima,³²⁴ rappresenta un insolito caso di coincidenza tra librettista e traduttore. È probabile tuttavia, che l'interesse di Pacini verso il romanziere scozzese non fosse dettata da una reale esigenza estetica quanto piuttosto dalla volontà di assecondare una moda imperante,³²⁵ inaugurata un decennio prima col debutto napoletano del melodramma rossiniano *La Donna del Lago* (1819). Il proemio del libretto de *Il talismano* contiene anche delle interessanti riflessioni di Barbieri sulla definizione del 'Melodramma storico' e sulla sua collocazione rispetto alla tradizionale distinzione tra opera seria e buffa:

Il notissimo *Talismano* di Walter Scott è la traccia su cui questo melodramma fu scritto. Esso è storico all'incirca come il suo primo modello, cioè in relazione ai caratteri de' principali personaggi, salvi quegli evidenti indispensabili cambiamenti che le leggi della nostra scena drammatica comandavano. La natura ragguardevole degli stessi principali personaggi ne impediva intitolarlo dramma buffo. Nemmen serio poteva dirsi o riuscire, e perché l'origine del nodo, cioè la scommessa che la leggiara Berengaria, moglie di Riccardo Cuor di Leone, pretende aver fatto con la Principessa Angioina è tutt'altro che seria, e perché la parola stessa personaggi storici esclude quella perfetta separazione tra il serio e il faceto, che vollero le scene greche, che finora aveano voluto le scene francesi e italiane, e che la natura non ha voluto giammai.³²⁶

³²⁴ *Il Talismano racconto sui crociati versione dall'inglese del professore Gaetano Barbieri*. Parma: Tipografia ducale, 1829; Barbieri, che fu uno dei principali traduttori dell'opera scottiana in Italia, in alcuni casi si avvalese di versioni francesi preesistenti in altri attinse direttamente agli originali in lingua inglese, cfr. Anna Benedetti, *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*. Firenze: Olschki, 1974, pp.70-78.

³²⁵ Cfr. I. Bonomi, *Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo* cit., p. 80

³²⁶ Gaetano Barbieri, Proemio del libretto de *Il Talismano* cit., p. 3.

Anche Pacini utilizza una certa enfasi nel descrivere le caratteristiche della partitura de *Il talismano*, con particolare riferimento agli aspetti dello stile compositivo:

Noterò che in questo lavoro feci qualche progresso nel genere declamato, e cercai d'immedesimarmi nell'argomento onde dare qualche poco di unità allo stile della composizione, cosa non sì facile a conseguirsi: anzi in ciò consiste la maggior difficoltà che incontra un autore d'opere teatrali.³²⁷

Inoltre egli sottolinea la personale affermazione dal tenore Rubini che, a suo dire, ne avrebbe riportato «un trionfo pari a quello ottenuto nel *Pirata*».³²⁸

³²⁷ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 68.

³²⁸ Circa un decennio dopo, la stampa riportò un aneddoto relativo all'atletica performance vocale di questo cantante in occasione delle recite milanesi de *Il talismano* e a un rocambolesco incidente che gli costò la frattura della clavicola, cfr. «La Fama, Giornale di scienze, lettere, arti», anno IV, n. 156, 30 dicembre 1839.

Scheda sintetica:

Titolo: *Il talismano ossia La terza crociata in Palestina*

Genere: melodramma storico in 3 atti

Data di composizione: 1829

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala: 10 giugno 1829

Interpreti: Antonio Tamburini (Riccardo Cuor di leone), Marietta Tamburini-Gioja (Berengaria), Emilia Bonini (Edita), Giovanni Battista Rubini (Il Cavaliere del Leopardo), Giuseppe Prezzolini (Lord Multon), Luigi Biondini (Un medico saracino), Lorenzo Biondi (Il gran Maestro de' Templari), Marietta Biondi (Enrico), Lorenzo Lombardi (Un Capo de' Marabuti)

Riprese:³²⁹

| data | luogo | titolo |
|-------------|----------------------------------|---|
| 05/10/1829 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Il talismano, o sia La terza Crociata in Palestina</i> |
| estate 1837 | Viareggio, Teatro Carlo Lodovico | <i>Il talismano, o sia La terza Crociata in Palestina</i> |

Librettista: Gaetano Barbieri

Fonti del libretto: Walter Scott, *The Talisman*, (Edimburgo, 1825)

Argomento: (Premessa) La vicenda si svolge in Palestina intorno al 1190 in prossimità di una terra neutra chiamata Diamante del Deserto.

(Atto I) Il Re Riccardo Cuor di Leone giace ammalato nel campo dei crociati. Riuniti nella tenda reale la moglie Berengaria, la cugina del re Edita detta l'Angioina e il gran Maestro dei templari ed altri cavalieri stanno pregando per la sua salute; giunge Multon, consigliere del re, ed annuncia

³²⁹ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

che Riccardo si è risvegliato miracolosamente grazie alle cure praticate da un medico musulmano, dal nome ignoto, che ha usato un talismano benedetto nel fiume Giordano. Il medico saraceno, che per la prima volta vede Edita, prova per lei un'improvvisa attrazione. Il re, dopo essersi ristabilito vorrebbe continuare la guerra, ma rimane contrariato alla notizia che il Gran Consesso gli sta inviando un cavaliere scozzese, che porta un leopardo raffigurato nelle sue insegne, con l'incarico di negoziare la pace. Qualche giorno prima Edita, mentre si trovava sul monte Carmelo insieme a Berengaria aveva incontrato per caso l'ignoto cavaliere scozzese e aveva provato per lui, sin dal primo sguardo, sentimenti d'affetto. Il re decide di ringraziare il medico musulmano, facendogli dono di una spada e promettendo di esaudire una richiesta che egli vorrà avanzare.

Multon giunge con a notizia che il vessillo d'Inghilterra è stato tolto dal pendio degli stendardi ove primeggiava, a causa di una calunnia sparsa dal Gran Maestro che accusa Riccardo di voler abbandonare i crociati e tornare in patria. Riccardo adirato ordina al Cavaliere del Leopardo di sorvegliare che lo stendardo rimanga al suo posto. Edita riceve la visita della regina Berengaria che si è accorta del suo debole per il cavaliere del Leopardo ed è sicura che lui la ricambi; di fronte alla ritrosia della ragazza a parlare apertamente con lei di questo argomento, Berengaria le propone di fare una scommessa: il suo anello contro la prova che il cavaliere è innamorato di lei. Berengaria escogita quindi un piano che induca il Cavaliere a rinunciare al proprio onore per amore di Edita: nel cuore della notte, mentre egli sta facendo la guardia al vessillo del Re, gli invia il paggio Enrico che, fingendo che Edita sia in grave pericolo, gli chiede di correre a salvarla e per convincerlo gli mostra l'anello della ragazza. Il Cavaliere inizialmente è dubbioso perché non vorrebbe disobbedire agli ordini del Re, ma alla fine chiede a Enrico di sostituirlo nella guardia e corre a portare soccorso a

Edita. Nel frattempo però, un gruppo di Marabuti assoldati dal Gran Maestro, ruba la bandiera e rapisce il paggio. Poco giova a questo punto l'intervento di Edita che pone fine allo scherzo rimandando indietro il cavaliere: al ritorno infatti ad attenderlo non c'è né del paggio né della bandiera bensì una condanna a morte per tradimento. Poco dopo, accompagnato da Multon, il Medico musulmano, Berengaria ed Edita, il Re giunge al pendio, si accorge che il vessillo è sparito e, dopo aver interrogato il cavaliere, che per la vergogna non proferisce parola, lo condanna seduta stante a morte. Intervengono in suo favore Berengaria, autrice dell'inganno e anche Edita, che pregano il Re di risparmiargli la vita senza riuscire tuttavia a fargli cambiare idea. Alla fine però Riccardo è costretto a cedere alle parole del Medico, nei cui confronti egli era debitore, che gli richiede di risparmiare il Cavaliere per farlo suo schiavo.

(Atto II) Assoldato dal Gran Maestro, il capo dei Marabuti, si finge ubriaco per potersi nascondere nel luogo in cui i crociati si recano per riparare le loro armi. Nel frattempo al campo dei crociati giunge Multon con la notizia che la bandiera è nuovamente al suo posto; Riccardo è pronto per conquistare Solima con l'appoggio di Filippo di Borgogna, del Re di Artesia e, apparentemente, anche del Gran Maestro.

Nel frattempo giunge un nubiano muto che reca un messaggio da parte del Saladino per Riccardo insieme a vari doni. Nel messaggio il Sultano propone a Riccardo un concordato da farsi nel luogo neutrale detto il Diamante del Deserto; egli offre la liberazione di Solima in cambio della mano di Edita e, inoltre, avverte il Re della presenza di un traditore tra i suoi alleati. In questo frangente esce allo scoperto il capo dei Marabuti nel tentativo di uccidere il Re ma è subito fermato dal nubiano. Frattanto il paggio che è riuscito a fuggire, smaschera pubblicamente il Gran Maestro svelando il suo accordo col capo dei Marabuti; il Re furioso sfida a duello

il traditore. Per volere di Riccardo il nubiano viene inviato da Edita per recarle la proposta di matrimonio di Saladino; di fronte all'atteggiamento risoluto della ragazza che rifiuta seccamente la proposta del Saladino e chiede invece notizie del giovane divenuto schiavo del medico, il nubiano depone il suo travestimento e rivela di essere proprio il cavaliere del Leopardio; mentre il paggio Enrico li spia di nascosto, i due innamorati dichiarano vicendevolmente i loro sentimenti. Riccardo, informato da Enrico sulla vera identità del suo salvatore, elegge il Cavaliere del Leopardio suo campione per il duello con il Gran Maestro, così il giovane potrà finalmente riscattare il proprio onore.

(Atto III). A Diamante del deserto avviene il duello a cui assiste tutta la corte inglese, i templari e i saraceni: il cavaliere riporta la vittoria. Riccardo che pure è consapevole dei sentimenti di Edita per il campione, non può accondiscendere alle loro nozze per non venir meno ai patti di pace inviati da Saladino. Dopo il torneo Edita, che è in apprensione per il proprio futuro, osserva il Sultano fare il proprio ingresso in pompa magna a fianco del campione scozzese. Multon, riconosce Saladino come il medico che ha curato il Re con il Talismano; inoltre, leggendo i dispacci reali, capisce che l'ignoto cavaliere del leopardo altri non è che il principe Reale di Scozia, figlio del Re Alessandro che da tempo lo cerca tra i crociati. Quando Riccardo annuncia di voler accettare la proposta di pace del Saladino per interrompere la guerra e ottenere Solima libera, il principe tuttavia si oppone dichiarando di voler morire piuttosto che essere costretto a rinunciare alla mano di Edita. Mentre il Re è indispettito dalle parole del giovane, al contrario Saladino le apprezza e decide di cedergli la mano di Edita senza che questo comprometta i patti di pace. L'esultanza generale saluta la fine del conflitto e le imminenti nozze del principe con Edita.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.275 |
| Titolo: | La terza crociata in Palestina |
| Data: | 1829 |
| Descrizione: | Autografo. Partitura manoscritta, 3 vol., (cc. I, 173, I – I, 89, I – I, 130, I) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2116 > |

Indice dei numeri musicali

Atto I:

1a) Preludio

Allegro

Timpani



1b) Coro di cavalieri e dame (*Pietoso Dio, concedi*)

Allegro Andante sostenuto

Coro

12 34 Tenori



Pie - to - so Dio, con - ce - di

1c) Scena prima della Cavatina di Riccardo (*Eh! qui non si schiamazza*)

Allegro *a piacere*

MULTON



Ehi! qui non si schia - maz - za;

1d) Cavatina di Riccardo (*Sì, son io. quel Dio di Gloria*)

Allegro moderato *a piacere*

RICCARDO



Son i - - - o. Sì, son i-o. 2 quel Dio di glo-ria

1e) Scena dopo la Cavatina (*Multon, dimmi t'è noto*)

Recitativo


RICCARDO



Mul - ton, dim - mi t'è no - to

2) Recitativo dopo l'introduzione (*Multon, poiché siamo soli*)

Allegro moderato Recitativo

RICCARDO  Mul - ton, poi - ché siam so - li,

3a) Recitativo che precede il Terzetto di Riccardo, Cavaliere e Multon (*Né viene? Oh come lenti*)

Allegro moderato Recitativo

RICCARDO  Né vie - ne? Oh co - me len - ti

3b) Terzetto di Riccardo, Cavaliere e Multon (*Audace! Io d'ira avvampo*)

Allegro

RICCARDO  Au - da - ce! (Io d'ira av - vam-po).

4a) Coro di Dame (*Il serto è compiuto*)

Andantino Soprani

Coro  Il ser - to è com - piu - to

4b) Cavatina di Edita (*Un fior voglio aggiungere*)

Cantabile *a piacere*

EDITA  Un fior vo - gli o ag - giunge - - - re

4c) Scena dopo la Cavatina di Edita (*Amica! oh come accetto*)

Recitativo

BERENGARIA  A - mi - ca! oh co - me ac - cet - to

5a) (Finale I) Recitativo prima del Terzettino di Edita, Berengaria ed Enrico (*Per pietà, mia signora!*)

Recitativo

EDITA

Per pie - tà, mia si - gno - ra!

5b) Terzettino di Edita, Berengaria ed Enrico (*Se i tuoi rai gli son di guida*)

Allegro moderato

BERENGARIA

Se i tuoi rai gli son di gui - - - da

6a) Recitativo prima della Romanza del Cavaliere (*Sperare alfin ti lice*)

Grave

CAVALIERE

Spe - ra - re al-fin ti li - ce,

6b) Romanza del Cavaliere (*Luna conforto al cor*)

Andantino

CAVALIERE

Lu - na, con - for - to al cor

6c) Seguito del Finale I (*Ah che il prode Cavalier*)

Allegro

PAGGIO

Ah che il pro - de Ca - va - lier

Atto II:

7a) Introduzione strumentale

Allegro

Violino I

ff

7b) Recitativo prima del Coro di Soldati (*Gente... udite... l'uom sapiente*)

50

CAPO DEI MARABUTI

Gen - te... u - di - te... l'uom sa - pien - te:

7c) Coro di Soldati (*Vanne, vanne pe' tuoi fatti*)

72

Tenori

Coro

Van - ne, van - ne pe' tuoi fat - ti,

7d) Sortita di Multon (*Tutto è detto. Lo stendardo*)

Andante moderato

MULTON

Tut - to è det - to. Lo _____ sten - dar - do _____

8a) Recitativo prima dell'Aria di Riccardo (*Oh dolce vista, che di gioia inonda*)

Recitativo

RICCARDO

Oh dol - ce vi - sta, che di gio - ia i - non - da

8b) Aria di Riccardo (*Del cielo è decreto*)

Allegro moderato Allegro vivace

RICCARDO 
Del Cie - lo è de - cre - to;

9a) Scena dopo l'Aria di Riccardo (*Felice Berengaria! almen l'augusto*)

Andante

EDITA 
Fe - li - ce Be-ren - ga-ria! al-men l'au - gu - sto

9b) Scena prima del Duetto di Edita e Cavaliere (*Del Sultano? Che disse? Ah quale aspetto!*)

Andante

EDITA 
Del Sul- tano? Che disse? Ah quale a - spet-to!

9c) Duetto di Edita e Cavaliere (*Giusto Ciel! No, sciagurato*)

Allegro vivace

EDITA 
Giu - sto Ciel! No, scia - gu - ra - to,

Atto III:

10a) Introduzione strumentale

Flauto della banda 
ff

10b) Coro di Saraceni (*Sia lode al gran Profeta, notte e di*)

Allegro
53
Coro Tenori

Il contestabile di Chester ovvero i fidanzati (1829)

Intorno alla prima decade del settembre 1829, Pacini stava lavorando contemporaneamente a due impegni per la piazza di Napoli:

Il titolo dell'Opera nuova, che Pacini sta preparando per il giorno 4 ottobre, è il *Contestabile di Chester*, soggetto tratto dal *the Betrothed* di Walter-Scott. [...] Lo stesso Pacini prepara una cantata da eseguirsi sul Teatro privato di Corte per l'arrivo del ministro di Spagna, inviato a chiedere pel suo Monarca la mano della primogenita di S. M. il Re delle due Sicilie. Vi canteranno la Fodor e la Tosi, Winter e Lablache.³³⁰

Al pari della cantata *Il felice Imeneo*,³³¹ a cui si fa riferimento nella precedente citazione, anche l'opera *Il contestabile di Chester*³³² era destinata a un'occasione celebrativa, l'onomastico della regina consorte Maria Isabella del 19 novembre 1829. La caratteristica comune alla maggior parte delle partiture composte per le serate di gala del San Carlo era lo sfarzo dei mezzi musicali, strumentali e vocali, messi in campo per celebrare la gloria della dinastia borbonica: la qual cosa riduceva fortemente le possibilità che queste stesse partiture venissero riprese in contesti diversi; nei rari casi in cui questo avveniva, l'effetto era quasi

³³⁰ «I Teatri, giornale drammatico, musicale e coreografico» del 9 settembre 1829, p. 308.

³³¹ Eseguita al Teatro San Carlo la sera del 3 dicembre 1832.

³³² IL CONTESTABILE DI CHESTER | OVVERO | I FIDANZATI | *MELO-DRAMMA ROMANTICO* | DIVISO IN TRE PARTI | *Tratto dal Romanzo del Signor WALTER-SCOTT | di simil titolo.* | Rappresentato per la prima volta in Napoli | RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO ONOMASTICO | DI |SUA MAESTÀ | MARIA ISABELLA | Napoli | *Dalla Tipografia Flautina* | 1829. | Prezzo fisso grana venti.

sempre inferiore a quello precedentemente ottenuto sulle scene napoletane. L'opera *Il contestabile di Chester*, che pur godette di una buona circolazione in vari teatri italiani e esteri fino a circa il 1845, non fa eccezione sotto questo punto di vista, come si può desumere dai commenti che si registrano sulla stampa in occasione della ripresa scaligera del 1831:

Siamo sempre al medesimo paragone. Come è mai possibile che un abito fatto per un giovinotto attillato, di bellissimo corpo e di alta statura, possa del pari servire ad un vecchio disformato dal tempo, piccolo più del bastone che lo sostiene? Si affidi pure il buon effetto di questa impresa al primo sarto della città; l'abito, se non malissimo, andrà sempre male, e il povero vecchietto non farà che mettere vie maggiormente in mostra le difettose pieghe dell'ineguale suo corpo. Questo va detto a provare di nuovo, che un'Opera scritta in origine per famosi cantanti, quando riprodurre si voglia, dev'essere appoggiata al valore di artisti parimenti abilissimi e grandi. Concediamo che la Grisi abbia il suo merito, che Ottolini Porto sia un buon basso, e che la giovane Tassistro possa essere pareggiata a quella ridente aurora, la quale ci promette un giorno limpido e sereno. Ma con tutto ciò noi non potremo mai dire né pretendere, neanche a modo di celia, che siano detti attori capaci di sostenere l'edificio che stava tanto bene agli omeri d'una Tosi, d'una Boccabadati e d'un Lablache, pei quali fu a Napoli composto da Pacini il *Contestabile di Chester*. Questo nostro preambolo basta a far comprendere a chi ci legge, che quel signor Contestabile, invece di piacere, ha sulle I. R. scene del Gran Teatro piuttosto dispiaciuto, solito successo, cui pare inclinino generalmente in quest'anno gli spettacoli musicali della Scala.³³³

Autore del libretto, fu il poeta Domenico Gilardoni che si avvalse della traduzione italiana del celebre romanzo scottiano *The Betrothed*

³³³ «La Minerva, giornale di lettere, arti e teatri», n. 10 del 5 marzo 1831, pp. 166-167.

(Edinburgh, 1825) pubblicata da Gaetano Barbieri appena tre anni prima.³³⁴

Il giornale «L'Eco», riprendendo un articolo del «Giornale delle Due Sicilie», sottolinea il fascino che la letteratura scottiana e i luoghi letterari da essa derivati esercitavano sull'ambiente teatrale italiano della fine degli anni Venti dell'Ottocento:

Il Giornale del regno delle Due Sicilie in data 7 dicembre corrente dopo aver a lungo parlato sopra un dramma intitolato l'Orfano Scozzese ridotto dal francese per le scene del Teatro Fiorentini dall'attore Marchionni, si esprime come segue sugli spettacoli in musica rappresentati sul Teatro del Fondo [e del S. Carlo].

«Nel Teatro del Fondo si è dato l'Orfano della Selva, poiché gli Orfani or sono di moda, spartito del sig. Maestro Coccia, napoletano [...] Venendo ora al nuovo Melodramma *Il Contestabile di Chester*, rappresentatosi nel Real Teatro di S. Carlo, e che in forza della moda avrebbe dovuto intitolarsi anch'esso l'Orfano del Castello, cominceremo a dir qualche cosa del libretto. Senza entrar per adesso a discutere se il metodo romantico sia adattabile ai rapidi Melodrammi del moderno Teatro, crediamo che ognuno debba convenire essere questo libretto il migliore de' varj composti dal sig. Gilardoni, e che questi, addottrinato finalmente dalla pratica, lo abbia scritto in versi assai musicabili»³³⁵

Per quanto riguarda poi l'aspetto musicale, lo stesso articolo prosegue elencando, secondo un copione ormai ben collaudato, da un lato la vena melodica del maestro dall'altro una serie di presunti plagii e auto imprestiti:

La musica poi onde è stato vestito dal maestro Pacini ci par che in generale conservi quel carattere di soavi e patetiche melodie sì atte ad esprimer le tenere

³³⁴ Cfr. Ilaria Bonomi, *Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo*, in Nicola De Blasi, Pietro Trifone, a cura di, *L'italiano sul palcoscenico*, edizione digitale, Accademia della Crusca, 2019, p. 82.

³³⁵ «L'Eco» n. 152 del 21 dicembre 1829, p. 607.

passioni e a muovere il cuore, che si ravvisa sempre nello stile di questo maestro più fatto per intenerire che per sorprendere. I più severi vi hanno notate varie imitazioni, ed è innegabile che ve n'ha. Chi in fatti non si risovvien della stretta d'un troppo noto duetto dell'*Assedio di Corinto* al sentir la stretta del duetto nella prima parte fra Ugo ed Evelina? Ma per onor del vero se Pacini ha fatte vere ruberie in questa nuova produzione, le ha fatte a se medesimo, e particolarmente all'*Amazilia* e all'*Ultimo Giorno di Pompei*; e ciò è condonabile in certo modo ad un autore di tanti e tanti spartiti.³³⁶

Il favorevole accoglimento di quest'opera paciniana da parte del pubblico è testimoniata anche dalla pubblicazione dello spartito completo da parte dell'editore Ricordi dato alle stampe nel 1830.

³³⁶ Ibid.

Scheda sintetica:

Titolo: *Il contestabile di Chester ovvero I fidanzati*

Genere: melodramma romantico in 3 parti

Data di composizione: 1829

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 19 novembre 1829

Interpreti: Luigi Lablache (Ugo di Lacy), Adelaide Tosi (Damiano), Luigia Boccabadati (Evelina), Giovanni Arrigotti (Armando), Virgimà Eden (Adele), Gennaro Ambrosini (Venoino), Gaetano Chizzola (Rodolfo)

Riprese:³³⁷

| data | luogo | titolo |
|-------------------|------------------------------|---|
| 1831 | Barcellona, Teatro | <i>Il contestabile di Chester, ovvero I fidanzati</i> |
| 12/02/1831 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Il contestabile di Chester</i> |
| 26/02/1831 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Il contestabile di Chester</i> |
| 26/07/1831 | Madrid, Teatro del Principe | <i>Il contestabile di Chester</i> |
| carnevale 1832 | Palermo, Teatro Carolino | <i>Il contestabile di Chester, ossia I fidanzati</i> |
| primavera 1832 | Chieti, Teatro S. Ferdinando | <i>Il contestabile di Chester, ovvero I fidanzati</i> |
| 21/05/1834 | Ancona, Teatro delle Muse | <i>I fidanzati</i> |
| aut. 1834 | Venezia, Teatro Gallo | <i>I fidanzati</i> |
| [1835] | Messina, Teatro La Munizione | <i>Il contestabile di Chester, ovvero I fidanzati</i> |
| primavera 1835 | Padova, Teatro Nuovo | <i>Il contestabile di Chester, ossia I fidanzati</i> |

³³⁷ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

| data | luogo | titolo |
|-------------|--------------------------|---|
| 08/11/1835 | Roma, Teatro Valle | <i>I fidanzati</i> |
| 29/06/1845 | Napoli, Teatro San Carlo | <i>Il contestabile di Chester, ovvero I fidanzati</i> |

Librettista: Gilardoni Domenico

Fonti del libretto: Walter Scott, *The Betrothed*, (Edinburgh, 1825)

Argomento: (Parte I: la partenza del contestabile)

Le truppe gallesi di Venoino, pretendente alla mano di Evelina Berengaria, cingono d'assedio il castello della Montagna, un avamposto fortificato normanno dove Evelina si è nascosta. Nel cuore della notte un cavaliere avvolto in un mantello gallese si avvicina all'ingresso del castello e chiede alle guardie di poter entrare dimostrando di conoscere la parola d'ordine nota solo ai normanni. Varcata la soglia dell'ingresso il cavaliere scopre il suo volto e viene prontamente riconosciuto da Armando, tutore di Evelina, che ravvisa in lui le sembianze di Damiano, figlio del contestabile di Chester Ugo di Lacy, alleato di Evelina. Dopo aver eluso la ronda dell'esercito nemico col suo abile travestimento egli viene a portare la notizia dell'imminente arrivo dei rinforzi capeggiati da suo padre. Ma il suo primo pensiero è quello di rivedere Evelina, di cui il giovane è segretamente innamorato; tuttavia, l'inizio delle ostilità, segnalato dagli squilli delle trombe nemiche, gli impediscono di recarsi da lei. Finita la battaglia, arriva al castello anche Ugo portando la notizia della sconfitta del condottiero nemico; egli coglie l'occasione per narrare le circostanze in cui Venonino aveva assassinato Raimondo, padre di Evelina, e per mostrare a quest'ultima una pergamena, vergata col sangue dal suo defunto genitore, nella quale lo stesso Raimondo chiede all'amico Ugo di sposare e proteggere la propria figlia. Evelina, che è da tempo innamorata di

Damiano, rimane sgomenta a questo racconto ma tace per timore di apparire insensibile e disobbediente ai desideri del padre defunto. Ugo, a cui le guardie consegnano le spoglie mortali di Venoino, invita Evelina a seguirlo fuori le mura perché vuole celebrare le nozze sul campo di battaglia dove ha vendicato Raimondo; la ragazza ancora sconvolta dalle rivelazioni di Ugo cerca di temporeggiare. Rodolfo, scudiero di Ugo, a cui Damiano rivela il proprio amore per Evelina, vorrebbe informare il giovane delle imminenti nozze fra Evelina e Ugo, ma quest'ultimo lo previene dandone personalmente notizia al proprio figlio. Evelina dal canto suo, dichiara a Damiano di essere innamorata di Ugo, sebbene questo non sia che una pia menzogna. A sorpresa però, Ugo riceve una pergamena da Re Riccardo che gli intima di partire immediatamente per la crociata in Terra Santa. Rimandato lo sposalizio Ugo deve congedarsi da Evelina e dal figlio a cui chiede di essere vendicato nel caso in cui dovesse cadere in battaglia.

(Parte II: L'assenza del contestabile)

È notte e mentre Evelina dorme nel castello, tormentata da incubi spaventosi, viene svegliata dalla voce di Damiano che canta versi d'amore sotto il suo balcone. La sua confidente Adele cerca di calmarla e lei, in un momento di confusione, è sul punto di rivelarle il suo amore segreto per Damiano, ma poi riflette e decide di tacere. Per sfuggire alle nozze con Ugo la giovane sarebbe disposta a farsi monaca, sebbene il timore di disobbedire al volere del padre defunto la trattienga da questa decisione. Partita per la caccia alle prime luci dell'alba insieme alle dame e agli scudieri, Evelina, ancora scossa, riflette sul suo amore impossibile. La fedele amica Adele la osserva con compassione, anche se non riesce a comprendere appieno il motivo del suo turbamento. Intanto Venoino, che ha finto la propria morte, esce dal sotterraneo in cui si trovava, e insieme suoi seguaci prepara un'imboscata per rapire Evelina e uccidere il suo

seguito. Dopo essere stata rinchiusa dentro una grotta da Venoino, Evelina viene ritrovata e liberata da Damiano. Il giovane trova finalmente il coraggio di dichiarare i propri sentimenti, ma Evelina, che pur lo ricambia in cor suo, lo respinge per non venire meno alla promessa di matrimonio con Ugo. Dopo aver appurato la morte di Venoino e ricondotto Evelina sana e salva alla sua dimora, Damiano si congeda dalla ragazza.

(Parte III: Il ritorno del contestabile)

Dopo la diffusione della falsa notizia della propria morte, Ugo ritorna in patria con un travestimento per cercare, con l'aiuto del suo scudiero Rodolfo, di cogliere in flagrante Damiano che egli ritiene essere un traditore. Ugo osserva di nascosto il figlio e lo sente parlare del suo amore per Evelina e della possibilità che la giovane, divenuta libera da ogni promessa, possa sposarlo. Esasperato da questa rivelazione esce allo scoperto e lo accusa di tradimento e ingratitudine; il giovane, tuttavia, respinge le accuse e anzi giura di essergli rimasto fedele e di aver rispettato la virtù di Evelina. Quest'ultima, avvisata del ritorno di Ugo vorrebbe fuggire, ma il saggio consigliere Armando la dissuade dal farlo, richiamandole al rispetto della promessa fatta al contestabile prima della sua partenza per le crociate. Interrogata da Ugo, che le chiede se sia ancora disposta a sposarlo, Evelina, a malincuore, conferma il suo consenso alle nozze. Ugo tuttavia, è insospettito dal comportamento del figlio che dichiara di volersi arruolare come crociato, e matura in cuore suo un'inaspettata decisione: giunto all'altare, egli rinuncia a sposare Evelina e benedice invece l'unione di questa con Damiano, fra lo stupore dei presenti e la gioia dei due giovani. Ad Ugo va il plauso di tutti per la sua saggia decisione.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.15-16 |
| Titolo: | Originale G. Pacini Napoli 14 Luglio 1829 Il Contestabile di Chester Real Teatro S. Carlo Li 23 Novembre 1829. Parte Prima |
| Data: | 1829 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,93,II - I,171,II) |
| Dimensioni: | mm. 275x350 |
| Note: | a c 171v: «Sit Nomen Domini Benedictus Giorno 9 Novembre 1829» |
| Risorse digitali: | < https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/18906/vg82 > |

2)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.282 |
| Titolo: | Il Contestabile di Cester [sic] Musica Del Sig: ^r Cavaliere M. ^{ro} Giovanni Pacini |
| Data: | |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 3 vol., (cc. I, 170, II, - I, 140, II - I, 143, II) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2133 > |

3)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Vt Partiture 22 |
| Titolo: | Contestabile di Chester Del Sigr M ^o Pacini Atto Primo |
| Data: | 1829 |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. I,415,I) |
| Dimensioni: | mm. 240x330 |

Indice dei numeri musicali:

Parte I:

1a) Preludio

Andante

Timpani



pp *cresc.*

Detailed description: This is a musical score for Timpani. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Andante. The score starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The notation consists of a single staff with a bass clef, featuring a series of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

1b) Coro di popolo nell'introduzione (*Nume! Deh porgi ascolto*)

53

Soprani

Bassi

Coro



Nu - me! Deh por - gi as - col - to, Nu - me!

Detailed description: This is a musical score for a chorus. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Andante. The score is for Soprano and Bass parts. It starts at measure 53. The lyrics are "Nu - me! Deh por - gi as - col - to, Nu - me!". The notation includes a fermata over the first note of the Soprano part.

2a) Recitativo prima della cavatina di Damiano nell'introduzione (*Guerrier t'inoltra. Ei stesso! Ah non m'inganno!*)

Recitativo

Damiano

Armando

ARMANDO



Guer-rier t'i - nol - tra. Ei stes - so! Ah non m'in-gan - no!

Detailed description: This is a musical score for a recitative. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Recitativo. The score is for Damiano and Armando. It starts with a common time signature (C) and then changes to 3/4. The lyrics are "Guer-rier t'i - nol - tra. Ei stes - so! Ah non m'in-gan - no!". The notation includes a fermata over the first note of the Damiano part.

2b) Cavatina di Damiano nell'introduzione (*Allor che dense tenebre*)

Allegro moderato

DAMIANO



Al - lor, al - lor che den - se te - ne - bre

Detailed description: This is a musical score for a cavatina. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Allegro moderato. The score is for Damiano. It starts with a common time signature (C) and then changes to 3/4. The lyrics are "Al - lor, al - lor che den - se te - ne - bre". The notation includes a fermata over the first note of the Damiano part.

3a) Scena prima del coro di popolo e guerrieri (*Ah pria che scopre il Sol tutt'i suoi raggi*)

Allegro moderato

DAMIANO



Ah pria che sco - pra il Sol tut - ti i suoi rag - gi,

Detailed description: This is a musical score for a scene. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Allegro moderato. The score is for Damiano. It starts with a common time signature (C) and then changes to 3/4. The lyrics are "Ah pria che sco - pra il Sol tut - ti i suoi rag - gi,". The notation includes a fermata over the first note of the Damiano part.

3b) Coro di popolo e guerrieri (*È tutto polve il cielo*)


Allegro vivace Tenori

Coro  25

E' tut - to pol - ve il cie - lo

4) Coro di popolo e guerrieri (*Del prode ed inclito*)

Allegro marziale Soprani

Coro  43

Del pro - de ed in - cli-to

5a) Recitativo prima del duetto di Evelina e Ugo (*Eccomi a te bella Evelina. Oh Cielo!*)

Recitativo

UGO

6b) Terzetto di Ugo, Evelina e Damiano nel finale I (*Ah! ... Partir! ... Il voto! ... Oh Ciel!*)

Allegro

UGO

Ah!... par- tir!... il vo- to!... oh Ciel!...

Parte II:

7a) Introduzione strumentale

Maestoso

Violino I

ff

7b) Recitativo prima della romanza di Damiano (*Ah! ... Mi chiami!... spergiura!*)

Maestoso

EVELINA

Ah! Mi chia- mi sper- giu- ra!...

7c) Romanza di Damiano (*In quell'ora che si tace*)

Andante giusto

DAMIANO

In quel- l'o - ra che si__ ta - ce

8) Aria di Evelina (*Lascia omai che nel mio core*)

Allegro agitato

EVELINA

La - scia o- mai__ che nel__ mio co - re

9a) Recitativo prima del coro di seguaci di Venoino (*Di mia vendetta, amici*)

Andante giusto Recitativo

26

VENOINO

Di mia ven - det - ta, a - mi - ci,

9b) Coro di seguaci di Venoino (*Si. Quel sangue ferve in petto*)

Primo tempo Tenori

43

Coro

Si. ———— Quel san - gue fer - ve in pet-to,

10) Coro di cacciatori (*Su compagni, l'indomite fiere*)

Allegro Tenori

4

Coro

Su com - pa - gni, l'in-do - mi-te fie - re

11a) Recitativo prima del duetto di Damiano ed Evelina nel finale II (*Pietà! ... Soccorso!*)

Allegro Recitativo

4

EVELINA

Pie - tà!... Soc - cor - so!

11b) Duetto di Damiano ed Evelina nel finale II (*Ah sì, ch'io t'amo!*)

Allegro agitato

DAMIANO

Ah sì, ch'io t'a - mo!...

Parte III:

12a) Introduzione

Allegro agitato

Violino II 

12b) Recitativo prima del duetto di Ugo e Damiano (*Il nembo si dilegua!*)

Allegro agitato
80

UGO 

Il nem - bo si di le - - - gua!...

12c) Duetto di Ugo e Damiano (*Fuggi. Vanne. Sciagurato!*)

Allegro

Ugo 

Fuggi. Vanne, vanne. Fuggi. Scia - gu - ra - - - - to!...

13a) Recitativo prima del quartetto di Ugo, Evelina, Armando e Adele (*Evelina, ti calma*)

Allegro
7

ARMANDO 

E - ve - li - na, ti cal - ma.

13b) Quartetto di Ugo, Evelina, Armando e Adele (*A che sospiri? ... perché tremar?*)

Andantino

UGO 

A che so - spi - ri? per - ché tre - mar?

14a) Coro di crociati, damigelle e paggi (*Imene in nodo stabile*)

Allegro Soprani

Coro

52

I - me - ne in no - do sta - bi - le

14b) Recitativo dopo il coro di crociati, damigelle e paggi (*Oh Dio! Damian! Nel tempio!*)

Recitativo

EVELINA

(Oh Di - o! Da - mian! nel Tem - pio!)

15) Aria di Damiano nel finale (*Se mi perdi, o padre amato*)

Cantabile

DAMIANO

8

Se mi per - di, o pa - dre a - ma - - to,

Giovanna d'Arco (1830)

Nel 1830 si verifica una flessione nella produzione musicale di Pacini rispetto agli standard degli anni precedenti. Prima di lavorare alla partitura della *Giovanna d'Arco*,³³⁸ unica opera prodotta nel corso del 1830, il compositore aveva tentato, senza successo, di procacciarsi degli sbocchi professionali al di fuori della sfera di influenza di Barbaja, sia in Italia che all'estero; a tal riguardo nelle sue *Memorie* egli riferisce di due ingaggi per «la stagione del carnevale del 1830», rispettivamente sulla piazza di Torino e Venezia, a cui egli avrebbe dovuto rinunciare per una «malattia sopraggiunta al [...] celebre poeta» Felice Romani che era stato incaricato di fornirgli i libretti.

Prima della mia partenza da Milano avevo accettata (col solito consenso del mio sultano) la scrittura per la stagione di carnevale 1830 a Torino e Venezia. L'illustre Felice Romani doveva somministrarmi i libretti. Il primo (che vidi in parte, e che doveva servirmi per il Teatro Regio della Capitale della Dora) aveva per titolo *Annibale in Torino*. L'argomento del secondo non era ancora scelto. Ma una malattia sopraggiunta al prefato celebre poeta, mi fece perdere le due scritture, lo che se mi recò particolare danno, portò vantaggio all'arte essendo stato scritturato in mia vece per Venezia, nel frattempo che pendeva la questione fra me e l'impresa sopraccennate, il Bellini, ove compose i suoi *Capuleti e Montecchi*. A Barbaia, che aveva bisogno d'un maestro per la Scala di Milano, non parve vero di ritirare il permesso accordatomi, e di mandarmi colà per dare altr'opera su quelle stesse scene.³³⁹

³³⁸ GIOVANNA D'ARCO | AZIONE | DRAMMATICA MUSICALE | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | LA QUARESIMA 1830 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXX

³³⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 69.

Ma la testimonianza di Emilia Branca, vedova del poeta, ci porterebbe a credere diversamente da quanto affermato da Pacini:

[...] cominciò a spargersi la voce che il maestro Pacini, il quale era stato scelto a scrivere la nuova Opera d'obbligo su quel Teatro [la Fenice], per sopravvenuta malattia aveva rinunciato all'incarico.³⁴⁰

Le notizie riportate da questa fonte sembrerebbero trovare conferma in una missiva del 19 ottobre 1829, che Antonio Mulazzani³⁴¹ inviò al compositore Albert Guillion chiedendogli di anticipare la consegna della partitura che egli si era impegnato a scrivere per la conclusione della stagione del carnevale 1830 al Teatro La Fenice,³⁴² così da coprire l'eventuale assenza di Pacini, della quale si aveva avuto sentore in seguito a delle indiscrezioni provenienti da Milano:

³⁴⁰ Emilia Branca, *Felice Romani e i più riputati Maestri di musica del suo tempo* [...]. Torino: Loescher, 1882, p. 153.

³⁴¹ Antonio Mulazzani (1774 - 1848), presidente agli spettacoli del Teatro La Fenice in rappresentanza dell'impresario Giuseppe Crivelli.

³⁴² La tradizionale disposizione del cartellone del Teatro La Fenice prevedeva la messa in scena di quattro opere: per stagione di carnevale 1829-1830 l'opera commissionata a Guillion (*Maria di Brabante* su libretto di Gaetano Rossi) sarebbe dovuta essere la quarta, preceduta da quella di Giuseppe Persiani (*Costantino in Arles* con versi di Paolo Luigi Pola), dalla ripresa de *Il pirata* di Bellini e da una terza partitura la cui composizione era stata affidata a Pacini. Di fatto poi Bellini rimpiazzò Pacini con una nuova opera e l'ordine di apparizione fu il seguente: *Costantino in Arles* (26 dicembre 1829), *Il pirata* (16 gennaio 1830), *Maria di Brabante* (25 febbraio 1830), *I Capuleti e i Montecchi* (11 marzo 1830); cfr. Michele Girardi e Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, vol. 1. Venezia: Albrizzi, 1989, pp. 110-116.

Sig.r Maestro pregiatissimo

La Presidenza del Gran Teatro La Fenice, a cui fu sommamente grato il poter nella proposta del sig. impresario Crivelli conciliare il mezzo ch'ella dia a questo veneto pubblico un saggio solenne delle sue cognizioni nella composizione di musica, e possa quindi cogliere li dovuti applausi, si trova ora in necessità di interessare la di lei gentilezza per uno speciale favore. Perviene a notizia di detta Presidenza che il S.r Maestro Paccini, scelto per scriver l'opera nuova ch'esser deve esposta per terzo spettacolo nel Teatro La Fenice nel prossimo carnevale, si aduni ammalato, ed abbia già scritto all'impresario di Milano di non esser al caso di comporre la seconda opera per quel teatro. [...]

L'impresa si scusa di non aver notizie precise sopra la salute del S.r maestro Paccini, ma frattanto per cautelarsi in qualunque evento trova opportuno la Presidenza di pregarla a voler affrettare il termine dell'opera ch'ella sta scrivendo anche al caso che dovesse poterla esporre per terzo spettacolo in vece di quarto a cui è assegnata, lasciando questo luogo al maestro che si dovesse sostituire. Alla di lei attività e capacità non può riuscire impossibile ma ne meno difficile il secondare le premure della Presidenza, la quale alla di lei adesione esprimerà un tratto di gentile condiscendenza ed insieme il vivo interesse verso la società del teatro, il pubblico e l'impresa, riparando nella spiacevole circostanza al pregiudizio che ne deriverebbe all'indispensabile ritardo del terzo spettacolo e così pure del quarto, che a lei Sig.r maestro appartiene. Si lusinga la Presidenza ch'ella S:r maestro vorrà avere la compiacenza di riscontrarla favorevolmente, accogliendo la sua sincera protesta di stima e gratitudine.³⁴³

La stridente contraddizione che emerge dal confronto tra le affermazioni di Pacini da un lato, e quelle della signora Branca e del conte Mulazzani dall'altro, è sufficiente da sola ad alimentare il sospetto che i problemi di salute fossero, in realtà, la scusa per celare situazioni sconvenienti che la

³⁴³ Lettera della presidenza del Teatro La Fenice ad Albert Guillion, 19 ottobre 1829, Archivio storico del Teatro La Fenice, busta Spettacoli n. 410, citata in Franco Rossi, *Un poco di cinismo non guasta...*, programma di sala della stagione lirica 2014-2015 della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, p. 121.

prudenza vietava di rendere pubbliche. Altre informazioni, dedotte dalla stampa periodica, mentre confermano la notizia della presunta malattia del compositore, allo stesso tempo svelano che Romani era stato contemporaneamente incaricato anche del libretto che Pacini avrebbe dovuto musicare per il Teatro alla Scala:

[...] Fu detto lungo tempo fa, e si va or ripetendo nei giornali stranieri, che Pacini darebbe per sua opera nuova *il Corradino* con poesia parimenti nuova di Romani. L'infermità che trattenne il primo a Viareggio non avendogli permesso di arrivare che tardi a Milano, gli impedì concertarsi col poeta designato a tal uopo, il quale poi al l'arrivo del Maestro ha dovuto partire per Venezia, ove altri suoi obblighi lo chiamavano. Nella necessità di un cambiamento, Pacini ha ravvisato un felice soggetto di novelle ispirazioni nelle avventure di *Giovanna d'Arco*, e non dovrebbe certo essersi sbagliato, perché è difficile immaginare un argomento che offra maggiori punti di slancio alla fantasia. Ha quindi pregato un amico che si è preso l'incarico di ordinare a tal fine, e mettere in versi, alcune fra le più notabili situazioni della Vergine Orleanese di Schiller.³⁴⁴

I comunicati della stampa che annunciavano la composizione de *Il Corradino*, a cui si fa riferimento in questo articolo, risalgono almeno agli ultimi giorni del mese di novembre 1829, periodo in cui lo stesso giornale diretto da Barbieri ne dava comunicazione (significativa la presenza dei punti di sospensione alla fine del breve trafiletto): «L'Opera che scriverà il sig. Maestro Pacini per le scene del Teatro Grande in carnevale porterà per titolo *Corradino di Svevia*, poesia del sig. Romani ..».³⁴⁵

³⁴⁴ Cfr. Appendice XVI a «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», dell'8 febbraio 1830, pp. LXI-LXII.

³⁴⁵ «I Teatri, Giornale drammatico, musicale e coreografico», 25 novembre 1829, p. 503.

Sulla base dalle informazioni fin qui esposte, si evince quindi che, a ridosso della stagione del Carnevale 1830, Romani era contemporaneamente impegnato per la scrittura di ben tre libretti destinati a Pacini. Quest'ultimo, al contrario, se ne rimaneva ozioso nella sua casa di Viareggio, immemore dei molteplici impegni contratti per l'incipiente stagione operistica, e impedito a «concertarsi» con il poeta, sia in presenza che per posta, a causa di una non bene specificata infermità o per qualche altra motivazione ignota. Cosa nascondesse questo grazioso siparietto, confezionato a bella posta per il pubblico di lettori e appassionati di teatro, non ci è dato sapere ma i commenti dello stesso Romani, espressi in una lettera al compositore Carlo Conti del 15 marzo 1830, ci lasciano intendere che i rapporti tra il poeta e il compositore si fossero incrinati: «avrai saputi gli intrighi in cui mi pose Pacini [...]».³⁴⁶ Alla base di questa ingarbugliata faccenda potrebbe esserci stata la pretesa di Bellini di lavorare esclusivamente con Romani: accadeva così che, per invogliare il compositore, gli impresari ingaggiassero anticipatamente il poeta, come avvenne di fatto per la stagione al Teatro Regio di Torino. Nonostante questo, tuttavia, non era difficile che l'accordo tra l'impresario e Bellini saltasse, perché egli non amava lavorare di fretta e chiedeva compensi molto alti rispetto agli altri suoi colleghi; al contrario Pacini prestava i suoi servizi a prezzi più modici. Questo spiega come mai in quel periodo si verificasse così spesso che Romani e Pacini si trovassero contemporaneamente scritturati; ma questa situazione poneva il poeta in una situazione difficile, data la concorrenza che vi era tra Pacini e Bellini: da qui la probabile origine degli intrighi di cui si accenna nella precitata lettera. Alla fine, tuttavia, la spuntò Bellini che ottenne di sostituire Pacini nella stagione veneziana; quest'ultimo però si rivalse su Romani sostituendolo con Barbieri sulla piazza milanese.

³⁴⁶ Cfr. Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*. Lucca: LIM. 1996, p. 334.

Ovviamente Pacini non ci racconta nulla di questi risvolti per non intaccare la propria immagine e preferisce addossarsi la colpa delle complicazioni che ne derivarono anche nell'*iter* compositivo della Giovanna d'Arco:

Non nasconderò che un'avventura galante, che mi aveva fatto perdere il cervello, mi distolse dal lavoro. La stagione teatrale volgeva al suo termine, e a me mancava ancora un intiero atto! L'impresario vedendo ch'io poco pensava a dar compimento all'impegno assunto, dopo avermi per più volte amichevolmente ammonito, espose alla Direzione degli spettacoli quanto accadeva: la quale non perdendo tempo inviò rapporto al Direttore di polizia sig. Conte Torresani, che fattomi chiamare con tutta gentilezza mi fece intendere che se entro il termine d'otto giorni non avessi ultimato lo spartito, S. Margherita³⁴⁷ m'aspettava !! Capii benissimo qual vento spirava, per cui pensai di non dare occasione di porre in pratica la garbatissima offerta!³⁴⁸

Pacini non ci da altri particolari su questa *liaison*, ma ci sono ottimi motivi per credere che si stesse riferendo alla relazione con la contessa Samojlova,³⁴⁹ che nel febbraio del 1830 era divenuta argomento di *gossip*

³⁴⁷ Nel carcere mianese detto di Santa Margherita o della Questura, abbattuto nel 1864 per costruire l'attuale galleria Vittorio Emanuele, venivano reclusi i debitori e le prostitute, e anche chi era in attesa di passaggio al altro carcere.

³⁴⁸ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., pp. 69-70.

³⁴⁹ Julija Pavlovna Samojlova (1803-1875), nota per il mecenatismo artistico e per la condotta di vita eccentrica. Nel 1825 aveva sposato il conte Nikolaj Aleksandrovič Samojlov, da cui si separò appena due anni dopo; nel 1828 si trasferì a Milano città d'origine della famiglia aristocratica Litta con la quale lei vantava una lontana parentela. Sostenitrice delle arti trasformò il suo salotto milanese in un circolo di letterati pittori e musicisti; fu legata sentimentalmente a Pacini e divenne la madre adottiva delle sue due figlie Paolina e Amazilia (quest'ultima ne avrebbe ereditato titolo e possedimenti). L'assidua frequentazione del suo salotto da parte degli ufficiali austriaci fecero nascere sospetti tra i patrioti italiani sulle sue presunte simpatie verso il

nei salotti dell'alta società:³⁵⁰ significativa in tal senso la presenza di questa nobildonna a fianco del compositore in occasione della trasferta parigina dell'estate 1830:

Nel tempo che dimorai a Parigi rinnovai la conoscenza del sommo Paër [...] dirò dunque che frequentando egli la società di S. E. la principessa Bagration (ove to pure ebbi l'onore d'essere ammesso) la sera si faceva un poco di musica *en petite société*. Si cantava qualche pezzo buffo. Il nostro quaresimale era il duetto di Cimarosa: «Se fiato in corpo avete». [...] Il Conte di Flaüt, distintissimo cultore di musica, era il nostro tenore, la Contessa Samoyloff, fautrice d'ogni arte bella, generosa dama, benefattrice di mia figlia Amazilia, la prima donna. Il quartetto dunque era completo.[...]³⁵¹

La frequentazione con la contessa Samojlova, divenuta sospetta ai patrioti milanesi per la costante presenza di ufficiali austriaci nel suo salotto, potrebbe essere stato anche il motivo della prevenzione del pubblico scaligero verso il compositore e, in ultima analisi, del fiasco preannunciato a cui andò incontro la *Giovanna d'Arco*:

Il pubblico milanese che tanto mi aveva dimostrato benevolenza, alle notizie che si erano sparse sul mio conto s'indignò e fece progetto di fischiarmi a qualunque costo. L'affare s'era fatto serio, poiché in questi casi c'entra l'invidia e la calunnia. Ma che fare? Bisognava rassegnarsi e prepararsi alla gran battaglia! Il mio lavoro fu consegnato al tempo prescritto, non essendovi, come dissi, troppo a scherzare quando certe rispettabilissime persone parlano in tuono parenetico.

regime asburgico; ma la vicinanza agli ambienti di potere era legata con ogni probabilità più ai suoi interessi sociali e culturali che a una vera e propria concezione politica.

³⁵⁰ Alla «diceria degli amori di Pacini» con la contessa Samojlova si fa cenno in una lettera di Bellini del 5 febbraio 1830, cfr. V. Bellini, *Carteggi cit.*, p. 210.

³⁵¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche cit.*, pp. 74-76.

Ma malgrado la mia puntualità la Giovanna d'Arco non andò in iscena che all'ultime quattro sere della stagione.³⁵²

Segretamente legato alla polizia austriaca era anche il poeta Gaetano Barbieri³⁵³ che fornì il libretto, ricavato dal dramma in cinque atti di Friedrich Schiller *Die Jungfrau von Orléans* (Lipsia, 1801).

³⁵² Ibid.

³⁵³ Gaetano Barbieri lavorò per la polizia austriaca con lo pseudonimo di Pietro Dolce, cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera*. Torino: EDT, 1985, p. 209.

Scheda sintetica:

Titolo: *Giovanna d'Arco*

Genere: azione drammatica musicale in 3 atti

Data di composizione: 1830

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala: 14 marzo 1830

Interpreti: Antonio Tamburini (Carlo VII), Henriette Méric-Lalande (Giovanna d'arco), Giovanni Battista Rubini (Leonello), Luigi Biondini (Tebaldo d'Arco), Lorenzo Biondi (Castiglione), Lorenzo Lombardi (Fastolfo), Un Giovane (Margherita Rubini).

Librettista: Gaetano Barbieri

Fonti del libretto: Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orléans. Eine romantische Tragödie*, (Berlino, 1801)

Argomento: (Premessa) Nell'anno 1429 Giovanna d'Arco, una pastorella del villaggio di Domremi presso Tours, ha una visione mistica durante il sonno. Il padre di lei, Tebaldo, e altri pastori del villaggio, usciti in cerca della fanciulla la trovano sdraiata ai piedi di un albero che si ritiene maledetto e, vedendola parlare nel sonno, si convincono che lei sia posseduta dagli spiriti maligni. Ridestatasi improvvisamente, Giovanna crede di scorgere ancora la sua visione nella luce dell'arcobaleno e, mentre il padre la osserva sgomento, continua a parlare con essa e, in ginocchio, le promette di portare soccorso alla Francia e al Re. Nel frattempo sopraggiungono dei soldati francesi in fuga dal campo di battaglia che si spogliano delle armi gettandole in terra assieme alla bandiera: Giovanna vi scorge un segno premonitore e dopo aver indossato un'armatura e impugnato la bandiera incita i soldati disertori a tornare alla battaglia restituendo loro la fiducia che avevano smarrito.

(Parte Prima) In un castello della Loira il re Carlo VII, angosciato al pensiero che la sconfitta delle sue armate sia ormai prossima, viene avvisato dal suo consigliere Castiglione dell'arrivo di un messo britannico, Leonello, venuto a dettargli le condizioni della resa. L'ambasciatore gli comunica che, in cambio della pace, egli dovrà rinunciare al trono e sacrificare la vita di Castiglione; a quest'ultima richiesta il re, profondamente costernato, oppone un netto rifiuto e decide di far saltare l'accordo. I due interlocutori rimangono entrambi attoniti al sopraggiungere delle guardie reali che recano la notizia della fine dell'assedio della città di Orléans e della vittoria delle truppe francesi guidate da una vergine guerriera.

(Parte seconda) Tra i resti dell'accampamento inglese distrutto Leonello convince i soldati superstiti a non ritirarsi dalla battaglia e li incita a ricercare e uccidere la vergine guerriera. Sulle loro tracce è però Castiglione nel timore che loro possano tentare ancora di attentare alla vita del re. Lungo il cammino Leonello si imbatte in Giovanna e la affronta in duello; durante lo scontro però, i due si fissano l'un l'altra in volto e ne nasce un reciproco turbamento che impedisce loro di continuare a combattersi. Un gruppo di eremiti che abitano in un rifugio poco distante dal luogo dello scontro osservano, non visti, Giovanna che lascia fuggire il suo rivale dimentica della sua missione. Dal canto suo la giovane è rosa dai sensi di colpa per il sentimento che ha provato verso Leonello e per essere venuta meno al compito che lei ritiene le sia stato affidato da Dio.

(Parte terza) Fastolfo, ufficiale britannico, e alcuni soldati inglesi addentratisi nella foresta alla ricerca di Leonello si imbattono casualmente nei Solitari e, nascosti dalla vegetazione, li ascoltano mentre questi giudicano il comportamento di Giovanna ritenendola una traditrice e una fattucchiera e dispongono che venga interrogata dal suo stesso genitore.

Intanto nel tempio è in corso una cerimonia di festeggiamento per la recente vittoria a cui partecipano Giovanna, il re, Castiglione e anche un ignoto cavaliere, la cui identità è celata dalla visiera dell'elmo. Sopraggiunge all'improvviso Tebaldo che accusa pubblicamente Giovanna di tradimento e lei, senza accennare a difendersi, lascia cadere a terra la bandiera che teneva in mano; interviene in sua difesa Leonello che, deposto l'elmo, rivela la propria identità e dichiara il proprio amore per lei; alla fine interviene il re che, memore delle azioni meritorie della ragazza, le risparmia la vita e decide di punirla solamente con l'esilio.

(Parte quarta) Nelle campagne di Reims un giovane racconta ai minatori che il re francese ha dato ordine di ritrovare una ragazza che era stata ingiustamente accusata ed esiliata. accompagnato dai pastori, arriva anche Tebaldo che è in cerca della figlia ne chiede notizia ai minatori; Giovanna che aveva trovato rifugio in quella città riconosce la voce del padre e i due si ricongiungono e si avviano verso il ritorno accompagnati dagli scavatori. Arrivano infine anche le truppe inglesi desiderose di vendicarsi di Giovanna. Mentre Leonello sta confessando segretamente a Fastolfo della maniera in cui Giovanna gli aveva risparmiato la vita e di come lui se n'era innamorato sopraggiunge la notizia che la ragazza e il suo seguito sono stati sorpresi e catturati. Leonello è in preda alla disperazione non sapendo come salvare la vita della ragazza quando si accorge dell'arrivo delle truppe francesi e si trova costretto alla battaglia. Tebaldo, che è riuscito provvidenzialmente a sfuggire ai soldati inglesi, incontra il giovane minatore che gli rivela di avere un piano per liberare Giovanna. Intanto dalla finestra della fortezza dove sono stati rinchiusi insieme a Giovanna, i pastori assistono alla battaglia tra gli opposti eserciti e riferiscono alla giovane dell'uccisione di Leonello. Lei ne rimane addolorata ma, allo stesso tempo si sente sollevata dai sensi di colpa che l'affliggevano. Dopo

che Tebaldo e i minatori sono riusciti a raggiungere Giovanna seguendo dei cunicoli segreti, gli inglesi decidono di attaccare la fortezza e la fanno crollare sotto i colpi dei loro cannoni. Ma quando vedono Giovanna e i pastori uscire fuori dalle macerie completamente illesi ne rimangono talmente impressionati da voler abbandonare il campo di battaglia. L'eroina, inconsapevole artefice anche quest'ulteriore vittoria, accortasi di una bandiera francese che giaceva al suolo, la raccoglie e la porge al re tra gli applausi degli astanti.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.284 |
| Titolo: | [Giovanna d'Arco] |
| Data: | 1830 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I, 119, II – I, 144, II) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2166 > |

2)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 41-42 |
| Titolo: | Giovanna D'Arco |
| Data: | [1830] |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 212 – 243) |
| Dimensioni: | mm. 250x340 |

Indice dei numeri musicali

Atto I:

1a) Preludio

Sostenuto

Violino I



f *pp* *f* *pp*

1b) Scena di Giovanna (*Che a lusinghe d'amore*)

Sostenuto

GIOVANNA



32 Sognando

Che a lu - sin - ghe d'a - mo - re

1c) Cavatina di Giovanna (*Pur t'adoro, o santa immagine*)

GIOVANNA



8

Pur t'a - do - ro o san - ta im - ma - gi - ne

2a) Recitativo prima della cavatina di Carlo (*Tutto è deciso. Omai gli ostili acciari*)

Andante

CARLO



22

Tutto è de - ci - so o - mai gli o - sti - li ac - cia - ri

2b) Cavatina di Carlo (*Ma le file armata scorrere*)

Allegro agitato

CARLO



4

Ma le fi - le ar - ma - ta scor - re - re

2c) Recitativo dopo la cavatina (*Cedasi al Fato... Eppure resta una spene*)

Allegro Recitativo

CARLO

Ce-da-si al fa - to pur mi re - sta u-na spe-me

3a) Scena che precede il Duetto di Carlo e Leonello (*Di Carlo Sesto, re de' Franchi, al Figlio*)

Allegro

LEONELLO

Di Car-lo se-sto, Re de' Fran-chi al fi - glio

3b) Duetto di Carlo e Leonello (*Orsù, parla. Iniqua stella*)

Allegro moderato

CARLO

Or- sù, par - la. I-ni-qua stel-la

4a) Coro di Soldati inglesi (*Ciel! chi ne aita?*)

Allegro Tenori I

Coro

Ciel! chi ne a - i - ta?

4b) Scena che precede il Duetto di Giovanna e Leonello (*Fuggir voi! Qual disdoro!*)

Recitativo

LEONELLO

Fug-gir vo - i! Qual dis - do - ro!

4c) Recitativo del Duetto di Giovanna e Leonello (*Son Leonello: ti difendi.*)

Allegro agitato

4

LEONELLO

Son Leo-nel-lo: ti di-fen-di.

4d) Duetto di Giovanna e Leonello (*Svenarti io dovea*)

Cantabile

4

GIOVANNA

Sve-nar-ti, sve-nar-ti io do-vea

Atto II:

5a) Recitativo prima del coro dei Solitari (*Sì, avanzi illustri di feral battaglia*)

Recitativo

9

FALSTOFFO

Sì, a-van-zi il-lu-di fe-ral bat-ta-glia,

5b) Coro di Solitari (*No; dell'Eterno non è guerriera*)

Andante mosso

27

Coro

No; dell' E-ter-no non è guer-rie-ra,

5c) Cavatina di Tebaldo (*Su entrambi i margini della Loira*)

Andante mosso

47

TEBALDO

Su__ entram-bi i mar-gi-ni del-la Lo-i-ra

6a) Coro interno (*O Nume dei portentí*)

Coro **24** Soprani I

O Nu - me dei po - ten - ti

6b) Aria di Carlo (*Ciel! ravviso in quel sembiante*)

Largo cantabile

CARLO

Ciel! rav - vi - so in quel sem - bian - te

7) Coro di Scavatori (*Queste erbetto rugiadose*)

Andante pastorale

Coro **27** Soprani I

Que - ste er - bet - te ru - gia - do - se

8a) Scena che precede il Coro dei soldati inglesi (*Eccone amici al punto*)

Recitativo

FASTOLFO

Ec - co - ne a - mi - ci al pun - to,

8b) Coro di Soldati inglesi (*Ah! Vittoria! Vittoria! Vittoria!*)

Allegro vivo Bassi

Coro

Ahi! Vit - to - ria! Vit - to - ria!

8d) Aria di Leonello (*Senza saperlo la traggo a morte*)

Allegro agitato

LEONELLO **5**

Sen - za sa - per - lo la trag - go a mor - te

9a) Coro di Pastori in catene (*Gran Dio che il re Luigi*)

Maestoso religioso **26** Tenori

Coro

Gran Dio che il Re Lui - - - - gi

9b) Recitativo prima dell'Aria di Giovanna (*Leonel! Dio perdonami, deliro*)

Andante Recitativo

GIOVANNA

Il corsaro (1831)

Nei capitoli delle *Memorie* paciniane in cui si narrano gli avvenimenti a cavallo tra il 1830 e il 1831, si trovano diverse informazioni relative al periodo in cui vide la luce *Il corsaro*,³⁵⁴ opera destinata all'inaugurazione del rinnovato Teatro Apollo di Roma nella stagione del Carnevale 1831.³⁵⁵ Sebbene Pacini non lo affermi esplicitamente, è verosimile ritenere che la scrittura contrattuale con l'impresa capitolina fosse antecedente alla sua trasferta francese dell'estate 1830, che egli dovette interrompere anticipatamente proprio a motivo di obblighi pregressi con un teatro romano:

[...] nell'estate mi recai a Parigi chiamato a porre in iscena l'*Ultimo giorno di Pompei* a quel *Teatro Italiano*. Ma le tre giornate di luglio, che portarono la conseguenza della caduta di Carlo X, e dell'innalzamento al trono di Luigi Filippo, fecero ritardare l'apertura di quel teatro, motivo per cui io dovei partire

³⁵⁴ IL CORSARO | *MELO-DRAMMA ROMANTICO* | IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEL RINNUOVATO | NOBILE TEATRO | DI APOLLO | Nel Carnevale dell'Anno 1831. | *Parole di GIACOPO FERRETTI / Musica del Cav. GIOVANNI PACINI.* / ROMA | Nella Tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n° 17. | *Con approvazione.*

³⁵⁵ Il Teatro Apollo (già Tordinona), la cui prima fondazione risaliva al 1667, fu acquistato da Giovanni Torlonia nel 1820 e lasciato in eredità al figlio Alessandro. Quest'ultimo, nel 1829, ne finanziò il restauro affidandone il rifacimento della sala e del prospetto all'architetto Giuseppe Valadier. Lo storico edificio concluse la sua lunga e gloriosa esistenza nel 1888 quando fu demolito per permettere il consolidamento degli argini del fiume Tevere. Cfr. Sergio Rotondi, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*. Roma: Editrice Kappa, 1987.

(avendo altro contratto coll'impresa di Roma) dalla capitale della Francia, senza dar effetto all'impegno assunto.³⁵⁶

Oltre alla notizia del forzato ritorno dal soggiorno parigino,³⁵⁷ Pacini accenna anche ad un suo mancato rientro nella città partenopea, a ragione dell'impegno assunto con l'impresario Jacovacci.³⁵⁸

Nel carnevale 1831 dovevo tornare a Napoli, ma essendomi stata offerta dall'impresario di Roma signor Jacovacci la scrittura per comporre l'opera in occasione della riapertura del Teatro Apollo, ossia Tordinona, magnificamente restaurato dal duca Torlonia, pregai Barbaja a concedermi altro permesso, che mi venne pure accordato fino a tutto il 1832.³⁵⁹

In questo punto la testimonianza del compositore sembrerebbe farsi meno attendibile: infatti, la presenza di Jacovacci al Teatro Apollo è documentata solo a partire dal 1840, mentre vi sono evidenze che, nel 1830, l'impresario Giovanni Paterni (1779-1837) avesse ottenuto dal governo la concessione

³⁵⁶ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 62.

³⁵⁷ Il viaggio di ritorno in Italia di Pacini dovrebbe collocarsi verosimilmente tra il 27 luglio (data di inizio delle sollevazioni popolari note come le *Trois Glorieuses journées*) e il 2 di ottobre, data in cui ebbe luogo il debutto parigino de *L'ultimo giorno di Pompei*.

³⁵⁸ Vincenzo Jacovacci (Roma, 1811- ivi, 1881), commerciante e impresario italiani; Cfr. Marco Marica, *Jacovacci Vincenzo*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 (2004), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-jacovacci_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-jacovacci_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 22/05/2024).

⁶ Cfr. Bianca Maria Antolini, *Teatro e musica a Roma nell'Ottocento attraverso gli archivi familiari*, in A. B. Maria, A. Morelli e V.V. Spagnuolo, a cura di, *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, atti del convegno (Roma 4-7 giugno 1992). Lucca: LIM, 1994, p. 265.

³⁵⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 64.

esclusiva sull'opera seria con balli, per la durata di sei anni a partire proprio dal carnevale 1831.⁶ È probabile che su questo argomento l'autore si sia semplicemente equivocato a causa del lungo periodo di tempo intercorso tra gli avvenimenti narrati e la stesura del testo; tuttavia esiste anche l'eventualità che egli abbia introdotto volutamente il nome di Jacovacci, che all'epoca della pubblicazione delle *Memorie* era divenuto ormai uno dei suoi principali datori di lavoro, per omaggiarlo con parole dai toni palesemente laudatori:

Ad onor del vero l'impresario Jacovacci è meritevole di esser ascritto nel consorzio di Barbaja, Balocchino, Villa e Alessandro Lanari. S'egli è accorto nel trattare gli affari, altrettanto è onesto e puntuale negli impegni assunti. Infine ora è il solo che veramente possa chiamarsi l'imperatore degli appaltatori teatrali.³⁶⁰

Anche l'affermazione relativa alla presunta necessità di dover rientrare a Napoli è di difficile verifica data l'impossibilità di determinare con esattezza le pendenze che Pacini potrebbe aver avuto a quell'epoca verso le scene partenopee. Il cartellone del Teatro San Carlo per la stagione 1830-1831 infatti, non includeva opere del catanese tra quelle «di nuova composizione», ma si limitava ad indicarne due, scelte tra «gli spettacoli di repertorio più applauditi», e cioè *I fidanzati* (titolo alternativo de *Il contestabile di Chester*) e un'altra opera «da destinarsi».³⁶¹ A giudicare

³⁶⁰ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 64, n. 1.

³⁶¹ Cfr. *Prospetto di abbonamento per lo Real Teatro di San Carlo dalla prima Domenica di Quaresima 1830 a tutto l'ultimo giorno di carnevale 1831*, riproduzione in facsimile pubblicata in Franco Mancini e Sergio Ragni, a cura di, *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*. Napoli: Electa, 1997, p. 63. Questo documento si riferisce nello specifico all'intervallo di tempo compreso tra il 28 febbraio 1830 e il 15 marzo 1831.

dall'elenco dei lavori paciniani effettivamente rappresentati nella predetta stagione,³⁶² che ammonta addirittura a tre titoli (*Gli arabi nelle Gallie*, 9 maggio 1830; *Amazilia*, 16 maggio 1830; *Il contestabile di Chester*, 3 aprile 1830 al Fondo e nel novembre dello stesso anno al San Carlo), sembrerebbe che Barbaja non abbia dovuto apportare alcuna modifica alla sua programmazione per via dell'assenza di Pacini. Non è da escludere tuttavia, la possibilità che vi fosse anche il progetto per la composizione di un titolo nuovo, destinato a qualcuno dei teatri napoletani, che non arrivò mai ad essere pubblicizzato nei canali ufficiali, forse perché precocemente accantonato.

Un'altra importante fonte di notizie sulla genesi dell'opera e sulla sua immediata recezione è rappresentata dagli scritti di Jacopo Ferretti,³⁶³ autore del libretto de *Il corsaro* nonché giornalista e critico teatrale. Nei primi mesi del 1831 sulle pagine del periodico «Museo drammatico» apparvero degli articoli firmati dal poeta con lo pseudonimo «Fer-Jac», in cui vengono recensite, con malcelata parzialità, le recite al Teatro Apollo e svelati alcuni retroscena della produzione.

Nel primo di essi, dato alle stampe agli inizi di gennaio, Ferretti presenta al pubblico romano il nuovo spettacolo teatrale ancora in fase di preparazione, decantando le doti organizzative dell'impresario e sottolineando da un lato l'abilità del compositore nell'assecondare le esigenze dei virtuosi cantanti, dall'altro la docilità del librettista nell'accondiscendere alle richieste del compositore:

³⁶² Dati desunti dal database “Corago, repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900” dell'Università di Bologna, <<http://corago.unibo.it/eventi>> (Consultato il 22/05/2024).

³⁶³ Jacopo Ferretti (Roma, 1784 – Roma, 852), librettista e poeta italiano, aveva già collaborato in precedenza con Pacini nel 1821 fornendogli i libretti de *La gioventù di Enrico V* e *Cesare in Egitto*.

Giovanni Paterni Impresario Privataro di quello spettacolo aveva con sagace previdenza provveduto e Maestri e Virtuosi di non dubbia fama onde offerire un complesso degno e di Roma, e della solenne apertura dell'ampliato, modificato, ed abbellito Teatro di Apollo. E per i diletti acustici oltre una completa ed eletta Orchestra di Professori, scelto aveva con sanissimo accorgimento quel giovine nostro Concittadino, che sa con vena inesauribile scrivere e deliziose *Cabalette*, e vaghissimi *Adagi*, e trasfondere nel Canto tutta la forza delle varie passioni, che si propone d'esprimere. Dir vogliamo quel *Giovanni Cav. Pacini* di cui non conosciamo ancora un più abile e rapido discernitore della vera fisionomia [sic] dei Virtuosi pe' quali scrive; né chi meglio di lui esporre li sappia nel vero lume onde e mostrare tutto il loro bello, e tutti celare i loro difetti [...] Non sapendo provvisoriamente trovar di meglio in Roma parte la parte Poetica aveva scritturato il solito G. FERRETTI, che per elezione del Maestro aveva verseggiato un Melo-Dramma serio sul *Conte di Lenox nel Castello di Dombar*; e il maestro ne aveva già vestiti di belle armonie alcuni tratti, quando al suo arrivo in Roma sul cader d'Ottobre svelò il deciso desiderio di porre in musica un argomento *Romantico* del tutto; e docile l'Impresa e cortese fece scrivere altro nuovo Melo-Dramma intitolato *Il Corsaro* tolto da una celebre Poetica Leggenda di *Byron* [...] ³⁶⁴

Dalla corrispondenza tra Pacini e Ferretti sappiamo che la scelta del soggetto fu alquanto travagliata e che, in prima istanza, i due avevano preso in considerazione una rosa di opzioni tra cui alcuni lavori teatrali e romanzi di autori stranieri¹¹ che in quel periodo costituivano un'irresistibile attrattiva sia per il pubblico che per i compositori (*Hernani* di Victor Hugo, *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott e *Maria Stuart* di Friedrich

³⁶⁴ «Museo drammatico», n. 1 gennaio 1831, pp. 55-56.

Schiller). Ferretti lavorò alla stesura del primo libretto, *Il conte di Lenox*,³⁶⁵ in seguito alla lettera del 5 agosto con la quale Pacini gli comunicava di essersi risoluto a favore del soggetto storico inglese: «Lasciamo tutti gli argomenti ed appigliamoci a quella troietta di Maria Stuarda».³⁶⁶ Il successivo e ultimo progetto, posteriore all'arrivo di Pacini sulla piazza romana sul finire di ottobre, fu definito con più celerità e pubblicizzato sulla stampa già poco dopo la metà del mese successivo.³⁶⁷

La decisione di rappresentare sulle scene dell'Apollo le avventurose vicende del *corsaro* byroniano, che già dalla fine degli anni Dieci dell'Ottocento circolava in Italia nella versione in prosa di Luigi Castiglione, corrisponde al generale sentimento di filoellenismo culturale e politico che si era diffuso in Italia e in tutta Europa a motivo della guerra d'indipendenza, combattuta tra il 1821 ed il 1829, dai popoli della Grecia per affrancarsi dall'Impero ottomano. Ferretti, conscio che l'aver ammantato il suo lavoro con qualifica di «Melodramma Romantico» non lo avrebbe messo al riparo dalle critiche dei classicisti, cerca di schernirsi prendendo le distanze dalla scelta del soggetto e lasciando intendere che gli eventuali difetti del testo poetico fossero funzionali alla migliore riuscita della musica:

³⁶⁵ Verosimilmente il libretto in questione sarà stato incentrato sulle vicende storiche di Matthew Stuart (1516-1571), IV conte di Lenox, che divenne reggente di Scozia nel 1570 dopo l'abdicazione della regina Mary Stuart.

³⁶⁶ Citato in Alberto Cametti, *La musica teatrale a Roma cento anni fa. Il corsaro di Pacini*. Roma: Tipografia R. Mazetti, 1931, p. 10.

³⁶⁷ A p. 91 del numero 348 del periodico *Teatri, Arte e Letteratura*, pubblicato a Bologna il 18 novembre 1830, appare infatti il seguente annuncio: «Il Corsaro è il titolo del libro di cui ora sta scrivendo la musica il maestro Pacini per il Teatro di Roma per il carnevale».

Ho dovuto scrivere un Melo-Dramma Romantico. Gli avvenimenti vi s'incalzano fra loro; ma nel Poema sublime del Poeta Inglese non accade altrimenti. Sospettò questo futuro rimprovero l'illustre Byron e nelle Note ai Canti del Corsaro lasciò scritto: il tempo in questo Poema potrà parere soverchiamente corto in relazione al numero degli avvenimenti che vi succedono; ma tutte le Isole del mare Egeo non distano dal continente, che di poche ore di navigazione, ed il Lettore avrà la bontà di prendere il vento, come io ve l'ho spesse volte trovato. Parve anche indovinare, che questa spiegazione non avrebbe conciliati tutti i Lettori. Io poi che dirò anche sopra gli articoli della unità del luogo, e di qualche non veniale infedeltà alla storia conosciuta dal Poeta Inglese? Mi porrò in colpa Dirò con Medea: *Video meliora*, con quel che siegue. Non prometterò mai di emendarmi; perché questo è uno dei casi in cui la volontà non basta; non alleggerirò la brevità del tempo accordatomi, perché niuno mi crederebbe, e si sa, che non è il mio primo lavoro Melo-Drammatico [...] per mia sola apologia conchiuderò, che fidato al magico talento del Maestro cui presentavo le parole, ho stimato il miglior dei partiti la docilità [...]³⁶⁸

In un altro articolo, apparso sempre sul «Museo drammatico», Ferretti fa una disamina delle circostanze avverse che funestarono il burrascoso debutto e un resoconto del crescente gradimento con cui l'opera venne accolta nelle sere successive, accettando le critiche mosse al proprio lavoro (quantunque costretto dalla finzione letteraria a parlare di se stesso in terza persona) e difendendo a spada tratta i meriti del compositore contro le consuete accuse di mancanza di originalità e di spontaneità:

Finalmente alle ore due Italiane nella sera del dì 15 si sperò veder in alto sparir la prima tenda del Teatro di Apollo... Vana speranza! Il fischio consolante non s'udì che alle ore Tre ed un quarto; fatale indugio! ma intanto vennero ammirate, e lodate a bell'agio e il grandioso ed elegante ingresso, e la magnifica ed agevole scala, e la vasta e deliziosa scala che mette alla Platea ed ai corridoi degli ordini,

³⁶⁸ Libretto de *Il Corsaro*, avvertimento ai lettori, pp. 3-4.

e l'interno del Teatro vagamente con graziosa semplicità dipinto e con lusso di ben intese decorazioni fregiato, e la prima tela con bel magistero operata dal Coccia, e i sedili con filantropica premura resi più certi, e larghi nei loro confini, riforma da molti lustri sospirata; ma invano. [...] L'oro e gli studi Architettonici non poterono donare a questa bell'opera ciò che le mancava dalla prima sua riedificazione: l'elasticità sonora. [...] passando ad ascoltare l'opera del Cav. Giovanni Pacini diremo, che il Corsaro di G. Ferretti parve estremamente prolisso nella così detta Parte Poetica [...] Certo è che il libretto è lungo; e forse spaso di tinte troppo melanconiche [...] Ha anche innestato un Ballo nel Melodramma [...] e tutto tendeva a far parere più lunga la durata d'uno spettacolo incominciato sì tardi. Ora chiudiamo il libro [...] e parliamo della Musica [...] I Virtuosi dell'uno e dell'altro sesso non ebbero la virtù di soffocare le rispetuose palpitazioni innanzi ad un Uditorio affollato in guisa da far pietà, e che con i più frequenti, meno equivoci segnali manifestava fino da un'ora l'impazienza di deliziarsi nelle sublimi sperate melodie d'uno dei pochi veri Anfioni moderni. Ma si Canta palpitando? Ma si ascolta con vera imparzialità quando la noja dell'aspettare t'ha già parlato le viscere? che avvenne! Un naturalissimo effetto: molti Pezzi non parvero conati dal genio che aveva scritto Amazilia, Pompei, e gli arabi. [...] Gl'Intelligenti non si sconfortarono e si appellarono al Tribunale del Dimani. E il dimani apparve; e tolti i ritardi della prima sera Babelica, e soffocate in gran parte le palpitazioni la nuova musica incominciò a meglio gustarsi per quanto lo permetteva la sonorità del Teatro, e si rilevarono vaghezze, o non poste in mostra, o non osservate, e il Maestro fra romorose incessanti acclamazioni fu più, e più volte invitato a godere lo schietto largo profumo d'una dolcissima lode che sorgeva da migliaja di cuori deliziati dalla soavità delle sue melodie. E qui si nota fra parentesi che la musica è davvero appositamente scritta; perché rimembranze non ve ne sono. Gusto e Filosofia hanno guidato la penna di PACINI nell'istromentarla; ma le cantilene gli venivano tutte dal cuore. L'entusiasmo è cresciuto di sera in sera [...] quindi ... e lo sanno molti Clienti, è gran periglio nel giudicare in fretta.³⁶⁹

369 «Museo drammatico», n. 2 gennaio 1831, pp. 84-88.

La questione degli incresciosi ritardi è riportata anche nell'autobiografia di Pacini laddove si parla dell'inizio delle rappresentazioni (ma la data indicata è, con ogni probabilità, errata):³⁷⁰ «La prima sera che si aprì il teatro fu il 12 gennaio, e ciò perché la sala nella parte decorativa non poté essere più presto in ordine».³⁷¹ Il tardivo completamento dei lavori di ammodernamento della struttura fu accompagnato anche da alcune *défaillances* nell'allestimento scenografico che non poté essere portato a termine in tempo: infatti, stando a quanto riferito dallo stesso compositore, a ridosso dell'inizio dello spettacolo, i macchinisti dovevano ancora montare «due scene che il pittore non aveva potuto ultimare prima di quell'ora». Un anonimo recensore, corrispondente de «La Minerva Ticinese», ci svela quale potrebbe essere stata la vera causa dei disguidi:

L'inaspettato riaprimo dei teatri di Roma e dello Stato Pontificio fu motivo che s'andò con molta fretta in scena al gran Teatro detto l'Apollo coll'opera il Corsaro di Pacini, poesia del sig. Feretti [sic], mentre non erano in pronto le decorazioni e il vestiario. La prima sera perciò si diede principio alle ore dieci, e ad un pubblico stanco d'aspettare non piacque allora quella musica e quei canti che furono moltissimo applauditi la seconda sera [...]³⁷²

L'improvvisa riapertura a cui si accenna in questa fonte è da mettere in relazione alla forzata chiusura dei teatri e alla sospensione dei festeggiamenti carnevaleschi decretata in tutto lo Stato della Chiesa in segno di lutto per la dipartita del Pontefice Pio VIII avvenuta il 30 novembre 1830 e revocata inaspettatamente con provvedimenti dell'8 e 12

³⁷⁰ Le recite romano de *Il corsaro* furono date dal 15 gennaio al 10 febbraio del 1830, cfr. A. Cametti, *La musica teatrale a Roma cento anni fa. Il corsaro di Pacini* cit., p. 5.

³⁷¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 65.

³⁷² «La Minerva Ticinese», appendice ai teatri n. 6 del 5 febbraio 1831.

gennaio dell'anno seguente³⁷³ ancora prima della conclusione del Conclave (che si svolse al Palazzo del Quirinale dal 14 dicembre 1830 al 2 febbraio 1831); le stesse date sono riportate nel libretto a stampa della prima in corrispondenza dei due permessi per la rappresentazione, da parte del vescovo vicario e della deputazione de' pubblici spettacoli.³⁷⁴

In viaggio a Roma tra l'ottobre 1830 e il giugno 1831, Felix Mendelssohn Bartholdy assistette alla riapertura del Teatro Apollo rimanendone negativamente impressionato per il basso livello dell'esecuzione musicale e per il comportamento irrispettoso del pubblico, come si evince da una sua lettera indirizzata alla famiglia e datata 17 di gennaio nella quale definisce la musica di Pacini «unter aller Kritik jämmerlich».³⁷⁵

Una elemento che avvalorava il successo di pubblico riscosso da questa produzione dell'opera paciniana al Teatro Apollo, aldilà delle testimonianze di parte offerte da Ferretti e dallo stesso Pacini, è costituita dal fatto che l'edizione a stampa dello spartito curata da Giuseppe Cecchini

³⁷³ Sulla revoca del decreto di chiusura dei teatri dello Stato Pontificio cfr. Giuseppe Pasolini Zanelli, *Il Teatro di Faenza dal 1788 al 1888*. Faenza: Conti, 1888, p. 49: «...quando [...] moriva Pio VIII, ed il nostro teatro chiudevasi in segno di lutto comandato, e si proibiva ogni divertimento carnevalesco, i Cardinali mossi a compassione dei virtuosi, concessero che i teatri si riaprissero; e così la Compagnia Chiodi che allora recitava sulle nostre scene, il 12 gennaio riprese le sue rappresentazioni con immensa sua gioia e del pubblico».

³⁷⁴ A p. 5 si legge: Roma 8. Gennaio 1831. | Se ne permette la rappresentazione. | Per l'Eminentissimo Vicario | Antonio Somai Revisore | Roma 12. del 1831. | Visto, ed approvato, e se ne permette la rap- | presentazione. | Per la Deputazione de' pubblici [sic] Spettacoli | L. Bonelli Deputato alla Musica.

³⁷⁵ Cfr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, vol. II, a cura di R. Elvers - H. Loos - W. Seidel, Kassel 2009, p. 190.

cominciò ad essere commercializzata dalla Tipografia romana delle Belle Arti appena due mesi dopo la conclusione delle recite.³⁷⁶

Il 10 gennaio dell'anno successivo *Il corsaro* fu ripreso per la stagione del Carnevale al Teatro alla Scala di Milano in una veste ridotta e rimaneggiata nonché suddivisa in tre parti e non più in due atti come la versione originale (**Tabella 3**).

Tabella 3

Corrispondenze tra i dei due libretti 1831 e 1832

| VERSIONE ROMANA 1381 | | VERSIONE MILANESE 1832 | |
|----------------------|-------|------------------------------------|-----------|
| Atto | Scena | Scena | Parte |
| I | I | I | I |
| | II | II | |
| | III | taglio | |
| | IV | III (con rimaneggiamenti) | |
| | V | IV | |
| | VI | V (con rimaneggiamenti e taglio) | |
| | VII | VI | |
| | VIII | VII (con rimaneggiamenti e taglio) | |
| II | I | I | II |
| | II | II | |
| | III | III | |
| | IV | IV | |

³⁷⁶ «Diario di Roma», n. 26 del 2 aprile 1830, p. 4: «Il Corsaro dramma composto dal signor Giacomo Ferretti, e posto in musico dal signor Giovanni Pacini per cessione fatta in iscritto dagli autori all'Impresario signor Giovanni Paterni, e per iscritto parimenti trasferita a favore del signor Giuseppe Cecchini, stampata nella Litografia delle Belle Arti: partitura generale fasc. 1. Di pag. 16. Spartito ridotto coll'accompagnamento del solo piano forte fascic. 2 di pag. 39 il primo, e di pag. 29 il secondo». Sull'argomento cfr. anche Bianca Maria Antolini, Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1988, pp. 135-141.

| | | | |
|--|------|----------------------------------|------------|
| | V | V (con rimaneggiamenti) | |
| | VI | taglio | III |
| | VII | I (con rimaneggiamenti e taglio) | |
| | VIII | II | |
| | IX | III (con rimaneggiamenti) | |
| | X | taglio | |
| | XI | IV (con rimaneggiamenti) | |
| | XII | V (nuova versione) | |
| | XIII | VI (nuova versione) | |

Gli sforzi congiunti del compositore e del librettista per semplificare la trama e accorciare la durata dello spettacolo tuttavia, non sortirono il risultato sperato perché l'opera non riuscì affatto gradita al pubblico meneghino, come attestato nelle recensioni apparse sui periodici del tempo: «...questo spartito datosi sulle scene di Roma vi ebbe buon successo progressivo; per adattarlo ai nostri cantanti Pacini ha dovuto farvi qualche cambiamento, ed i cambiamenti sogliono d'ordinario guastare».³⁷⁷

³⁷⁷ «Gazzetta privilegiata di Milano», n. 12 del 12 gennaio 1832, p. 45.

Scheda sintetica:

Titolo: *Il corsaro*

Genere: melodramma romantico in 2 atti

Data di composizione: 1831

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Apollo: 15 gennaio 1831

Interpreti: Rosa Mariani (Corrado), Carolina Carobbi (Medora), Marietta Albini (Gulnara), Pietro Gentili (Seid), Alberto Torri (Giovanni), Alessandro Giacchini (Gonsalvo), Giuseppa Marini (Zoè)

Riprese:³⁷⁸

| data | luogo | titolo |
|------------|-------------------------------|-------------------|
| 05/1831 | Barcellona | <i>Il corsaro</i> |
| 10/01/1832 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Il corsaro</i> |
| 1836 | Lisbona, Teatro de São Carlos | <i>Il corsaro</i> |

Librettista: Jacopo Ferretti

Fonti del libretto: George Gordon Noël Lord Byron, *The Corsair*, (Londra, 1814)

Argomento: (Atto I) Corrado, capo dei corsari di un'isola del mar Egeo, riceve un'ambasciata segreta che lo informa di un imminente attacco al suo covo da parte dei turchi agli ordini del pascià Seid. Nonostante le preghiere della sua schiava ed amante Medora, che lo implora di fuggire ed abbandonare per sempre la pirateria, egli decide di organizzare a sua volta un'offensiva per anticipare le mosse dei suoi nemici e neutralizzarne la minaccia. Nell'isola dei turchi, mentre Seid e i suoi uomini si preparano alla spedizione contro i corsari, Gulnara, prigioniera nell'arem del pascià, si duole per la sua triste condizione e confida alla schiava Zoe il suo amore

³⁷⁸ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

per un giovane corsaro, conosciuto fortuitamente nel corso di una battaglia sul mare, che altri non è che Corrado. Quest'ultimo, dopo essersi introdotto nel covo dei turchi con un espediente, si presenta a Seid fingendosi uno schiavo fuggitivo a cui i corsari avevano preso la famiglia e gli averi: approfittando di questo diversivo i suoi sodali, Gonzalvo e Giovanni, possono appiccare il fuoco alle navi e all'harem di Seid. Ma il fiero pascià, radunate prontamente le sue guardie, riesce ad avere la meglio su Corrado e i suoi compagni che, mentre cercano di salvare dalle fiamme le donne dell'harem, vengono colti di sorpresa e fatti prigionieri.

(Atto II) Gonzalvo, provvidenzialmente evaso dall'isola dei turchi, reca ai suoi la notizia della cattura di Corrado e suscita la pronta reazione di Medora che decide di travestirsi da pirata musulmano per infiltrarsi tra gli uomini di Seid e guidare i corsari alla liberazione del loro condottiero. Giunta sull'isola dei nemici, ella assiste furtiva al giudizio di Corrado che, dopo essersi rifiutato di rivelare l'ubicazione del proprio tesoro, viene condannato a morte da Seid incurante delle suppliche di Gulnara per ottenere la salvezza del corsaro. Nella concitazione del momento Medora perde il travestimento e finisce per svelare la sua vera identità e il suo amore per Corrado a Seid che si indigna ma, al tempo stesso, rimane colpito dalla sua avvenenza e decide di rinchiuderla nell'harem. Gulnara, che non si vuole rassegnare alla prospettiva di perdere l'amato, invia di nascosto un messaggero ai corsari, rivelando loro un passaggio segreto per giungere non visti al luogo in cui è detenuto Corrado e porlo in libertà. Venuto a conoscenza della fuga dei prigionieri, Seid è accecato dalla sete di vendetta e, in preda alla furia, pugnala a morte l'inerme Medora per poi cadere ucciso a sua volta sotto i colpi della spada di Giovanni. Corrado, straziato dalla perdita di Medora, è sopraffatto da una profonda prostrazione dalla quale riescono a scuoterlo solo la tenerezza di Gulnara e

le preghiere dei suoi compagni ai quali dona l'isola e i tesori. Stanco delle scorrerie commesse e desideroso di deporre per sempre la spada e il nome di corsaro, egli si accinge a iniziare una nuova vita insieme a Gulnara. I suoi compagni giurano però di condurre a termine la vendetta contro gli odiati turchi sterminando tutti gli abitanti della loro isola.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA fondo G. Pacini opere liriche 43 |
| Titolo: | [Il corsaro] |
| Data: | 1831 |
| Descrizione: | autografo; frammenti della partitura manoscritta, (cc. 53) |
| Dimensioni: | mm. 240x330 |

2)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA fondo G. Pacini estratti e frammenti di partiture e spartiti – repertorio lirico 10.(21-22 e 24-35) |
| Titolo: | [Il corsaro] |
| Data: | 1831 |
| Descrizione: | autografo in parte; frammenti della partitura manoscritta, 14 fasc., (cc. 284) |
| Dimensioni: | mm. 250x340 |

3)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Rsc G.Mss.765 |
| Titolo: | Il Corsaro Dramma serio del Sig. ^r M. ^{ro} Giovanni Pacini Atto P. ^{mo} |
| Data: | [1831] |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 476 - 344) |
| Dimensioni: | mm. 220x290 |
| Note: | Secondo atto incompleto. |

4)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.278 |
| Titolo: | [Il corsaro] |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | autografo in parte; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,165,II - I,19, II, III) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Note: | testimone relativo alla versione del 1832 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2198 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Violino I

Andante sostenuto



dolce

1b) Coro di corsari nell'introduzione (*Scorre la nostra schiera*)

Coro

Allegro

101

Tenori




Scor - - - re la no - stra schie - ra

2a) Recitativo prima della cavatina di Corrado (*Il Greco Esplorator, che fido sempre*)

GONZALVO

Allegro



Il Gre-co E-splo - ra - tor, che fi - do sem - pre

2b) Cavatina di Corrado (*Se di favore un lampo*)

CORRADO

Allegro

25 15



Se di fa - vo - re un lam - po

2c) Scena dopo l'introduzione (*Obbedire, tacer, fra un'ora il segno*)

CORRADO

Allegro



Ob-be - di - re, ta - cer, fra un' o - ra, Il se - gno

3) Duetto di Medora e Corrado (*De' miei giorni sull'aurora*)

Andantino

16

MEDORA

De' miei gior - ni sul - l'au - ro - ra

4a) Coro di capitani di mare prima della cavatina di Seid (*Pronti a pugar, svenar*)

Allegro

31

Tenori

Coro

Pron - ti a pu - gnar, sve - nar,

4b) Recitativo prima della cavatina di Seid (*All'alba inaspettati*)

Recitativo

SEID

All' al - ba i-na - spet - ta - - - ti

4c) Cavatina di Seid (*Scempio, e morte, - Io lo giurai*)

Maestoso

3

SEID

Scem-pio, e mor-te, Io_lo_giu - ra - - - i

5) Coro di schiave turche (*Fugaci affrettansi*)

Allegro grazioso

61

Soprani

Coro

Fu - ga - ci af - fret - tan - si

6a) Recitativo prima della cavatina di Gulnara (*No per quest'alma amante*)

Recitativo

GULNARA

No per quest' al - ma a - man - - - te

6b) Cavatina di Gulnara (*Come obliar quel dì*)

Andantino cantabile

GULNARA 

Co - me o - bli - ar quel dì

07) Terzetto di Corrado, Seid e Gulnara (*Che intesi! è lui che adoro*)

Andante mosso

GULNARA 

(Che in - te - si! è lui che a - do - ro.)

08) Finale I (*Ha molti fidi il fiero*)

Allegro **Un poco più mosso**


SEID 

Ha mol - ti fi - di il - fie - ro

Atto II:

9a) Introduzione strumentale

Allegro agitato

Violino I 

pp

9b) Coro di corsari, pescatori e marinai (*Oh ciel! che svelasti*)

Allegro agitato Tenori

Coro 

Oh ciel! che sve - la - sti!

10a) Scena prima dell'aria di Medora (*No, lasciatemi amiche, non temete*)

Allegro giusto

MEDORA

No, la - scia-te-mi a - mi-che, non te - me - te

10b) Aria di Medora (*Care sponde, che pietose*)

Andante cantabile

MEDORA

Ca - re spon-de, che - pie - to - - se

11a) Scena prima del duetto di Seid e Gulnara (*Che più brami, o Seid? A' miei trofei*)

Allegro giusto a tempo

SEID

Che più bra - mi, o Se - id? A' miei tro-fe - i

11b) Duetto di Seid e Gulnara (*Volgimi un guardo, o caro*)

Allegro agitato

GULNARA

Vol - gi-mi un guar - do, o ca - ro,

12) Coro di soldati turchi (*Ignota è la viltà*)

Allegro marcato Tenori

Coro

I - gno - ta è la vil - tà

13a) Scena prima del quintetto di Gulnara, Medora, Corrado, Seid e Giovanni (*A lui così d'appresso*)

Recitativo

MEDORA

A lui co - si d'ap - pres - so

13b) Quintetto di Gulnara, Medora, Corrado, Seid e Giovanni (*Ah! ...Oh cielo! m'ispira*)

Largo

GULNARA

Ah!... Oh! Cie - lo! m'i - spi - ra

13c) Recitativo dopo il quintetto di Gulnara, Medora, Corrado, Seid e Giovanni (*Sventurata Gulnara! I casi tuoi*)

Allegro

GULNARA

Sven-tu - ra - ta Gul-na - ra! i ca-si tuoi

14a) Scena prima dell'aria di Corrado (*Un sogno d'affanni*)

Sostenuto

GIOVANNI

Un so - gno d'af - fan - ni

14b) Aria di Corrado (*So, che fu sogno instabile*)

Andante affettuoso

CORRADO

So, che fu so - gno in - sta - bi-le

15a) Scena prima dell'aria di Seid (*Ingrata! I voti miei*)

SEID

Andante

31

In - gra - ta! I vo - ti mie - i

15b) Aria di Seid (*Di quegl'occhi al vivo incanto*)

SEID

Andante cantabile

88 7

Di que - gli oc - chi al vi - vo in - ca - to

16a) Scena prima del duetto di Gulnara e Corrado nel Finale (*Qui l'empio regna, e qui sarà*)

GIOVANNI

Allegro

14

Qui l'em - pio re - gna e qui sa - rà

16b) Duetto di Gulnara e Corrado nel Finale (*Di lei che è fredda polvere*)

GULNARA

Largo cantabile

122 38 6

Di lei che è fred - da pol - vere

Gusmano d'Almeida (1831)

Nelle *Memorie* di Pacini sono indicate alcune sue opere mai eseguite «che giacciono imprigionate, quali corpi inanimati, negli scaffali» dell'archivio musicale del compositore,³⁷⁹ tra queste è compreso anche il *Gusmano d'Almeida*, scritto «per le scene del Teatro della Fenice il carnevale 1831»,³⁸⁰ al cui posto venne eseguito l'*Ivanhoe*. Pacini afferma di essere stato spinto ad accantonare quest'opera perché il tenore Reina,³⁸¹ che avrebbe dovuto interpretarne il ruolo principale, era divenuto sgradito al pubblico veneziano dopo le sue precedenti performance ne *L'ultimo giorno di Pompei* e *La Straniera*. Secondo le notizie riportate nell'avvertimento del libretto dell'*Ivanhoe*, la sostituzione sarebbe stato avvenuta a lavoro di composizione ormai ultimato e ad appena un mese dalla data prevista per il debutto:

Forza di non prevedute circostanze consigliò repentinamente il cangiamento dell'ultimo Melo Drammatico spettacolo. Era già completamente composta la musica su apposita poesia. Un mese rimaneva all'epoca fissata. [...] ³⁸²

Nel 1833 il poeta Romanelli decise di pubblicare il libretto di quest'opera col titolo di *Gusmano*, dopo averlo parzialmente revisionato, come apprendiamo dall'avvertimento stampato avanti al testo:

³⁷⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 143.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Domenico Reina (Lugano, 1796 – Milano, 1843), tenore svizzero.

³⁸² *Ivanhoe*, melodramma in due atti [...]. Venezia, La Vedova Casali Editrice, 1832, p. [5].

L'Autore di un Melodramma non ne vende al Teatro che l'uso per un'epoca determinata, passata la quale ha il diritto di stamparlo, come sua proprietà. Io però, non avendone ritenuta una copia regolare e fedele, perché ne credeva sicura l'edizione in Venezia, ora per darlo alla luce ho dovuto rimuginare una infinità di fogli volanti restati presso di me, i quali non so se corrisponderanno esattamente al Dramma ch'è in poter del Maestro.³⁸³

Da questa stessa fonte apprendiamo anche delle informazioni sulle genesi del libretto e sulla tempistica della sostituzione:

L'incominciamento di questo Melodramma fu preceduto da una lunga lettura di Romanzi, propositi dal sig. Maestro Giovanni Pacini, per estrarne un argomento interessante. [...] Si consumarono dunque miseramente due mesi circa prima che si stabilisse l'argomento nel *Gusmano* da rappresentarsi nel Teatro della Fenice in Venezia, o negli ultimi giorni di Carnovale, o nella Quadragesima del 1832. Partì finalmente il Maestro nel Gennajo col mio manoscritto, e col suo spartito. Ma, giunto a Venezia trovò che appunto il Tenore e protagonista Gusmano nelle antecedenti Opere aveva incontrata la totale disapprovazione degli spettatori. Così almeno si disse; seppure sotto questo pretesto non si celava qualche intrigo di convenienze, e di mal fondata ambizione, e il Gusmano non fu rappresentato.³⁸⁴

Nonostante quanto indicato dal poeta, circa la preventiva ricerca nel repertorio della letteratura romanzesca, il soggetto del *Gusmano d'Almeida* è tratto invece dall'omonima tragedia di Cosimo Giotti (Firenze, 1786).

³⁸³ Luigi Romanelli, *Melodrammi del professore Luigi Romanelli dedicate alle alunne emerite delle'I. R. Collegio delle fanciulle in Milano coll'aggiunta d'alcune altre poesie e prose dello stesso autore*. Milano: Pirola, 1833, tomo VIII, p. [50].

³⁸⁴ Ibid.

Nella Biblioteca comunale di Pescia si conserva un libretto manoscritto, intitolato *Adelgonda e Zulmira*, il cui testo corrisponde solo parzialmente a quello della citata edizione a stampa del libretto del *Gusmano*; su questo manoscritto sono presenti anche delle indicazioni di regia e delle annotazioni (vergate dallo stesso Pacini) che riguardano la ripartizione e la denominazione dei numeri musicali. La partitura autografa, unico testimone pervenutoci, non riporta invece alcun titolo.³⁸⁵ In essa è contenuta una versione completa di una sezione iniziale dell'Introduzione e degli abbozzi delle rimanenti parti dell'opera con linee vocali scritte per esteso e frammenti della linea del basso e degli accompagnamenti strumentali. Il testo che si ricava dalla partitura differisce in parte da quello contenuto sia nel libretto a stampa che in quello manoscritto.

³⁸⁵ Nella scheda di questo manoscritto contenuta nel Catalogo nazionale dei manoscritti musicali dell'URFM è riportato il seguente titolo: *Gusmano d'Almeida ovvero Il Rinnegato Portoghese*.

Scheda sintetica:

Titolo: *Gusmano d'Almeida*

Genere: melodramma in 3 atti

Data di composizione: 1831 (mai rappresentato)

Librettista: Luigi Romanelli

Fonti del libretto: Cosimo Giotti, *Gusmano d'Almeida, tragedia di Cosimo Giotti*. (Firenze, 1786)

Argomento: (Premessa) La storia si svolge durante il regno di Alfonso V, in un periodo di conflitti tra portoghesi e musulmani. Protagonista è Gusmano, un giovane patriota portoghese, che, nel giorno delle sue nozze con Adelgonda, decide di arruolarsi e partire per l'Africa, lasciando alla moglie un ritratto di sé e la promessa del suo ritorno in breve tempo. Dopo una sconfitta dei portoghesi, Gusmano, spaventato, fugge e vive come un vagabondo in un paese musulmano. Qui, dopo alcune difficoltà, trova rifugio presso un filantropo che gli insegna la lingua locale e gli affianca Agabet come aiutante. Quando Gusmano decide di recarsi a Tanger, il suo mentore gli fornisce ogni aiuto per il viaggio e una volta giunto in città si presenta con il nome arabo di Almanzor e finge di essere un abitante del luogo, riesce così a entrare nella corte del sultano Acmet. Gusmano quindi, dopo aver guadagnato la fiducia del sultano e aver appreso da alcuni mercanti portoghesi della presunta morte di sua moglie Adelgonda, credendosi libero da legami, sposa Zulmira, figlia di Acmet, una donna generosa e altruista, dalla quale ha un figlio di nome Ali. Nel frattempo, Acmet nomina Gusmano Gran visir e gli affida il comando delle sue truppe. Dopo sei anni i portoghesi attaccano la città di Tanger e Gusmano, in qualità di Gran visir, riesce a respingere l'assalto. In questa occasione, degli ambasciatori portoghesi vengono inviati a Tanger per negoziare la

pace. Adelgonda, che in realtà è viva, approfitta di questa situazione e, facendosi passare per suo fratello minore Fernando, si unisce alla spedizione e parte in cerca del marito disperso.

(Atto I) Dopo la vittoria di Almanzor/Gusmano sui portoghesi, a Tanger si svolge una grande festa a cui partecipano, oltre agli abitanti della città, il sultano Acmet e sua figlia Zulmira, accompagnata dalla confidente Sofia, da un gruppo di ancelle e dal piccolo Ali. Quando Zulmira si riunisce con Almanzor nota un gruppo di prigionieri portoghesi in catene e chiede e ottiene dal padre che venga loro fornita assistenza. Nel frattempo, un araldo portoghese, tramite Agabet, consegna al sultano una richiesta di trattative da parte del re del Portogallo, alla quale Acmet acconsente di buon grado. La nave con a bordo gli ambasciatori portoghesi e Adelgonda/Fernando salpa da una località vicino Gibilterra alla volta di Tanger. Confidandosi con Agabet, l'unico a conoscenza della sua vera identità, Gusmano si dice preoccupato dell'evenienza che i suoi connazionali lo possano riconoscere e accusare di tradimento, privandolo della sua nuova famiglia e della buona reputazione costruita a Tanger. Agabet, però, lo rassicura perché, ritenendo morta sua moglie Adelgonda, lo crede libero da ogni legame con la sua terra d'origine. Mentre la nave degli ambasciatori si avvicina a Tanger, una tempesta improvvisa la spinge sugli scogli facendola affondare. Unico superstite del disastro è Adelgonda alias Fernando. Rimasta sola dopo il naufragio, la donna guarda il ritratto del marito, che ha portato con sé, nella speranza di poterlo ritrovare. Dopo essere stato salvato da alcuni marinai il naufrago Fernando viene condotto da Agabet davanti Zulmira che lo interroga circa il motivo del suo viaggio; dopo averle raccontato di essere in cerca del fratello maggiore Gusmano, disperso in guerra, le mostra il ritratto che ha con sé. Zulmira, che è rimasta colpita dalla strana

somiglianza tra l'uomo del ritratto e il proprio marito, concede a Fernando di ricercare il proprio fratello tra i prigionieri portoghesi.

(Atto II) Gusmano vede il naufrago Fernando e crede di riconoscere in lui il proprio cognato, temendo di essere scoperto. Dopo essere stato smascherato da Adalgonda apprende, con suo grande stupore, che la moglie creduta morta è viva e gli sta dinanzi. Acmet e Zulmira che hanno assistito alla loro discussione, comprendono di essere stati ingannati. Gusmano quindi viene portato al palazzo del Gran Sultano, per essere giudicato. In attesa della sentenza, la consigliera Sofia e i Grandi discutono della mutevolezza della fortuna. Acmet che si sente ancora legato a Gusmano, non riesce a giudicarlo e chiede a lui di decidere quale debba essere la sua punizione; Gusmano ritiene di dover pagare con la vita i propri errori. Le due donne vorrebbero invece che lui continui a vivere; Zulmira addirittura spera con altruismo che Gusmano decida di tornare in Portogallo con la prima moglie. In questo momento, tra le due donne si riconoscono legate da una sincera amicizia.

(Atto III) Zulmira raggiunge Gusmano nel carcere offrendogli l'opportunità di fuggire con una nave in Portogallo insieme ad Adalgonda: ma Gusmano rimane fermo nel suo proposito di togliersi la vita. Tuttavia egli per non dispiacere oltremodo a Zulmira finge di acconsentire alle richieste della donna. Acmet, venuto a sapere che la figlia progetta di far fuggire Gusmano, teme che la decisione di rinunciare al proprio marito possa farla soffrire; intento a questi ragionamenti egli ignora fatalmente l'allerta di Agabet riguardo all'arrivo di altre flotte portoghesi pronte ad attaccare Tanger. Nel frattempo, Sofia, Agabet e Adalgonda sono preoccupati perché Gusmano non è ancora giunto per salpare verso il Portogallo. A sorpresa, appare Gusmano sostenuto da due pescatori, che lo hanno trovato moribondo tra le onde: egli muore dopo poco essendo però

riuscito ad accomiarsi con i presenti. Nel frattempo, le navi portoghesi attaccano Tanger. Mentre infuria la battaglia, Zulmira affida il corpo di Gusmano ad Adalgonda promettendole aiuto e protezione.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 91 |
| Titolo: | [Adelgonda e Zulmira cioè Gusmano d'Almeida] |
| Data: | 1831 |
| Descrizione: | autografo; partitura scheletro manoscritta, 5 fasc., (cc. 46 - 57 - 5 - 31 - 21) |
| Dimensioni: | mm. 240x340 |
| Note: | rilegatura assente |

2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini Libretti d'opera 2.25 |
| Titolo: | Adelgonda e Zulmira |
| Data: | 1831 |
| Descrizione: | libretto manoscritto con annotazioni autografe di Pacini, (cc. 22) |
| Dimensioni: | mm. 320x300 |

Ivanhoe (1832)

Con l'*Ivanhoe*,³⁸⁶ i cui versi furono dettati dal poeta Gaetano Rossi, si conclude la serie dei libretti d'ispirazione scottiana musicati da Pacini prima del 1835. La fonte utilizzata da Rossi è la traduzione italiana curata da Gaetano Barbieri nel 1822 a cui potrebbe aggiungersi anche il libretto del pasticcio rossiniano scritto da Émile Deschamps e Gabriel Gustave de Wailly.³⁸⁷ Il compositore, nelle sue *Memorie*, si riferisce all'esito di quest'opera utilizzando espressioni di viva soddisfazione:

Nel carnevale successivo 1832 composi pel gran Teatro della Fenice di Venezia l'*Ivanhoe* che conseguì successo di pieno entusiasmo. Ascrivo a mia gloria il poter dire che ebbi ad interpreti le famose Carradori e Giuditta Grisi, il tenore Reina, cantante pieno d'anima ed attore perfetto, ed il celebre Coselli. Un coro della precitata opera si rese talmente popolare nell'incantevole città, che anco di presente vien ripetuto nei giorni carnevaleschi dai figli della laguna.³⁸⁸

La calorosa accoglienza del pubblico veneziano verso quest'opera si manifestò a partire dalla sera del debutto, come registrato sulla cronaca riportata dal giornale «L'Eco»:

³⁸⁶ IVANHOE | MELODRAMMA I DUE ATTI | da rappresentarsi | NEL GRAN TEATRO LA FENICE | IL CARNEVALE E QUADRAGESIMA 1831-1832. | Parole | DI GAETANO ROSSI | Musica | DEL MAESTRO CAV. GIO: PACINI | VENEZIA | LA VEDOVA CASALI EDITRICE | M.DCCC.XXXII.

³⁸⁷ Cfr. Ilaria Bonomi, *Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo*, in Nicola De Blasi, Pietro Trifone, a cura di, *L'italiano sul palcoscenico*, edizione digitale, Accademia della Crusca, 2019, p. 83.

³⁸⁸ G. Pacini. *Le mie memorie artistiche cit.*, pp. 78-79.

Jeri sera andò in iscena su questo gran Teatro la Fenice l'Opera nuova del Maestro Pacini, Ivanhoe. Il libro di Rossi non può vantare lasso di poesia, ma presenta alcune belle situazioni, il che è quanto maggiormente importa al Maestro, l'Opera sortì un esito felicissimo, giacché quasi tutti i pezzi furono applauditi. Quelli però che vengono stimati i migliori, e che eccitarono il maggior entusiasmo, furono nell'Atto Primo; il Terzetto col quale si chiude la Introduzione, cantato dal sig. Cosselli e dalle signore Grisi e Del Serre; l'Adagio del Duetto fra la Carradori e la Grisi, ed il grave del Finale. Nell'Atto Secondo un Coro, vero capolavoro musicale, il quale si è anche dovuto replicare per poter continuare l'Opera, tanti e sì continuati erano gli applausi; l'Adagio del Quintetto e le due Scene della Carradori e della Grisi. Cantanti e Maestro furono più volte chiamati dopo i pezzi e dopo calato il sipario, ed in fine ottenne questo onore anche il poeta. La esecuzione, in generale, mi sembra buona. Solo nel second'Atto vi fu qualche discrepanza di opinioni fra l'Orchestra ed i Cantanti in un Terzetto, il quale credo che sarebbe piaciuto se si fossero trovati d'accordo. L'Opera è posta in iscena con molto lusso e buon gusto. Le sole scene lascian molto a desiderare.³⁸⁹

La fortuna dell'Ivanhoe è attestata anche dalla pubblicazione dello spartito completo pubblicato dall'editore Ricordi.

³⁸⁹ «L'Eco» n. 36 del 23 marzo 1832, p. 144.

Scheda sintetica:

Titolo: *Ivanhoe*

Genere: melodramma in 2 atti

Data di composizione: 1831

Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice: 19 marzo 1832

Interpreti: Domenico Cosselli (Cedrico), Giuditta Grisi (Wilfredo), Anna Del Serre (Editta), Alessandro Giacchini (Alberto), Domenico Reina (Briano), Natale Costantini (Ismaele), Rosalbina Carradori-Allan (Rebecca)

Riprese:³⁹⁰

| data | luogo | titolo |
|----------------|----------------------------------|----------------|
| primavera 1833 | Firenze, Teatro della Pergola | <i>Ivanhoe</i> |
| 04/01/1834 | Milano, Teatro alla Scala | <i>Ivanhoe</i> |
| primavera 1835 | Napoli, Teatro del Fondo | <i>Ivanhoe</i> |
| estate 1838 | Viareggio, Teatro Carlo Lodovico | <i>Ivanhoe</i> |

Librettista: Gaetano Rossi

Fonti del libretto: 1) Walter Scott, *Ivanhoe* (Londra, 1819) 2) Émile Deschamps and Gabriel-Gustave de Wailly, *Ivanhoe*, pasticcio (Parigi, 1826)

Argomento: (Atto I) In una notte di tempesta i cavalieri sassoni sono riuniti a banchetto nella sala del Castello di Rotherwood quando odono provenire da fuori la voce di un Menestrello, accompagnato dal suono dell'arpa, che canta del suo ritorno in patria dopo la crociata in Palestina. Invitato dai cavalieri ad entrare per ripararsi dalla pioggia, il Menestrello viene accolto da Editta, figlia di Cedrico, signore del castello. La giovane gli chiede se durante il suo viaggio abbia avuto notizie di Ivanhoe, suo

³⁹⁰ Notizie ricavate dal sistema informativo Corago, < <https://corago.unibo.it/> >

fratello, anch'egli partito per la crociata e non ancora rientrato. Il Menestrello la rassicura del fatto che Ivanhoe è vivo e anch'egli in procinto di tornare a casa. All'udire questi discorsi si fa avanti Cedrico, insofferente di sentire che in casa sua si pronunci ancora il nome di Ivanhoe, il figlio che egli incolpa di aver tradito la causa dei sassoni mettendosi al servizio del re normanno Riccardo. Le parole di Cedrico hanno reso triste il Menestrello perché gli ricordano di come ha perso l'affetto dei propri cari. In un'ala remota del castello, dove si trovano le tombe della famiglia di Cedrico, sono ospitati anche una giovane ebrea Rebecca e suo padre Ismaele che Editta aveva soccorso mentre venivano attaccati dai masnadieri. Rebecca è in cerca del cavaliere sassone che l'aveva difesa dal crudele Briano e a cui lei aveva curato una ferita subita durante la battaglia di Acri; la ragazza vorrebbe ringraziare Cedrico dell'ospitalità concessale ma Editta non le consente di farlo nella paura che la vista degli abiti ebraici ridesti nel padre, già molto provato per le proprie vicende familiari, il triste ricordo della figlia del suo compagno d'armi Olderico, che gli era stata affidata ai tempi delle crociate e che lui non era stato in grado di proteggere. Intanto Rebecca scorge il Menestrello mentre si aggira intorno ai sepolcri, e riconosce in lui il volto di una persona amata: dopo essersi abbracciati i due si congedano consapevoli che la differenza di fede rappresenti un ostacolo insuperabile per la loro unione. Nel castello di Cedrico si presenta un Araldo normanno che, in base alla legge cavalleresca, chiede la restituzione di due schiavi fuggiti alla custodia di Briano, cioè Rebecca e Ismaele, minacciando ripercussioni nel caso gli venissero negati. Rebecca, chiamata a testimoniare da Cedrico, afferma di non essere più sottoposta a vincoli di schiavitù da quando un cavaliere sassone ha liberato lei e il padre durante la battaglia d'Acri; quando poi l'Araldo l'afferra per trascinarla via con la forza la ragazza riconosce in lui

Briano e grida chiedendo aiuto. In suo soccorso interviene il Menestrello, che si rivela essere Ivanhoe, fronteggiando Briano e rimproverandogli di non voler tenere fede al giuramento di liberare Rebecca e Ismaele che aveva fatto in seguito alla sconfitta in battaglia subita per mano dello stesso Ivanhoe. Da queste parole Cedrico deduce che il figlio non è un traditore asservito ai normanni ma un valoroso eroe sassone; egli tuttavia non fa in tempo a a gioirne che Briano lo disarmava e lo minaccia di morte con la spada. Per salvargli la vita Ivanhoe è costretto a cedere Rebecca a Briano e a giurare di rinunciare a liberarla.

(Atto II) Rinchiusa in una torre del castello di S. Edmondo Rebecca è in preda alla disperazione quando, a sorpresa, viene soccorsa da Editta, che è riuscita ad introdursi nella magione di Briano fingendosi un paggio restituito dai sassoni. Editta la informa che Ismaele attende sue notizie ai piedi della Torre. Rebecca allora escogita un piano per chiedere soccorso al Re Filippo attraverso un biglietto lasciato cadere dalla torre. Dopo aver lanciato il messaggio Editta sente rumore di passi e si nasconde; entra Briano che vorrebbe approfittarsi di Rebecca ma si trattiene dal farlo quando la giovane minaccia di suicidarsi buttandosi giù dalla torre; interviene Editta che, uscita allo scoperto, minaccia Briano di rendere pubblica la sua condotta indegna. L'inaspettato arrivo al castello del commendatore Alberto distoglie momentaneamente l'attenzione di Briano e le due donne vengono fatte rinchiudere separatamente. Alberto inizia col rimproverare Briano per l'irruzione nel castello di Cedrico, ma poi gli propone una soluzione per sottrarsi alle sue responsabilità: avendo infatti trovato il foglio che Editta aveva gettato poco prima e leggendo in esso l'appello al Re Filippo, egli vorrebbe giustificare il rapimento di Rebecca facendola apparire come una traditrice, alleata di Filippo contro i normanni. Alberto consiglia quindi Briano di condannare la ragazza a morte esibendo

il foglio come prova a suo carico. Rebecca tuttavia si proclama innocente rispetto alle accuse che le vengono mosse e si appella alle leggi cavalleresche chiedendo che il suo giudizio avvenga mediante una tenzone dove un cavaliere si batterà contro Briano per provare la sua innocenza. Alberto, non potendo ignorare la richiesta di Rebecca, è costretto a inviare degli araldi a cercare un campione che lotti per la giovane entro la fine della giornata, limite ultimo dopo il quale lei verrà giustiziata. Rebecca è fiduciosa che Ivanhoe udito l'editto corra da lei. Intanto Cedrico sta riunendo i suoi cavalieri per rispondere agli attacchi normanni, ma è molto preoccupato perché non ha più avuto notizie di Editta; Ivanhoe lo rassicura raccontandogli che lei si è recata nel castello di S. Edmondo per aiutare Rebecca e gli confessa inoltre il proprio amore per la ragazza ebrea promettendogli tuttavia, che, una volta salvata da Briano, la ragazza sarebbe stata inviata al suo paese d'origine.

Mentre Ivanhoe si batte per salvare Rebecca nella tenzone che ha luogo fuori dal castello di S. Edmondo, Ismaele rivela a Cedrico che Rebecca è in realtà una ragazza cristiana figlia di Olderico di nome Rowena, la stessa che da bambina era stata perduta in Palestina dopo che il padre l'aveva affidata alle cure di Cedrico. Grida di esultanza annunciano intanto la vittoria di Ivanhoe su Briano e la salvezza di Rebecca. Mentre Ivanhoe la saluta e la invita a fare ritorno in Palestina, Cedrico interviene rivelando al figlio la vera identità della ragazza. Dal momento che non sussistono più impedimenti all'amore tra i due giovani tutti gioiscono per le loro future nozze.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mr MUSICA MS PART 02973 |
| Titolo: | Gran Sinfonia Ivanhoè |
| Data: | 1831 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 182 - 153) |
| Dimensioni: | mm. 225x315 |
| Note: | Originale G. Pacini addì 27 Ott.[bre] 1831 |

2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Vt Partiture 30 |
| Titolo: | Ivanhoè / Gran Sinfonia / Musica / del Sigr / Maestro Giova: Pacini |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. I, 632, II) |
| Dimensioni: | mm. 240x330 |

3)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 44-45 |
| Titolo: | Ivanhoe |
| Data: | prima metà del XIX sec. |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 243, 221) |
| Dimensioni: | mm. 240x350 |

4)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mc Part.Tr.Ms.276 |
| Titolo: | Ivanhoe |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I, 357, II – I, 292, II) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Risorse digitali: | < https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/2170 > |

5)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 29.2.17 |
| Titolo: | Ivanhoe M.° Pacini |
| Data: | [1835] |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, (cc. I,287,II) |
| Dimensioni: | mm. 260x350 |
| Note: | mutilo |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0159644 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Sinfonia

Allegro marziale

Violino I



2a) Coro di cavalieri sassoni nell'introduzione prima della cavatina del Menestrello (*Alzate, o Sassoni, lieti il bicchiere*)

Allegro con brio Tenori I


Coro



2b) Cavatina del Menestrello/Ivanhoe (*Pellegrin da Palestina*)

Andante **Andantino cantabile**

IVANHOE



2c) Cavatina di Editta (*S'io l'amo! Giovinetta, al chiostro ancora*)

Andante

EDITTA



2d) Cavatina di Cedrico (*Ebbi un figlio... a me più caro*)

Andante affettuoso

CEDRICO



3a) Recitativo dopo l'introduzione (*Dunque più padre! – Più speme!
– Più amore!*)

Allegro vivace Recitativo

IVANHOE

Dun-que più pa-dre! Più spe-me! Più a - mo - re!

3b) Cavatina di Rebecca (*Del Giordano sulla sponda*)

Andantino grazioso

REBECCA

Del³ Gior - da - no sul - la spon - da

3c) Scena dopo la cavatina di Rebecca (*Amabile straniera!*)

Allegro

EDITTA

A - ma - bi - le stra - nie - ra!

4a) Scena prima del duetto di Ivanhoe e Rebecca (*Tenero cor! – e in quelle*)

Andante sostenuto

REBECCA

Te - ne - ro cor! e in quel - le

4b) Duetto di Ivanhoe e Rebecca (*Ti ritrovo ... ti rivedo*)

Allegro agitato

IVANHOE

Ti ri - tro - vo... ti ri - ve - do

5a) Coro di cavalieri prima della scena di Briano (*Ah! l'udiste?*)

Allegro Tenori

Coro

Ah! l'u - di-ste? l'u - di-ste?

5b) Scena prima della cavatina di Briano (*Quella porta all'araldo schiudete*)

Allegro giusto

CEDRICO

Quel-la por-ta all' a-ral - do schiu - de - te

5c) Cavatina di Briano (*Renda il Sassone Cedrico*)

Allegro marziale

BRIANO

Ren-da il Sas - so-ne___Ce - dri - co

5d) Finale I (*Quella schiava?... Una straniera*)

Allegro

BRIANO

Quel - la schia-va?... U - na stra-nie-ra;

Atto II:

6a) Scena di Rebecca (*Ivanhoe! Ti sospiro*)

Largo

REBECCA

I - va nohe! Ti so-spi - ro

6b) Duettino di Rebecca ed Editta (*Al tuo padre io gitto il foglio*)

Andantino sostenuto

EDITTA

A tuo pa - dre io git - to il fo - glio.

6c) Terzetto di Rebecca, Editta e Briano (*Ma ... un rumore*)

Allegro **Editta**

REBECCA  2

Ma... un ru- mo-re... Al-cun s'a - van-za.

6d) Recitativo dopo il terzetto (*Oh cielo! – qui il commendatore*)


Recitativo

BRIANO  2

Oh cie - lo! qui il Com - men - da - to - re!

7) Coro di montanari (*Cedrico! Ivanhoe! Siam qua*)

Andante sostenuto Tenore solo Basso solo Tutti

Coro  41

Ce- dri - co! I - va - nohe! Siam qua.

8a) Recitativo prima del duetto di Ivanhoe e Cedrico (*Trionferem, si, o prodi*)

Recitativo

CEDRICO  2

Trion - fe - rem, si, o pro - - - di

8b) Duetto di Ivanhoe e Cedrico (*Caro padre ... tu non sai*)

Allegro

IVANHOE  15

Ca - ro_ pa - dre... ah tu_ non_ sa - i

9a) Coro di cavalieri prima dell'aria di Rebecca (*È deciso! Tremendo*)

Maestoso Tenori

Coro  21 2

E' de - ci - so! Tre - men - do...

Il convitato di pietra ossia Don Giovanni Tenorio (1832)

Nella primavera del 1833, reduce dai trionfi lagunari dell'*Ivanhoe*, Pacini si ritira in famiglia, nella sua abitazione di Viareggio, per attendere allo studio dei classici viennesi e, contestualmente, alla composizione di un'«operetta» destinata a una esecuzione domestica:

Dopo il conseguito successo mi recai di bel nuovo in famiglia, ove durante la mia dimora mi occupai di una piccola operetta intitolata: il Convitato di Pietra, che venne eseguita da mia sorella Claudia, da mia cognata, da mio fratello Francesco, da mio padre, e dal giovane Bilet di Viareggio nel teatrino particolare di casa Belluomini. Nel tempo stesso feci lettura delle opere strumentali di Beethoven, di Haydn, Mozart, dalle quali ricavai non poco profitto.³⁹¹

Non sappiamo se Pacini abbia concepito l'idea di cimentarsi nella composizione de *Il convitato di pietra* dopo essersi accostato alla letteratura strumentale della scuola viennese o se, al contrario, l'occasione di confrontarsi con l'illustre precedente del *Don Giovanni* mozartiano abbia sollecitato in lui l'esigenza di studiare la produzione musicale nord europea. È certo comunque che, nell'Italia di inizio Ottocento, non era affatto improbabile imbattersi nel celebre capolavoro di Da Ponte e Mozart: tra il 1811 e il 1828 infatti, nel Bel Paese si registrarono non meno di quindici riprese di quest'opera di cui una a Milano nel 1825 e due, rispettivamente a Firenze e Torino, entrambe nel 1828.³⁹² Prima di Pacini

³⁹¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 79.

³⁹² Sulla ricezione del *Don Giovanni* di Mozart in Italia si può fare riferimento a Pierluigi Petrobelli, *Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso*, «Analecta. Musicologica», 18 (1978), pp. 30-51; per la circolazione del testo di Bertati

tanti altri compositori avevano subito il fascino del genio musicale salisburghese, primo fra tutti Rossini che a causa di questo si era guadagnato il soprannome di ‘tedeschino’.³⁹³ A prescindere dalle dichiarazioni di Pacini, è tuttavia evidente che la scrittura musicale de *Il convitato di pietra* non sembra aver risentito della lezione mozartiana ma, al contrario, si mantiene «conforme al linguaggio melodico italiano degli anni trenta dell’Ottocento».³⁹⁴ Il testo musicato da Pacini è un centone di parti tolte perlopiù dai libretti di Da Ponte e di Bertati: in passato è stata avanzata l’ipotesi che l’autore del rimaneggiamento possa essere stato il poeta Gaetano Barbieri,³⁹⁵ ma non vi sono a tutt’oggi evidenze che lo dimostrino. Anche il testo musicale presenta degli auto-impresiti, come le due arie *Sento brillarmi il core*, che proviene dalla partitura de *Gli sponsali de’ silfi* (Milano, 1815), e *Luna conforto al cor de’ naviganti* che è tolta invece da *Il talismano* (Milano, 1829). La partitura autografa conservata nella Biblioteca comunale di Pescia è mutila del primo numero musicale (che si può ricostruire dalle parti staccate che sono custodite nella medesima biblioteca): essa risulta inoltre priva dei recitativi la cui presenza si evince da una copia manoscritta del libretto. Anche quest’ultima fonte tuttavia, è mutila perché il testo ivi contenuto si limita al solo primo atto. Nelle esecuzioni di quest’opera che hanno avuto luogo negli anni Duemila (dal vivo e in registrazione) i recitativi sono stati eseguiti con la sola declamazione verbale e senza musica; inoltre il testo dei recitativi del

si veda invece Luciano Paesani, *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni*. Milano: LED, 2012.

³⁹³ Andrea Chegai, *Rossini*. Milano: Il Saggiatore, 2022, p. 27 n. 8.

³⁹⁴ Jeremy Commons, *Il convitato di Pietra*, in Programma di sala del Teatro del Giglio di Lucca, Stagione lirica 2015-2016 (Teatro San Girolamo, 5 dicembre 2015).

³⁹⁵ Alexander Weatherson, *Don Giovanni ossia Convitato di pietra by Giovanni Pacini*, in Donizetti Society Newsletter n. 104, ottobre 2008, pp.18-20.

secondo atto è stato ricostruito a partire dalle stesse fonti letterarie da cui sono stati tratti gli altri versi del libretto.³⁹⁶

³⁹⁶ Cfr. Jeremy Commons, *Il convitato di pietra* cit.

Scheda sintetica:

Titolo: *Il convitato di pietra ossia Don Giovanni Tenorio*

Genere: farsa (operetta) in 2 atti

Data di composizione: 1832

Prima rappresentazione: Viareggio, Casa Belluomini (Teatro privato), 1832

Interpreti: Francesco Pacini (Don Giovanni), Rosa Pacini (Donn'Anna), Claudia Pacini-Belluomini (Zerlina), Giovanni Billé (Masetto e Commendatore), Luigi Pacini (Ficcanaso), Domenico Tonelli (Duca Ottavio)

Librettista: Gaetano Barbieri (attr.)

Fonti del libretto:1) Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra*, (Venezia 1787), 2) Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*, (Praga 1787)

Argomento: (Atto I) È notte e Ficcanaso sta attendendo il suo padrone, il Cavaliere Don Giovanni, che si è introdotto mascherato in casa di Donna Anna per insidiarla; la nobile Donna tuttavia, riesce a sottrarsi al suo agguato chiedendo aiuto al padre, il Commendatore, che sfida Don Giovanni a duello ma ne rimane ferito a morte. Intanto Donna Anna viene soccorsa da Don Ottavio che giura di vendicare l'omicidio del Commendatore. Durante la fuga, Ficcanaso, stanco di dover scappare, rimprovera Don Giovanni per la sua pessima condotta di vita. Entrambi si recano poi in un villaggio di campagna dove è in corso una festa di nozze: il Cavaliere nota subito Zerlina, la futura sposa, e riesce a rimanere solo con lei dopo aver allontanato con le minacce il suo fidanzato Masetto. Il Cavaliere tenta di sedurla con ingannevoli promesse ma viene interrotto dall'arrivo di Donna Anna e Don Ottavio in cerca dell'assassino del

commendatore. Dopo breve colloquio Donna Anna riconosce nella voce del Cavaliere l'omicida del padre. Don Giovanni ha messo a disposizione il proprio palazzo per la festa di nozze dei due contadini e ha dato ordini a Ficcenaso di preparare il rinfresco; appena giunta nella dimora del Cavaliere, Zerlina incontra Masetto che le chiede soddisfazione dell'affronto subito, ma la contadina, non potendo trovare una spiegazione convincente, si mostra offesa con Masetto così da indurlo a lasciarla. La contadina vuole conquistare il cuore del Cavaliere per affrancarsi dalla sua condizione umile e vendicarsi del comportamento di Masetto. Intanto Ficcenaso, inviato da Don Giovanni a trattenere Zerlina, mette in guardia la giovane dalle reali intenzioni del suo nobile spasimante e, dopo averle elencato tutte le innumerevoli conquiste amorose di quest'ultimo, riesce a dissuaderla dal progetto di sposarlo. Zerlina rivolge allora le sue attenzioni nuovamente verso quell'ingenuo di Masetto, il quale, dopo breve resistenza, cede al fascino della bella contadina. Quando Don Giovanni arriva al palazzo, il giovane si nasconde perché vuole sincerarsi della fedeltà di Zerlina, ma Don Giovanni si accorge della sua presenza e, con ironia, lo invita a partecipare al ballo. Nel frattempo Donna Anna e Don Ottavio, indossando delle maschere, si introducono indisturbati nel palazzo di Don Giovanni accolti da Ficcenaso, ubriaco a tal punto da non riconoscerli. Durante il ballo Don Giovanni, nel tentativo di approfittare di Zerlina, la porta in disparte ma la giovane riesce a sfuggirgli chiamando aiuto ad alta voce, e attirando l'attenzione di Donna Anna e Don Ottavio. Don Giovanni cerca di cavarsi d'impaccio facendo ricadere la colpa sul povero Ficcenaso, ma Don Ottavio e Donna Anna, dismesse le maschere, lo accusano pubblicamente della tentata violenza e cercano di trarlo in arresto; dopo un ulteriore tentativo di discolparsi il Cavaliere preferisce

però darsela a gambe. Intanto Ficcanaso chiede agli invitati di lasciare il palazzo.

(Atto II) Ficcanaso, dopo l'episodio occorso alla festa, ha un alterco con Don Giovanni, ma quest'ultimo riesce a riconquistare la sua amicizia elargendogli del denaro. La povera Zerlina, dopo essere stata aggredita da Don Giovanni viene ospitata nella villa di Donna Anna. Il perfido Cavaliere per punirla escogita uno scherzo crudele: la attira fuori dalla villa col canto di una serenata, e poi si fa sostituire da Ficcanaso, con cui si è scambiato di abito, lasciando che la giovane si allontani in compagnia del suo servo. Ficcanaso nel frattempo, ha scorto delle fiaccole avvicinarsi e temendo che si scopra l'inganno abbandona Zerlina in strada e cerca di fuggire; ma si imbatte, suo malgrado proprio in Don Ottavio e Donna Anna che, credendolo Don Giovanni, sono decisi a punirlo. Intanto Masetto cerca Zerlina poiché sospetta che lei lo stia tradendo col Cavaliere. Ficcanaso depone il travestimento davanti a Don Ottavio e Donna Anna e, approfittando di un loro momento di confusione, riesce a scappare. Dopo quest'ultimo episodio, Don Ottavio si convince che Don Giovanni, autore del crudele scherzo verso Zerlina, possa essere anche l'assassino del Commendatore. Intanto Masetto e Zerlina si rivedono e finalmente, dopo un breve battibecco, si riconciliano. Sulla via della fuga Ficcanaso ritrova il suo padrone in un cimitero dove è stato eretto il monumento funebre del Commendatore; mentre il Cavaliere sta commentando le donnesche avventure compiute durante la notte, si ode una voce terrificante che lo rimprovera. Resosi conto che la voce proviene dalla statua del Commendatore, Don Giovanni gli si rivolge spavaldo invitandolo a cena in casa propria. Zerlina frattanto, gioisce della ritrovata serenità col suo Masetto. Nel palazzo di Don Giovanni è tutto pronto per la cena: i suonatori eseguono un fandango e Ficcanaso, non visto, ruba del cibo dalla

tavola del suo padrone; appena i musicisti si congedano la statua del Commendatore bussa alla porta facendo raggelare Ficcanaso dal terrore. Al contrario Don Giovanni riceve il suo ospite con noncuranza e lo invita ad accomodarsi; a suo volta il Commendatore ricambia l'invito a cena e lo afferra per la mano: mentre la terra si apre lasciando intravedere le fiamme infernali, il commendatore cerca di indurre Don Giovanni a pentirsi, ma egli si rifiuta ostinatamente di farlo e viene inghiottito dalla voragine infernale sotto lo sguardo inorridito di Ficcanaso.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 47 |
| Titolo: | [Il convitato di pietra] |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, (cc. 141) |
| Dimensioni: | mm. 250x290 |
| Note: | manoscritto mutilo |


2)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche: parti staccate strumentali e corali, partiture corali, partiture per il maestro suggeritore 20 (1-2) |
| Titolo: | Il Don Giovanni |
| Data: | [1832] |
| Descrizione: | copie; parti staccate, (cc. 398) |
| Dimensioni: | mm. 260x295 |

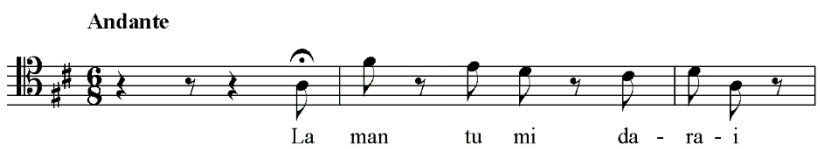
2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 47 [bis] |
| Titolo: | Don Giovanni Tenorio |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | Libretto manoscritto, (cc. 10) |
| Dimensioni: | mm. 290x150 |
| Note: | solo atto I |

4a) Duetto di Don Giovanni e Zerlina prima versione (*La man tu mi darai*)

DON GIOVANNI 

4b) Duetto di Don Giovanni e Zerlina seconda versione (*La man tu mi darai*)

Andante
DON GIOVANNI 

6) Duetto di Masetto e Zerlina nel finale I (*Esso vien – io qui celato*)

Allegro
MASETTO 

Atto II:

7) Serenata di Don Giovanni (*Luna, conforto al cor de' naviganti*)

Andantino
DON GIOVANNI 

8) Quintetto di Ficcanaso, Don Ottavio, Donna Anna, Masetto, Zerlina (*Senza il Caro sposo amato*)

Andante
ZERLINA 

9) Duetto di Zerlina e Masetto (*Mio dolce pensiero*)

Allegro con moto

3

ZERLINA Mio dol - ce pen - sie - ro,

The musical notation for Zerlina's part is in bass clef, key of D major, and common time. It begins with a triplet of eighth notes (D4, E4, F4) followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5.

10) Duetto di Don Giovanni e Ficcanaso (*Signor commendatore*)

Allegro giusto

3

FICCANASO Si - gnor com - men - da - to - re

The musical notation for Ficcanaso's part is in bass clef, key of D major, and common time. It begins with a triplet of eighth notes (D4, E4, F4) followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5.

11) Aria di Zerlina (*Sento brillarmi il Core*)

Allegro

26

ZERLINA Sen - to bril - lar - mi il Co - re,

The musical notation for Zerlina's part is in bass clef, key of D major, and 3/4 time. It begins with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5.

12a) Introduzione strumentale nel finale

Allegro

Violino I *f*

The musical notation for Violino I is in treble clef, key of D major, and common time. It begins with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5.

12b) Finale (*Preparata è già la cena*)

Allegro

4

DON GIOVANNI Pre - pa - ra - ta è già la ce - na;

The musical notation for Don Giovanni's part is in treble clef, key of D major, and common time. It begins with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5.

Gli elvezi ossia Corrado di Tochenburgo (1833)

Il melodramma intitolato *Gli elvezi*³⁹⁷ fu rappresentato al Teatro San Carlo di Napoli, con sole tre repliche a partire dalla serata di gala per il compleanno del re Ferdinando II del 12 Gennaio 1833. L'autore del libretto, il poeta Gaetano Rossi, avrà tenuto sicuramente presente l'antica leggenda di Santa Ida, sposa di Arrigo di Toggenburgo, su cui Friedrich Schiller basò la sua ballata *Ritter Toggenburg* (1797), tradotta dall'idioma tedesco all'italiano nel 1828 da Antonio Bellati. È altresì possibile che Rossi si sia ispirato al libretto di un ballo di Giulio Viganò, *Idda contessa di Tokenburgo ossia La forza dell'amore coniugale*, andato in scena a Venezia nel 1805. Quantunque mai più ripresa, come la maggior parte di tutti i lavori celebrativi composti da Pacini, sembra che la partitura de *Gli elvezi*, al suo primo (e unico) apparire, abbia riscosso un discreto successo:

Pacini nel suo nuovo spartito appalesò chiaramente quella scienza musicale, che lo ha collocato fra i migliori compositori de' nostri giorni. L'*introduzione* della nuov'*opera* fu molto applaudita tanto dal lato di belle ispirazioni come da quello di una perfetta esecuzione da parte di *Lablache* distinto attore e cantante. Un *duetto* del prim'atto fu plauditissimo, e la *De-Begnig* ebbe in quello largo campo di spiegare un bel canto ed un'azione ragionata. Un *terzetto* poi ebbe tale successo, che i cantanti furono spesso interrotti da vive acclamazioni. Terminato il primo atto, si volle sul proscenio il maestro e dappoi i cantanti a riscuotere il guiderdone delle loro cure e del loro merito. Nel second'atto, due *duetti* e l'*aria*

³⁹⁷ GLI ELVVEZJ | O SIA | CORRADO DI TOCHEMBURGO | *MELO-DRAMMA IN DUE ATTI* | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL REATRO DI S. CARLO | *la sera del dì 12 Gennaio 1833.* | RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO NATALIZIO | DI | SUA MAESTÀ | FERDINANDO II. | RE DEL REGNO DELLE DUE SICILIE. | Napoli, | *Dalla Tipografia Flautina* | 1833. | Prezzo fisso grana venti.

della *De-Begnisi* rendettero completa la gloria di questo nuovo lavoro di *Pacini*, lavoro certamente non inferiore di merito a quanti altri procacciarono al compositore la fama di valentissimo.³⁹⁸

Nelle sue *Memorie* Pacini giudica questa partitura un «debolissimo lavoro» di cui egli dimostra di apprezzare un solo numero musicale:

Sul finir dell'ottobre Barbaia mi richiamò a Napoli. Il dì 12 gennaio andarono in iscena i miei elvezi che composi per la sera di gala del Re. La bella quanto brava Ronzi-De-Begnisi, il caro tenore Iwanoff (allora esordiente e che di poi divenne sì celebre), non che il papà Lablache (così si chiamava da tutti questo sommo artista di voce potente, di nobile sentire, cantante per eccellenza, colto, ottimo amico e padre di famiglia) formavano la triade eletta a sostegno di questa mia debolissima composizione. Un solo duetto può meritare qualche elogio per l'eleganza della frase del largo, e per la vaghezza della cabaletta.³⁹⁹

Il giudizio complessivamente negativo espresso da Pacini sembrerebbe trovare conferma dall'assenza di edizioni a stampa dell'editore Ricordi, che, nonostante ne detenesse la partitura, non ritenne opportuno realizzarne delle riduzioni e metterle in vendita.

³⁹⁸ «Gazzetta privilegiata di Milano» n. 39 dell'8 febbraio 1833.

³⁹⁹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 80.

Scheda sintetica:

Titolo: *Gli elvezi, ossia Corrado di Tochenburgo*

Genere: melodramma in 2 atti

Data di composizione: 1833

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 12 gennaio 1833

Interpreti: Luigi Lablache (Corrado), Giuseppina Ronzi-De Begnis (Idalide), Gennaro Ambrosini (Illonello), Nicola Ivanoff (Teoberto), Francesco Lombardi (Sigiero)

Librettista: Gaetano Rossi

Fonti del libretto: Giulio Viganò, *Idda contessa di Tokenburgo ossia La forza dell'amore coniugale*, ballo (Venezia, 1805)

Argomento: (Premessa) La storia ha luogo dopo l'invasione dell'elvezia da parte di Enrico di Bretagna. Eudo, signore di Tochenburgo, era rimasto ucciso nella battaglia alle gole dell'Underwal lasciando come suo erede più prossimo il fratello Corrado, che al momento del conflitto era crociato in Palestina. Approfittando della sua assenza, Valafrido, il capitano delle truppe di Enrico e reggente dei territori conquistati, lo aveva condannato all'esilio dopo averne rapito la moglie Inelda d'Erlach e ucciso il figlio Elvigj. L'altra figlia di Corrado, Idalide, dopo essere stata affidata alle cure di una congiunta, va in sposa a Teoberto, da cui ha un bambino, e ignora che il padre di suo marito sia lo stesso Valafrido. Corrado, che per sviare i nemici ha fatto diffondere la falsa notizia della propria morte, è riuscito nel frattempo a riunire un esercito con cui tornare in patria e riavere indietro i propri possedimenti.

(Atto I) Sorge l'aurora e alcuni cavalieri elvezi attendono un segnale convenzionale per dare inizio alla rivolta contro gli invasori, mentre i pastori e i cacciatori cominciano a svegliarsi e a mettersi al lavoro. A un

certo punto, nel lago appare una fiamma accesa su una barca, e i cavalieri comprendono che l'eroe destinato a guidarli è finalmente arrivato. Al grido di liberazione dell'elvezia, si manifesta Corrado, che getta via il mantello che lo celava; al suo fianco c'è l'illustre cavaliere Illonello, in compagnia del quale egli ricorda il rapimento della propria moglie e la morte del figlio Elvigj. Nel frattempo, nel Castello di Tochenburgo, Idalide è preda di una terribile premonizione: vede il marito ucciso e dei guerrieri che cercano di strapparle il figlio. Quando riprende i sensi, si rammarica di aver sposato un bretone, ma subito dopo si pente delle sue stesse parole; quando il marito Teoberto cerca di calmarla, lei gli confida di sentirsi perseguitata dallo spettro del padre, contrariato per il fatto che lei sia sposa di un figlio dei suoi nemici. Tuttavia, lei rassicura il marito, dichiarando che il suo amore per lui è rimasto immutato anche dopo aver appreso delle sue origini bretoni, ma gli chiede di vendicarla uccidendo Valafrido, così da placare l'ira dei suoi cari defunti. A questo punto, Teoberto le rivela di aver scoperto da poco di essere il figlio proprio dell'odiato comandante bretone che perseguitava la famiglia di Corrado. Idalide è ancora più scossa da questa notizia e, ripensando al giorno del suo matrimonio, ricorda un fulmine che scoppiò nel cielo al momento del consenso, che ora interpreta come un sinistro segno premonitore inviato dal cielo; Teoberto, però, riesce a calmarla e a convincerla di non dare seguito a questi pensieri funesti.

Nelle scale del castello che conducono ai sotterranei, dove si trovano le tombe degli elvezi, i cavalieri guidati da Illonello attendono l'inizio della battaglia. Il suono dei corni annuncia l'allerta, e il cavaliere amico di Corrado li incita alla vendetta, mentre Corrado informa che l'attacco avverrà al tramonto. Tra le tombe, Corrado scorge quella del figlio Elvigj e scende per rendergli omaggio; è prostrata Idalide sul sepolcro del fratello, ma sentendo rumori indistinti, si spaventa e si nasconde; poi vede un uomo

che inginocchiatosi sulla tomba di Elvigj bacia la sua spada e, in preda all'esaltazione, gli parla. La donna capisce che si tratta di Corrado, suo padre, e incredula di vederlo ancora vivo, si mostra a lui. Il cavaliere elvezio la riconosce e la abbraccia, ma subito dopo le propone un matrimonio con Illonello: Idalide non sa come rispondere, non potendo rivelare l'identità del proprio marito. Inoltre, Corrado la informa dell'imminente attacco e chiede notizie su Valafrido e se esista un figlio di questi da uccidere per vendicare Elvigj. A questo punto, giunge Teoberto, che si presenta a Corrado come marito di Idalide e figlio di Valafrido. Corrado vorrebbe ucciderlo all'istante, ma Idalide si mette tra loro per salvarlo. Teoberto cerca di giustificare Idalide davanti a suo padre, che vorrebbe disconoscerla, informandolo che al momento delle nozze lei era ignara di unirsi al figlio di Valafrido. In quel momento, arrivano i cavalieri elvezi e Corrado, non volendo accettare le ragioni dei due coniugi, li fa arrestare separatamente, in attesa di ucciderli.

(Atto II) Illonello riesce a convincere Corrado a parlare un'ultima volta con Idalide prima che questa venga giustiziata. La donna espone al padre le ragioni che l'avevano indotta a sposare un bretone, ignara del fatto che questi fosse figlio di Valafrido; Corrado inizialmente afferma di non poterla perdonare, tanto gravi erano state le offese che Valafrido aveva arrecato a lui e alla sua famiglia ma, quando Idalide lo implora per il bene del proprio figlioletto, egli acconsente a salvarle la vita a patto che rimanga chiusa in un convento e che lasci a lui le cure del bambino. Intanto nel bosco i soldati bretoni cercano di fare luce sui richiami d'allerta che hanno udito e sono risolti a cogliere di sorpresa eventuali traditori nel castello. Teoberto nelle carceri riflette sul proprio destino: Corrado lo raggiunge e propone di liberarlo chiedendogli in cambio di rinunciare all'unione con Idalide; Teoberto rifiuta la sua offerta ma, prima di morire, lo prega di

restituire a Valafrido un oggetto che questi gli aveva donato in segno d'amore paterno; Corrado riconosce nell'oggetto in questione un ritratto della propria moglie, che Valafrido gli aveva sottratto con la forza, e, mentre trasalisce in preda a orribili dubbi, rinnova i suoi propositi di vendetta.

Intanto in una pianura vicina si svolge un'affollata fiera dove i cavalieri elvezi con Illonello cercano di reclutare altri volontari per la loro causa mentre Corrado si mostra con la visiera dell'elmo sollevata per smentire le dicerie sulla sua presunta morte. Irrompe il cavaliere bretone Sigiero, che porta la notizia dell'incursione di un drappello di cavalieri nemici nel castello, del ritrovamento di Teoberto in catene e della sospetta fuga di Idalide; si presenta nel frattempo anche Teoberto che riconosce Corrado: ne nasce uno scontro tra quest'ultimo e Sigiero che ha la peggio. Contemporaneamente degli squilli di trombe annunciano l'intervento delle truppe bretoni di Valafrido e così ha inizio lo scontro tra le due opposte fazioni. Idalide è in apprensione per le sorti della battaglia e sviene all'udire le grida d'esultanza degli elvezi che annunciano la morte di Teoberto. Mentre rinviene lei si fa avanti Corrado in atto di abbracciarla ma lei lo respinge; poi pentita gli chiede scusa e, in lacrime, lo prega di benedirle e di accogliere il suo bambino prima che lei si ritiri per sempre in clausura. La scena si conclude con Corrado che bacia la bandiera del Tochenburgo.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mr MUSICA MS PART 02969 |
| Titolo: | Gli elvezi N[uov]a Tragedia Lirica di Gaetano Rossi fatta espressamente per il R[eal] Teatro S. Carlo di Napoli L'anno 1832 |
| Data: | 1832 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, (cc. 274) |
| Dimensioni: | mm. 215x275 |

2)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 29.2.9-10 |
| Titolo: | Gli Elvezj ossia Corrado di Tochemburgo Melodramma in due atti di Gaetano Rossi Musica Del Signor Cavaliere Gio.ni Pacini Rappresentato al Real Teatro S. Carlo il 12 Gen. 1833 Atto Primo |
| Data: | 1833 |
| Descrizione: | copia; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,196,II - I,133,II) |
| Dimensioni: | mm. 220x280 |
| Risorse digitali: | < https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0159643 > |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Preludio

Violino I

Andante

9

1b) Coro di cavalieri nell'introduzione (*elvezia! elvezia!*)

Coro

Andante Tenori

63

El-ve - zia!... El-ve - zia!... A sor - ge-re

1c) Cavatina di Corrado (*Se sapeste quando errai*)

CORRADO

Allegro

3

Se sa - pe - ste _____ quan - to er - ra - i,

2) Recitativo dopo l'introduzione (*Corrado illustre, con qual gioia, io primo*)

ILLONELLO

Allegro giusto

3

Cor-ra-do il - lu - stre, con qual gio - ia, io pri - mo

3a) Recitativo prima del duetto di Idalide e Teoberto (*Il figlio! Il figlio mio!*)

IDALIDE

Allegro

12

Il fi-glio! Il fi-glio mi-o!...

3b) Duetto di Idalide e Teoberto (*Quella terribil notte*)

Andante

IDALIDE

4

Quel - la ter - ri - bil not - te

4a) Coro di cavalieri (*Squillò alfin quel suon temuto*)

Sostenuto

Tenori

Coro

27

Squillò al-fin quel suon te - mu - to:

4b) Recitativo prima del duetto di Idalide e Corrado (*Ecco la tomba. – Oh figlio! e la tua madre*)

Sostenuto

CORRADO

6

Ec - co la tom - ba. Oh fi - glio! e la tua ma-dre

4c) Duetto di Idalide e Corrado (*L'ultimo addio, german. Per sempre ... io lascio*)

Sostenuto

IDALIDE

5

L'ul - ti-mo ad-dio, ger - man. Per sem-pre... io la-scio

4d) Finale I (*Non favelli? Padre ... oh Dio!*)

Idalide

CORRADO

3

Non fa - vel-li? Pa - dre... oh Dio!...

Atto II:

5a) Introduzione strumentale

Allegro giusto

Violino I



pizz.

5b) Recitativo prima del duetto di Idalide e Corrado (*Oh! vedila. Ten priego. Si, l'ascolta*)

Recitativo

16

ILLONELLO



Oh! ve-di-la. Ten pri-go. Si, l'a-scol-ta...

5c) Duetto di Idalide e Corrado (*Orfana, e sola io stava*)

Andantino

IDALIDE



Or - fa - na, e so - la io sta - - - va:

6) Coro di soldati (*D'ogni intorno al vasto bosco*)

Andante sostenuto Tenori

36

Coro



D'o-gni in-tor - no al va - sto bo - sco,

7a) Recitativo prima del duetto di Teoberto e Corrado (*E qui perir dunque io dovrò? Sepolto*)

Moderato sostenuto **Recitativo**

15

TEOBERTO



E qui pe-rir dun - que do - vrò? Se - pol-to

7b) Duetto di Teoberto e Corrado (*Ella è mia; svenar me puoi*)

Allegro vivace

TEOBERTO

El - - la è mi - a; sve-nar me puo - i:

8a) Introduzione strumentale al gran coro di cittadini di Zurigo

Allegro brillante

Violino I

8b) Gran coro di cittadini di Zurigo (*Di nostra vita l'ardito sentier*)

Allegro brillante Soprani

Coro

50

Di no - stra vi - ta l'ar - di-to sen - tier

9a) Scena prima dell'aria di Idalide nel finale (*Elvezj. V'ha tra voi*)

Moderato

ILLONELLO

El - ve - zj. V'ha tra vo - i

9b) Aria di Idalide nel finale (*Odo un sospir che lugubre*)

Allegro vivace

IDALIDE

3

O-do un so - spir che lu - gu-bre

Fernando Duca di Valenza (1833)

Questa sfortunata composizione paciniana, che il suo stesso autore considera «di niun pregio», venne utilizzata nella serata di gala del 30 maggio 1833 per festeggiare l'onomastico del re Ferdinando II, e fu accantonata dopo appena una replica.⁴⁰⁰ Della sua fugace apparizione non è stato possibile rinvenire alcuna eco sulla stampa del tempo. L'unica testimonianza sopravvissuta è la partitura autografa custodita nell'Archivio storico Ricordi di Milano.

Scheda sintetica:

Titolo: *Fernando duca di Valenza*

Genere: opera seria in 1 atto

Data di composizione: 1833

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 30 maggio 1833

Interpreti: Luigi Lablache (Alfonso), Domenico Reina (Fernando), Francesco Lombardi (Diego), Giuseppina Ronzi-De Begnis (Imelda), Elisabetta Speranza (Irene), Giovanni Andaver (Gonsalo)

Librettista: Paolo Luigi Pola

Fonti del libretto: ignote

⁴⁰⁰ Cfr. C. Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo cit.*, p.233.

Argomento: La storia si svolge in Catalogna. All'alba, nei pressi del castello in rovina del conte di Urgel, un cavaliere misterioso si aggira inquieto sotto false sembianze. Quest'uomo non è altri che Alfonso, conte di Urgel, antico proprietario della magione, tornato da terre lontane dopo un viaggio durato quindici anni. A pochi passi dal castello si trova un collegio femminile, dal quale si ode in lontananza un suggestivo canto di lode a Dio, intonato dalle alunne. All'udire quelle melodie, il cavaliere prova una profonda nostalgia e decide di avvicinarsi all'istituto. Nel frattempo, un gruppo di montanari si dirige verso il collegio, festeggiando le imminenti nozze tra un'alunna, Imelda, figlia di Alfonso, e Fernando, duca di Valenza, suo antico nemico politico. Chiamato dai montanari, il giardiniere del collegio, Diego, si affaccia e riconosce Alfonso, suo vecchio e fidato amico. All'udire i canti gioiosi per le nozze di Fernando, Alfonso, infuriato, ferma i montanari. Diego, riconoscendolo, si avvicina e lo invita a esprimersi liberamente, poiché si trova tra amici fidati. Alfonso sfoga la sua frustrazione per aver appreso che sua figlia sposerà il suo più temuto avversario. Per aiutare Alfonso, Diego architetta un piano e si introduce con lui nell'istituto. Mentre Imelda passeggia con le compagne e con Irene, la direttrice dell'istituto, confida a quest'ultima di aver avuto un cattivo presagio riguardo alle proprie nozze. Poco dopo, viene avvicinata da Diego, che la invita a un colloquio privato con il cavaliere che lo accompagna. Sebbene la ragazza trovi inopportuno allontanarsi per parlare con uno sconosciuto, viene convinta a farlo, poiché l'uomo misterioso si finge amico di suo padre Alfonso. Il cavaliere mostra alla ragazza un incartamento con le ultime volontà di Alfonso che morente le impone di detestare i nemici che egli aveva in patria, incluso Fernando suo futuro sposo. La giovane rimane turbata da queste parole ed è disposta ad ubbidire suo malgrado; Alfonso è felice di constatare che Imelda è ancora

affezionata a suo padre e lo rispetta. Nel frattempo, Fernando fa il suo ingresso trionfale per incontrare la sua futura sposa, accompagnato da Gonzalo, il capitano degli armigeri, insieme al suo esercito, ai Grandi, ai Duchi e agli Araldi. Il duca di Valenza parla alla sua corte della gioia che prova per le nozze con Imelda e invia alcuni dei suoi uomini a comunicarle del suo arrivo. Egli dichiara a Gonzalo che nel giorno delle sue nozze vorrebbe essere attorniato da tutti i suoi sudditi, riconciliandosi anche con i suoi nemici ivi compreso il padre di Imelda, che tuttavia egli ritiene ormai morto. Imelda tarda ad arrivare e gli uomini di Fernando, inviati a chiamarla, riferiscono che la giovane è molto triste e non ha accolto con gioia la notizia del suo futuro sposo. Quando finalmente Fernando le chiede se per caso abbia smesso di amarlo: la ragazza respinge le sue insinuazioni, ma, dopo avergli mostrato il documento con gli ammonimenti lasciatile dal padre Alfonso, gli chiede il permesso di rimanere confinata a vita nell'istituto che l'aveva accolta fin da bambina. Il duca di Valenza invita Imelda a non prestare attenzione alle parole del suo defunto padre, cercando di convincerla che, se fosse ancora in vita, approverebbe sicuramente le nozze della figlia. Mentre parla, Alfonso, che si era nascosto, si rivela tra i presenti, lasciando tutti sbigottiti. Fernando, accorgendosi dell'inganno ai danni di Imelda, si rivolge ad Alfonso con acredine. Tuttavia, Alfonso, orgoglioso e testardo, non è disposto a benedire le nozze tra i due. Fernando, allora, fa un passo indietro e cerca di riconciliarsi con Alfonso. Imelda, nel frattempo, supplica il padre di accettare la pace e di non rendere la sua vita infelice per sempre. Tutti i presenti si uniscono a lei, sottolineando i vantaggi di una vita serena e in armonia. Alfonso, però, è tormentato dal ricordo della morte del suo figlio, avvenuta durante una battaglia contro il padre di Fernando. Mosso da molte

emozioni, alla fine cede e accoglie Fernando come un figlio. Mentre si preparano per le nozze, tutti i presenti inneggiano alla pace.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Mr Musica MS PART 02970 |
| Titolo: | Originale G. Pacini Fernando Duca di Valenza Melodramma Atto unico Poesia del Sig.r Conte C.r Paolo Pola Da eseguirsi nel R. Teatro S. Carlo in occasione del giorno onomastico di S. Maestà il Re Delle Due Sicilie 1833 |
| Data: | 1833 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, (cc. 157) |
| Dimensioni: | mm. 225x275 |

Indice dei numeri musicali:

1a) Introduzione strumentale

Allegro vivace


Violino I



1b) Recitativo prima del coro di alunne nell'introduzione (*Ecco risorto il di*)

Allegro vivace

ALFONSO



Ec - co ri - sor - to il di;

1c) Coro di alunne nell'introduzione (*Delle notturne tenebre*)

Cantabile

Coro




Soprani

Del - le not - tur - ne te - ne - bre

1d) Cavatina di Alfonso (*D'un nemico io veder fra le braccia*)

Allegro vivissimo

ALFONSO



D'un ne - mi - co io ve - der fra le brac - cia

2a) Coro di alunne che precede la cavatina di Imelda (*Delle innocenti grazie*)

Allegro moderato

Coro



Soprani

Del - le in - no - cen - ti gra - zie

2b) Recitativo prima della cavatina di Imelda (*Di mia primiera età dolci compagne*)

Andante cantabile

IMELDA

Di mia pri-mie-ra e - tà dol - ci com - pa - gne

2c) Cavatina di Imelda (*Nel lasciar questo asilo di pace*)

Larghetto

IMELDA

Nel_ la-sciar que-sto a-si-lo di pa - ce,

2d) Recitativo dopo la cavatina di Imelda (*Piacciavi d'osservar dall'alta torre*)

Allegro moderato

IMELDA

Piac - cia-vi d'os - ser - var dall' al - ta tor - re

3a) Recitativo prima del duetto di Alfonso e Imelda (*Oh! se udito l'avessi lamentar sul destino*)

Recitativo

ALFONSO

Oh! se udi - to l'a - ves - si la - men-tar sul de - sti - no

3b) Duetto di Alfonso e Imelda (*Che mai vedo! son pur questi*)

Andante sostenuto

IMELDA

(Che mai ve - do! son pur que - sti)

4a) Coro prima della cavatina di Fernando (*È dolce l'obbedir*)

Allegro vivace Tenori I

Coro **88**

E' dol - ce l'ob - be - dir

4b) Cavatina di Fernando (*Cari amici a' vostri accenti*)

Largo cantabile

FERNANDO **2**

Ca-ri a-mi-ci, a' vo-stri ac-cen-ti

4c) Recitativo dopo la cavatina di Fernando (*Ite, più non tardate: a lei messaggio*)

Allegro

FERNANDO **4**

I-te, più non tar-da-te: a lei mes-sag-gio

5a) Aria di Fernando (*Deh vieni, Imelda, a dissipar, deh, vieni*)

Andante sostenuto

FERNANDO

Deh vie-ni, I-mel-da, a dis-si-par, ___ deh vie-ni

5b) Cabaletta di Imelda (*Vivi tu almen non misero*)

Andantino affettuoso

IMELDA

Vi-vi tu al-men non mi-se-ro

6) Terzetto di Imelda, Fernando e Alfonso nel finale (*Oh! mio Fernando! S'anco il padre sventurato*)

IMELDA

Oh! mio Fer-nan-do! S'an-co il pa-dre ___ sven-tu-ra-to

Irene ossia L'assedio di Messina (1833)

È possibile tracciare un paragone tra la recezione dell'opera *Niobe* e quella dell'*Irene*: entrambe, infatti, vennero rappresentate una sola volta senza essere mai riprese successivamente; entrambe sono rimaste famose presso i posteri per un'unica fortunata aria, ma con una significativa differenza perché la cavatina *Il soave e bel contento* divenne celebre appena un anno dopo il debutto della *Niobe*, mentre, al contrario, l'aria *Cedi al duol*, brano di cui fu ammirata esecutrice il soprano Maria Malibran, ha goduto di una certa rinomanza solo ai nostri giorni grazie al *revival* discografico messo in atto da Cecilia Bartoli,⁴⁰¹ moderna diva del bel canto. Pacini si dimostra convinto estimatore della Malibran e consapevole del valore aggiunto che la sua interpretazione aveva conferito alle recite dell'*Irene*: «Quel genio unico di Maria Malibran sostenne la parte della protagonista in modo da meravigliare compositore e pubblico».⁴⁰² Anche certi taglienti commenti apparsi sulla stampa misero in evidenza una presunta sproporzione tra la debolezza complessiva della partitura paciniana e l'energia che invece riusciva a conferirle l'interpretazione di questa celebre cantante:

La Malibran [...] nella *Gazza Ladra*, nell'*Otello*, nella *Prova d'Opera seria*, mosse entusiasmo in questa nostra città del canto, e dopo averle tante volte e da tante celebri donne ascoltate; nella nuova *Irene* di Pacini sembrò che questo maestro volesse dar prova che ove questa singolar donna canta, ogni e più *antiacustica* musica diviene eccellente.⁴⁰³

⁴⁰¹ Questo brano è stato registrato all'interno dell'album-recital intitolato *Maria* (Decca, 2007), dedicato appunto a Maria Malibran.

⁴⁰² G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 81.

⁴⁰³ «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali» 28 dicembre 1833, p. 142.

L'esito delle recite dell'*Irene* al San Carlo diede a Pacini l'occasione di rendersi conto che stava perdendo terreno rispetto ai suoi diretti competitori, Bellini e Donizetti:

La precitata somma artista [Maria Malibran] in unione a David e Lablache sostennero il mio fragile edificio che ebbe incontro abbastanza felice, ma che avrei desiderato maggiore, e che non potei conseguire per difetto della mia povera vena; quantunque, ripeto molti pezzi ottenessero pienissimo favore. Principiai a conoscere ch'io doveva ritirarmi dalla palestra. Bellini, il divino Bellini e Donizetti mi avevano sorpassato.⁴⁰⁴

Per poter quantificare l'entità del disavanzo percepito da Pacini si confronti il numero di repliche delle sue composizioni, nel corso della stagione 1833-1834 al Teatro San Carlo, con quello delle opere di Bellini e Donizetti presenti nello stesso cartellone (**Tabella 4**):

Tabella 4
Repliche delle opere di Bellini, Donizetti e Pacini nel corso della stagione operistica 1833-1834 al Teatro San Carlo⁴⁰⁵

| Compositore | Titolo | N. di repliche |
|-------------|-----------------------------------|----------------|
| Bellini | <i>I Capuleti e i Montecchi</i> | 13 |
| | <i>La sonnambula</i> | 16 |
| | <i>Norma</i> | 18 |
| Donizetti | <i>Anna Bolena</i> | 9 |
| | <i>L'Esule di Roma</i> | 9 |
| Pacini | <i>Ferdinando duca di Valenza</i> | 2 |
| | <i>Il contestabile di Chester</i> | 4 |
| | <i>Irene</i> | 6 |

⁴⁰⁴ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 82.

⁴⁰⁵ Notizie ricavate da C. Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo* cit., pp. 232-235.

Da questi dati si evince che le opere di Pacini venivano rappresentate per un numero di sere sensibilmente inferiore rispetto ai suoi rivali, e che quindi, con probabilità erano meno gradite al pubblico.

La tendenza a confrontarsi con i successi altrui, da parte di Pacini, potrebbe aver rappresentato un fattore decisivo anche nella scelta del soggetto del libretto dell'*Irene*, che risulta incentrato sulle vicende di Eufemio da Messina narrate da Tommaso Fazello,⁴⁰⁶ e riprese anche in un fortunatissimo lavoro del Romani, *I saraceni in Sicilia*, che già era stato musicato precedentemente da altri cinque compositori.⁴⁰⁷ Nonostante gli sforzi del poeta Nicola Cirino per pubblicizzare la presunta originalità del proprio lavoro, persino nel frontespizio del libretto, tuttavia il confronto con tale illustre precedente potrebbe aver nociuto all'accoglienza dell'*Irene* da parte del pubblico e della critica:

Era colossale la promessa che faceva di quest'opera l'autore della poesia. Bisognava credergli per convenienza, per forza, per umanità, tanto il suo lo erasi in lui fatto un'intercalare, una malattia. In casa, in strada, sulle scene, nei concerti ci giurava pel futuro che la sua opera avrebbe sanato ogni corpo, salvata ogni anima, conciliati tutti i partiti. Ma questa cotanto magnifica opera per musica, questa Irene è faliata nelle promesse dell'autore. Schiettamente come si direbbe al più caro amico della terra dico io all'orecchio del poeta perché nessuno senta: Ma è umanità far stare in disagio tanta gente per sapere dopo tre

⁴⁰⁶ Tommaso Fazello, *De rebus Siculis decades duae, nunc primum in lucem editae. His accessit totius operis index locupletissimus*. Palermo: apud Ioannem Matthaeum Maidam et Franciscum Carraram, 1558.

⁴⁰⁷ L'elenco delle versioni musicali di questo libretto comprende: *I saraceni in Sicilia ovvero Eufemio di Messina*, Francesco Morlacchi (1828); *Il proscritto di Messina*, Daniele Nicelli (1829); *Eufemio di Messina ovvero La distruzione di Catania*, Giuseppe Persiani (1829); *Il rinnegato*, Francesco Morlacchi (1832); *Eufemio da Messina o Los sarracenos en Sicilia*, Ramón Carnicer (1832).

ore meno di quello che sapeano nel chiudersi in teatro? Tra i più gonzi vorrei trovar uno che non abbia inteso qual doveva essere la fortuna dell'assediate Messina, quale dell'assediate; almeno gli episodi avesser renduta svariata la tela principale. Chi va, chi viene, chi promette, chi propone, maledetto quell'uno che conficca un chiodo per sostener le mura di Messina. E sì che l'assediate Eufemio ha in pugno la vittoria sin dal suo primo apparire, né egli infesta, stringe, riduce alla disperazione i messinesi per forza o arte di guerra; quei si stanno piangenti, questi quand'è l'ora prefissa si trova coi suoi entro Messina, né un colpo di spada, né un grido, né un lamento si ode, e si direbbe che gli arabi condotti da Eufemio andassero a banchetto: tutto il suo patire è stato il tenersi lungamente accampato presso Messina, e avrebbe potuto non farlo se stava a lui entrare o restare. Quindi se non per nuovi argomenti, ma per vecchie storie almeno non si viene a tener sospeso il giudizio del pubblico, e nessuno affetto, nessun odio, nessuna pietà muove quell'azione, dico io, per sé quale edificio può star saldo su quelle fondamenta? [...] Certo che il Poeta pare che abbia solamente inteso di sostenere la fama degli odierni libretti invece di rivocarla in dubbio.⁴⁰⁸

Da questa stessa fonte apprendiamo anche che il mancato gradimento da parte del pubblico fu la causa che due numeri del secondo atto fossero tagliati a partire dalla seconda recita:

Un duetto tra Lablache e Reina si trovò poco degno di Pacini e fu tolto la seconda sera. Un terzettino tra la Malibran, la Ruiz, e Ambroggi non ebbe miglior sorte, si voleva modellare su taluni pezzi *Guglielmo Tell*, ma tutto rimase al suo posto e non vi fu alcun ravvicinamento.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ «Il Gondoliere, giornale di amena conversazione», appendice n. 25 del 21 dicembre 1833.

⁴⁰⁹ Ibid.

Purtroppo la decisione di non eseguire questi numeri musicali potrebbe aver causato anche la loro irrimediabile perdita: infatti la partitura autografa, unico testimone manoscritto superstite di quest'opera attualmente noto, risulta mutila nel secondo atto proprio del duetto *Mi ravvisa al mio furore*, e del successivo terzetto *Dio che scendi dell'uom nel cuore*.

Scheda sintetica:

Titolo: *Irene ossia L'assedio di Messina*

Genere: tragedia lirica in 2 atti

Data di composizione: 1833

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo: 30/11/1833

Interpreti: Maria Malibran (Irene), Giovanni David (Manfredi), Luigi Lablache (Esarca), Domenico Reina (Gualtiero), Josefa Ruiz García (Palmiero), Antonio Ambrogi (Eufemio), Michele Benedetti (Ministro), Lorenzo Lombardi (Abdul)

Librettista: Nicola Cirino⁴¹⁰

Fonti del libretto: Felice Romani, *I saraceni in Sicilia*, (Venezia, 1828)

Argomento: (Atto I) Mentre l'esercito si prepara a difendere le mura della città di Messina, cinta d'assedio dalle truppe musulmane, le donne e gli anziani del popolo, temendo per la loro sorte, invocano dal cielo la protezione divina. Nella piazza principale, preceduti dalle guardie, giungono l'Esarca col figlio Manfredi e Gualtiero che si dimostrano uniti contro il comune nemico e pronti a dar prova del loro valore nello scontro finale, vincendo o soccombendo con onore. Alla loro voce si unisce quella del Ministro Sergio che innalza una preghiera a Dio per portare conforto agli animi prima dell'inizio della battaglia. Qualche tempo prima Eufemio, che adesso capeggia l'esercito invasore, aveva rapito dal convento la sorella dell'Esarca ed era riuscito a fuggire grazie all'aiuto del suo amico Gualtiero; quest'ultimo, essendo divenuto sospetto agli occhi di tutti, si era visto costretto a rinnegare l'amicizia con Eufemio, reo di palese tradimento, e si era unito ai difensori della città. Adesso, dopo aver

⁴¹⁰ Il repertorio online Corago indica erroneamente Gaetano Rossi come autore di questo libretto.

riquadagnato la fiducia dell'Esarca, gli paventa l'eventualità che i figli nati dall'unione della sua estinta sorella con Eufemio possano essere rimasti in città senza che se ne conoscesse l'identità: ma l'Esarca non lo vuole ascoltare e anzi dichiara che per la prole del suo acerrimo nemico, quantunque sua consanguinea, non potrebbe provare se non sentimenti di odio. Irene, giovane donna messinese, è in pena per l'amato Manfredi e pur di stare a suo fianco sarebbe disposta a seguirlo in battaglia; a suo fratello Palmiero, che cerca di dissuaderla prospettandole i rischi della guerra, lei ribatte che, da quando ha appreso da Gualtiero, loro padre adottivo, di essere figlia di un uomo che ha perso l'onore non riesce a pensare ad altro che a prendere parte alla battaglia. Intanto anche i soldati musulmani pregano preparandosi all'assalto della città; il loro capitano Abdul mal sopporta il temporeggiare di Eufemio che, preoccupato di ritrovare i suoi figli di cui ha perso le tracce dopo la morte della moglie, non si decide a dare inizio alla battaglia. Irene, catturata dai soldati nemici mentre si aggirava vicino al loro accampamento, viene condotta da Eufemio; quest'ultimo rimane sorpreso nel vedere la ragazza il cui aspetto gli ricorda quello della sua defunta moglie, e decide di aprirsi con lei raccontandole di come era stato costretto a fuggire da Messina dopo aver avuto una relazione con una donna consacrata al culto divino che era morta dando alla luce due bambini segretamente affidati alla custodia di un uomo chiamato Gualtiero. D'improvviso Irene trasalisce perché realizza di essere di fronte al proprio padre, e anche Eufemio, dopo averle chiesto il nome, riconosce in lei la figlia che ha perduto e vorrebbe abbracciarla ma lei lo respinge sdegnata. Irene chiede di essere liberata ma Eufemio, che ha finalmente ritrovato la figlia, non può lasciarla andare. Intanto, dopo la morte di alcuni cristiani per mano dei mori, Palmiero ha deciso di andare in cerca di Irene e si apposta dietro i sepolcri per poter cogliere di sorpresa

Eufemio e ucciderlo. Contemporaneamente Manfredi vorrebbe andare in battaglia ma Gualtiero lo trattiene mentre un vessillo bianco viene issato sulla torre, chiamando la fazione nemica a parlamento. Eufemio promette agli assediati di aver salva la vita se pacificamente gli sarà consegnato il governo della città; ma i messinesi rifiutano la proposta e preferiscono andare allo scontro. Palmiero uscito allo scoperto sta per uccidere Eufemio ma Irene lo trattiene e al cospetto dell'Esarca, di Manfredi e di Abdul gli rivela che quello è il loro padre naturale. Questa imbarazzante scoperta acuisce ulteriormente le divisioni e allontana ogni speranza di una soluzione pacifica.

(Atto II) L'Esarca e il ministro Sergio concordano sul fatto che, in caso di sconfitta, per i cittadini converrebbe morire volontariamente piuttosto che rimanere vivi in mano ai nemici. Mentre Palmiero con altri guerrieri danno fuoco alle navi arabe, Manfredi e Gualtiero tentano di recuperare Irene dal campo nemico: la giovane, dopo un iniziale resistenza, accetta di fuggire abbandonando il padre appena ritrovato. Abdul con l'aiuto dei suoi soldati trama per uccidere Eufemio e impedirgli di prendere il comando della città di Messina. Intanto Eufemio vede in sogno la moglie defunta che gli chiede notizie dei loro figli; ridestatosi viene informato da Abdul che è in corso l'offensiva dei cristiani, ma egli è più preoccupato per la scomparsa di Irene e chiede al comandante musulmano di cercarla. Gli viene dunque condotto dinanzi Gualtiero, catturato e disarmato dai mori, che lo rimprovera di aver tradito Messina e gli rivela che Irene è fuggita dal campo con Manfredi mentre Palmiero potrebbe essere morto nella spedizione contro le navi arabe. Eufemio protesta contro Gualtiero rinfacciandogli di non aver saputo prendersi cura dei due ragazzi ma questi replica dicendo che i caduti in difesa della fede cristiana sono più degni dei sopravvissuti. Manfredi, recatosi dal proprio padre, gli affida Irene e lascia

Palmiero, che è sopravvissuto, in difesa della città; egli invece torna al campo nemico nel tentativo di salvare Gualtiero. L'Esarca consegna un coltello a Irene raccomandandole di usarlo contro il nemico per difendersi oppure contro sé stessa per non cadere ostaggio dei mori. Le sorti della battaglia volgono intanto a favore di Eufemio: caduti l'Esarca con Gualtiero e Palmiero, il popolo si ritira dentro la Chiesa. Manfredi, ancora in vita, è prigioniero di Eufemio: Irene sta supplicando il padre di risparmiargli la vita quando il ministro Sergio decide di dar fuoco alla chiesa; ne approfitta Manfredi che, con un'abile mossa, si appropria del coltello di Irene e comincia a duellare con Eufemio trascinandolo nell'edificio in fiamme la cui porta viene prontamente chiusa dal ministro Sergio. Manfredi ha la meglio e uccide Eufemio; Irene, a sua volta, recupera il pugnale e, in preda alla disperazione, si toglie la vita.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|--------------------------|---|
| Localizzazione: | I-Nc 14.1.17-18 |
| Titolo: | Irene ossia L'assedio di Messina Atto I |
| Data: | 1833 |
| Descrizione: | autografo; partitura manoscritta, 2 vol., (cc. I,144,II - I,93,II) |
| Dimensioni: | mm. 270x380 |
| Note: | |
| Risorse digitali: | https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0147601 |

Indice dei numeri musicali:

Atto I:

1a) Introduzione strumentale

Maestoso

Viola



The musical notation for the Viola introduction is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The melody begins with a half note G2, followed by a dotted quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. A slur covers the next four notes: C2, B1, A1, and G1. The piece concludes with a quarter note F1 and a half note E1.

1b) Coro di cittadini messinesi nell'introduzione (*Sorge il sol. Sorga, e rischiari*)

Maestoso Bassi Soprani I

Coro

38




The musical notation for the Coro di cittadini messinesi is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The lyrics are 'Sor - ge il sol. _____ Sor - ga, e ri - schia - ri'. The notation includes a rehearsal mark '38' at the beginning. The melody starts with a half note G2, followed by a dotted quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. A slur covers the next four notes: C2, B1, A1, and G1. The piece concludes with a quarter note F1 and a half note E1.

1c) Recitativo prima del terzetto dell'Esarca, Gualtiero e Manfredi (*Di tanto ardor la piena*)

Recitativo

ESARCA



The musical notation for the Esarca recitative is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Recitativo'. The lyrics are 'Di tan - to ar - dor la pie - na'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a dotted quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The piece concludes with a quarter note C2 and a half note B1.

1d) Terzetto dell'Esarca, Gualtiero e Manfredi (*Tremendo il braccio mio*)

Maestoso

MANFREDI




The musical notation for the Manfredi terzetto is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The lyrics are 'Tre - men - do, tre - men - do il brac - cio_ mi - o'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a dotted quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The piece concludes with a quarter note C2 and a half note B1.

1e) Recitativo prima della preghiera del Ministro (*qui non ardir, non fede*)

Recitativo

MINISTRO



The musical notation for the Ministro recitative is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Recitativo'. The lyrics are 'qui non ar - dir, non fe - de'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a dotted quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The piece concludes with a quarter note C2 and a half note B1.

1f) Preghiera del Ministro (*Oh tu che dell'empireo*)

Andante

MINISTRO 13

Oh tu che dell'em - pi - re - o

1g) Stretta dell'introduzione (*All'arme, all'arme*)

Allegro vivace

GUALTIERO 5

All' ar - me, all' ar - me,

2a) Recitativo dopo l'introduzione (*Ti abbraccio alfin. Vedresti*)

Andante sostenuto Recitativo Gualtiero

ESARCA 7

Ti ab - brac - cio al - fin. Ve - dre - sti

2b) Scena prima del duetto di Irene e Palmiero (*Ove mi aggiro? ov'è Manfredi?*)

Andante

IRENE 33

O - ve m'ag - gi-ro? Man - fre-di... o-v'è Man - fre-di?

2c) Duetto di Irene e Palmiero (*Di luna al mesto raggio*)

Andantino cantabile

IRENE 2

Di lu - na al me-sto rag - gio

3a) Coro di Mori prima della sortita di Eufemio (*Al profeta, alla voce di Dio*)

Allegro Tenori

Coro 80

Al pro - fe - - - ta, al-la vo-ce di Di - o

Atto II:

6a) Recitativo prima dell'aria di Palmiero (*Grave su noi stende il Signor la destra*)

Maestoso
16

MINISTRO

Gra-ve su noi sten-de Si-gnor la de - stra:

6b) Aria di Palmiero (*Quando infosca il ciel più nero*)

Allegro moderato
2

PALMIERO

Quan - do in - fo - sca il ciel più ne - ro,

7a) Recitativo prima dell'aria di Manfredi (*M'abbraccia. questa lacrima il mio cor*)

ESARCA

M'ab - brac - cia. e que - sta la - cri - ma il mio cor

7b) Aria di Manfredi (*Tempo è ben che qualche luce*)

Allegro Moderato
3

MANFREDI

Tem - po è ben che qual - che lu - ce

7c) Quartetto prima della cabaletta di Manfredi (*Quest'acciar di stragi è ingordo*)

Allegro Moderato

GUALTIERO

Quest'-ac - ciar, quest' ac - ciar di stra - gi in - gor - do

10) Duetto di Gualtiero e Eufemio (**Lacuna**)

11) Terzetto dell'Esarca, Palmiero e Irene (**Lacuna**)

12a) Coro di donne e bambini messinesi prima nel finale (*Cari luoghi, patrie mura*)

Largo Soprani

Coro **37**

Ca - ri - luoghi, o pa - trie - mu - ra,

12b) Recitativo dopo il coro di donne e bambini messinesi nel finale (*Se un mio desir, se un voto ascolti, o padre*)

Larghetto

IRENE **2**

Se un mio de - sir, se un vo - to as - col - ti, o pa - dre

12c) Gran scena finale di Irene (*Cedi al duol, a me tu cedi*)

IRENE **5**

Ce - di al duol, a me - a - me tu ce - di

Carlo di Borgogna (1835)

Carlo di Borgogna, ultima fatica di Pacini prima del suo temporaneo ritiro dalle scene musicali, fu composto per il Teatro La Fenice di Venezia e debuttò il 21 febbraio 1835. Il librettista Gaetano Rossi adattò per l'occasione il romanzo *Le Solitaire* di Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (Ginevra, 1821); non è da escludere che abbia potuto trarre ispirazione anche dal ballo eroico-pantomimo di Giuseppe Sorentino, intitolato appunto *Carlo di Borgogna*, che fu presentato al Teatro Comunale di Bologna l'autunno dell'anno 1829. Pacini, nel ricostruire la storia della genesi di questa sua sfortunata composizione, formula un giudizio severissimo su di essa e sul libretto:

Nel 1833, terminati gli impegni con Barbaia, l'impresa del Teatro della Fenice di Venezia, allora assunta dal sig. Marchese Brignole di Genova, mi offerse il contratto per comporre l'opera d'obbligo per la stagione del carnevale 1834. Il vecchio parolaio Gaetano Rossi scelse per argomento del libretto Carlo di Borgogna che io rivestii di note. Con ciò ho detto tutto!... La sola cavatina composta per la Giuditta Grisi piacque sommamente; tutto il rimanente della composizione mi riuscì squallidissima.⁴¹¹

In queste parole del compositore possiamo cogliere l'eco di una recensione apparsa sulla cronaca teatrale del giornale «Il Telegrafo»:

[...] si potrebbe supporre con qualche fondamento, che Pacini abbia esaurito tutta la sua fantasia. Però, nel primo atto vi è una cabaletta (cantata con grazia dalla Grisi), che si può dire con ragione vivace e simpatica; ma ecco il tutto! Pacini, meritamente caro al pubblico di Venezia, aveva un partito favorevole;

⁴¹¹ G. Pacini, *Le mie memorie artistiche* cit., p. 83.

laonde fu applaudito e lo si volle sulla scena due volte dopo la prima parte, senza però, che fosse quasi mai stato acclamato ne' varj pezzi; nel seguito poi, i più ben disposti non si mossero, e l'opera terminò in mezzo alla più sconcertante disapprovazione.⁴¹²

Da un'altra recensione apprendiamo anche che la partitura fu ridotta a soli due atti, con ogni probabilità a causa dell'eccessiva durata della versione originale:

Il cavalier Pacini anche in questo Spartito ha dimostrato la sua immaginazione, la sua scienza musicale, e ad onta delle tacce che gl'incontentabili gli possono affibbiare, vi sono nel complesso tante bellezze da cavarne un ottimo Spartito, tolte le lunghissime marce ed alcuni altri perditempi, conseguenza del libretto. Ridotto il tutto a due atti, come saggiamente si è fatto una sera, si avrà un bellissimo primo atto, un secondo da rendere soddisfatto l'amor proprio di qualunque maestro.⁴¹³

La reputazione di quest'opera, tuttavia, è stata riabilitata in tempi recenti grazie a un'incisione discografica,⁴¹⁴ in seguito alla quale *Carlo di Borgogna* è attualmente uno dei pochissimi titoli operistici di Pacini disponibili in registrazione.

⁴¹² «Il Telegrafo», anno II, n. 11 del 25 febbraio 1835, p.44.

⁴¹³ «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali», n. 574 del 12 marzo 1855, p. 11.

⁴¹⁴ *Carlo di Borgogna*, Opera Rara 1995.

Scheda sintetica:

Titolo: *Carlo di Borgogna*

Genere: melodramma romantico in 3 parti

Data di composizione: 1835

Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 21 febbraio 1835

Interpreti: Domenico Donzelli (Carlo), Henriette Méric-Lalande (Leonora), Domenico Cosselli (Arnoldo), Giuditta Grisi (Estella), Marietta Bramati (Amelia), 'N.N' (Oberto), Lorenzo Lombardi (Lord Athol), Antonio Solari (Guglielmo)

Librettista: Gaetano Rossi

Fonti del libretto: 1) Charles-Victor Prévost d'Arincourt, *Le Solitaire*, (Ginevra, 1821); 2) Giuseppe Sorentino, *Carlo di Borgogna*, ballo eroico-pantomimo (Bologna, 1829)

Argomento: (Premessa) Carlo di Borgogna, affidato dal padre Filippo alle cure del Cavaliere Svizzero Arnoldo d'Ivrj, fu da questi istruito nelle arti cavalleresche. Dotato di un temperamento molto passionale, Carlo si innamorò di Estella, la figlia del suo tutore, e le giurò amore eterno. Tuttavia Filippo dispose che Carlo fosse promesso in matrimonio a Leonora Margherita, sorella di Odoardo di York, Re d'Inghilterra e alleato militare di Filippo. Carlo, benché riluttante, quando il genitore fu sul letto di morte dovette impegnarsi a mantenere la promessa di matrimonio. Ma in seguito, quando Carlo tornò a Digione dopo aver sconfitto i Liegesi, il suo cuore era sempre dominato da un'ardente passione per Estella

(Parte I) Nella Piazza di Digione i colpi di cannone annunciano al popolo festante l'arrivo di Carlo che fa il suo ingresso in città preceduto da Arnoldo con gli Araldi, e affiancato da Oberto, conte di Croy, e Lord Athol, rappresentante del regno inglese. Al suono dell'arpa, vari scudieri,

paggi e damigelle rendono omaggio a Carlo, tra cui Estella, accompagnata da Amelia, sua parente. I due si scambiano sguardi innamorati, e mentre lei gli porge un serto di alloro, lui le bacia la mano. Nel frattempo, un cavaliere inglese si avvicina a Lord Athol e gli consegna un plico contenente una missiva. Quando Carlo la legge, il suo volto si fa serio e Arnoldo, che lo osserva, percepisce il suo turbamento. La lettera annuncia l'arrivo di Leonora di York che, in base agli accordi tra il defunto Filippo e il re d'Inghilterra, dovrebbe andare in sposa a Carlo. Quest'ultimo, colto di sorpresa, non sa come comunicare la notizia a Estella, che lo aspetta con gioiosa trepidazione negli appartamenti di suo padre, convinta che lui stia venendo per chiedere la sua mano, mentre e la sua confidente Amelia alimenta le sue illusioni. Ma quando Carlo le rivela finalmente di non poterla più sposare perché è promesso in matrimonio a un'altra donna, in adempimento a una promessa fatta al padre morente, lei rimane incredula e anche Arnoldo se ne dimostra ferito: entrambi padre e figlia, lo accusano di essere un vile seduttore e lo maledicono.

Intanto, accompagnata da un corteo di cavalieri, donne, paggi e dal popolo, è appena arrivata in città Leonora per dare inizio al rito nuziale. Carlo però tarda a presentarsi e, da questo comportamento, lei deduce che forse il borgognone potrebbe avere delle riserve a sposarla. I suoi sospetti si accrescono all'arrivo del suo futuro sposo quando si accorge che egli le si rivolge in modo freddo e formale. La principessa inizia a interrogarlo chiedendogli se fosse ancora legato a qualche amore del passato, ma lui senza rispondere, si mostra deciso a voler iniziare la cerimonia. A questo punto Estella, che osservava la scena da lontano, si fa avanti con fare minaccioso e a nulla valgono i tentativi di Amelia di trattenerla. Carlo, fingendo indifferenza, dice a Leonora che la giovane è solo una povera pazza. Mentre Athol preme perché si dia inizio al matrimonio, Estella

blocca il cammino ai futuri sposi e rivela a Leonora di aver ricevuto prima di lei promesse nuziali da parte di Carlo. A queste parole, Leonora reagisce chiedendo a Carlo di non rivedere mai più Estella. Athol, temendo per la principessa vorrebbe arrestare Estella, ma Carlo, con autorità si oppone, e Leonora ne rimane offesa. Arnoldo, intervenuto in difesa in difesa della figlia, sfida Athol a duello e colpito da questi, cade a terra come morto. Estella reagisce con disperazione e fugge, mentre Leonora, con fermezza, ordina a Carlo di rispettare gli accordi e sposarla immediatamente, altrimenti sarà costretta a rivolgersi alle forze inglesi per vendicare l'affronto. I presenti, attoniti, compiangono Estella, che in un attimo ha perso tutti i suoi affetti.

(Parte II) Estella, dopo i tristi eventi dell'anno precedente, si è rifugiata in un castello vicino a una valle svizzera, dove si sta preparando una festa. I partecipanti conversano tra loro lodando un'ignota benefattrice chiamata l'Angelo, che ha offerto grande aiuto a tutti gli abitanti del luogo. Poco dopo, Amelia arriva con due domestici e annuncia ai contadini che al tramonto l'Angelo si unirà a loro. Nel frattempo, un suono di corno si alterna a delle grida, e nel villaggio giunge Guglielmo d'Erlach, che incita tutti a unirsi alla battaglia contro i borgognoni, responsabili della morte di alcuni elvezi a Grandsonne. Anche un misterioso cavaliere, Arnoldo, partecipa alla vendetta; miracolosamente scampato alla morte durante un duello con Athol, racconta a Guglielmo di aver cercato invano Estella e di voler vendicarsi di Carlo e dei borgognoni invasori. I due uomini, uniti dallo stesso intento, stringono un'alleanza e si preparano a combattere insieme. Nel frattempo, nel bosco, Leonora, travestita da guerriero, e Athol, che si sono distaccati dalle truppe di Carlo e non riescono a trovare la strada, cercano un rifugio per ripararsi dall'arrivo di un temporale. Mentre Athol si occupa di trovare un riparo, Leonora rimane con due uomini ad

aspettarlo. Durante l'attesa, incontra un cavaliere di cui non riesce a riconoscere l'identità, poiché è coperto da una visiera. Dopo un breve colloquio, i due si rendono conto di appartenere a fazioni opposte. La donna, notando gli accenti della voce e gli argomenti contro Carlo, sospetta che dietro l'armatura dell'ignoto cavaliere si possa nascondere Arnoldo, il quale, in onore delle regole cavalleresche svizzere, permette a Leonora, che non riconosce a causa del travestimento, di procedere incolume.

Nelle sue dimore, Estella riflette con tristezza sull'anno passato. Mentre il suo pensiero va al padre Arnoldo, un fulmine squarcia il cielo, spaventandola. In quel momento, Amelia arriva per annunciarle che due stranieri chiedono asilo per la notte, cercando riparo dalla tempesta in corso. Estella, distratta, acconsente a dare ospitalità a questi due uomini, che in realtà sono Carlo in incognito e il suo cavaliere Oberto. Oberto si ritira in una stanza diversa da quella di Carlo, che, dopo aver dismesso l'armatura e la spada, cerca di prendere sonno, ma è assalito dal rimorso per ciò che ha fatto a Estella e ad Arnoldo, che crede già morti a causa sua. Improvvisamente, sulla porta appare una donna velata di nero, con una fiaccola in mano. Carlo, scambiandola per un fantasma, si rende subito conto che dietro il velo c'è la sua amata Estella. Disperato, tenta di afferrarle la mano e le dichiara il suo amore, ma la donna, attraverso un passaggio segreto, gli mostra un macabro sepolcro con due tombe: una ornata di mirti con il nome di Arnoldo, suo padre, e una ancora aperta con il suo nome. Accusa Carlo, dicendo che l'unico talamo che lui le ha offerto è quello che vede davanti ai suoi occhi. Disperato, Carlo le porge la propria spada e la implora di trafiggerlo, ma la donna non riesce a farlo e lo lascia, lanciandogli nuovamente una maledizione. Intanto, gli squilli di corno provenienti dall'esterno richiamano il borgognone in guerra. Dopo essersi

rimesso l'armatura, parte con Oberto, ma giura ad Estella di tornare per chiederle di essere ucciso o perdonato.

(Parte III) Dietro le rovine di un antico priorato, ove ha sede un nuovo piccolo tempio, Leonora viene fermata da alcuni montanari che accompagnano Guglielmo, il quale appena la ravvisa vuole ucciderla, ma dal tempio esce l'ignoto Angelo benefattore, Estella, sempre coperta da un velo, che lo ferma, Guglielmo spiega alla donna che quel guerriero altri non è che una donna borgognona travestita da uomo, Estella, dopo averla attentamente osservata, riconosce Leonora e, strappatala agli svizzeri, la porta con sé, scortata solo da alcuni montanari. In disparte Estella si svela a Leonora minacciandola che un solo suo cenno potrebbe farla uccidere, ma Leonora è pronta a morire per Carlo e le due donne si accusano reciprocamente di aver causato l'una l'infelicità dell'altra. Estella richiama a sé i montanari, in preda alla rabbia, come se volesse ordinare l'uccisione di Leonora, invece la fa scortare per condurla al proprio campo, Leonora rimane colpita dal comportamento di Estella, che nell'essere così clemente dimostra una grande nobiltà d'animo

Nel frattempo, tra le montagne innevate, gli svizzeri stanno preparando un'imboscata per Carlo e le sue truppe, spingendo grossi massi lungo i bordi delle rupi, pronti a lanciaarli al loro passaggio. Da lontano, alcuni Solitari, usciti dal loro eremo, osservano queste operazioni e accompagnano con la preghiera la riscossa elvetica. Carlo, che conosce bene la natura pacifica degli svizzeri, commette un grave errore di valutazione e incita i suoi cavalieri a lanciarsi in battaglia, convinto che il vessillo della Borgogna sventolerà sulle montagne svizzere, incutendo timore in tutta Europa. Mentre si inoltra nelle valli, viene fermato da Estella, che, dopo averlo visto, realizza di amarlo ancora e desidera salvarlo dalla trappola. I cavalieri, sorpresi, interpretano l'apparizione di quella

donna misteriosa come un cattivo presagio, ma Carlo, testardo, ordina alle sue truppe di combattere. Leonora, che non è ancora riuscita a trovare Carlo, viene avvicinata da Guglielmo, il quale le comunica che probabilmente il suo amato è stato ucciso dalle rocce lanciate dagli svizzeri. Disperata, la donna inizia a pregare per la sua incolumità. Nel frattempo, Arnolfo ordina ai cavalieri svizzeri di chiudere i varchi per impedire a Carlo di fuggire e chiede di poterlo uccidere di persona per vendicare Estella. Quando Leonora sente il rumore dei massi che cadono, comprende che Carlo è morto e chiede di poter riabbracciare le sue spoglie. In realtà, Carlo è vivo e, dopo la morte dei suoi cavalieri sotto le rocce, si dirige verso un ponte, ma viene fermato da Arnolfo che lo sfida. Estella cerca di fermarli, ma, sentendo la sua voce, Carlo si distrae e, colpito da Arnolfo, cade nella valle. Estella, vedendolo morire, sviene tra le braccia di suo padre, mentre il popolo svizzero festeggia la vittoria sui borgognoni.

Principali testimoni manoscritti:

1)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-PEA Fondo G. Pacini opere liriche 48-49 |
| Titolo: | Carlo di Borgogna del Sig: ^r Giovanni Pacini il carnevale 1835. Gran Teatro La Fenice |
| Data: | 1835 |
| Descrizione: | autografo, partitura manoscritta, 2 vol., (cc. 135 – 168) |
| Note: | manoscritto mutilo |
| Dimensioni: | mm. 240x330 |

2)

| | |
|------------------------|--|
| Localizzazione: | I-Vt Partiture 33 |
| Titolo: | Parte Prima Carlo di Borgogna Melodramma Romantico in tre Atti Parole di Gaetano Rossi Musica del Cav: Mr ^o Giovanni Pacini Nel Gran Teatro La Fenice il Carnovale 1835 |
| Data: | 1835 |
| Descrizione: | copia, partitura manoscritta, (cc. I, 352, I) |
| Dimensioni: | mm. 230x 325 |


Indice dei numeri musicali:

Parte I:

1a) Preludio strumentale

Violino I

Largo




1b) Coro di cittadini di Digione (*Odi – I cannoni annunciano*)

Tenori

Coro

105

6




1c) Cavatina di Arnaldo (*Di mie cure, di mia fede*)

ARNOLDO

268

Cantabile



1d) Coro di soldati e popolo (*Senti, senti guerreschi concetti*)


Coro

Allegro risoluto

296

12

Bassi Tenori Bassi




1e) Cavatina di Carlo (*Vinsi, o popoli*)

CARLO

377

Maestoso



1f) Coro di paggi e damigelle (*Ma d'arpe tremanti*)

Allegro Tenori

455 8

Coro

Ma d'ar - pe tre - man - ti, ma d'ar - pe tre - man - ti

1g) Cavatina di Estella (*Del ciel cura, quest'alloro*)

579

ESTELLA

Dal ciel cu - ra, que - sto al - lo - ro

1h) Stretta dell'introduzione (*Se voce di gloria*)

704 6

Coro Tenori

Se vo - ce di glo - ria

2) Terzetto di Carlo, Estella e Arnoldo dopo l'introduzione (*Nol cercar: Carlo! Infelice!*)

Allegro vivace Allegro moderato Estella Carlo

3

CARLO

Nol cer - car: Carlo! In - fe - li - ce!

3a) Coro di cortigiani prima della cavatina di Leonora (*Qual astro novello, repente si bello*)

Allegro con brio Soprani

66

Coro

Qual a - stro no - vel - lo, re - pen - te, si bel - lo,

3b) Cavatina di Leonora (*Vago ciel del caro sposo*)

a piacere

LEONORA

Va - go cie - - - - lo,

3

va - go ciel del ca - ro spo - - - - - so,

3c) Recitativo dopo la cavatina di Leonora (*Lord Athol, – quest'indugio! ...*)

Allegro giusto

LEONORA

Lord A - thol, que - st'in - du - gio!...

4) Finale atto I (*Mira un Dio, che da quel tempio*)

Maestoso

6

ESTELLA

Mi - ra un Dio, _____ che da quel tem - pio

Parte II:

5) Coro di svizzeri nell'introduzione (*Alla festa, compagni*)

Andante

49

Coro

Tenori

Al - la fe - sta, com - pa - gni.

6) Aria di Arnolfo (*D'essa in traccia oh! quanto errai*)

Allegro

4

ARNOLDO

D'es - sa in trac - cia oh! quan - to er - ra - i,

7a) Recitativo prima del duetto di Leonora e Arnolfo (*In quella selva ascosa*)

19

ATHOL

In quel - la sel - va a - sco - sa

7b) Duetto di Leonora e Arnaldo (*Carlo di guerra è il fulmine*)

104
LEONORA

Car - lo di guer-ra è il ful - mi - ne,

8) Duetto di Estella e Amelia (*Freme ancor la procella!*)

Andante mosso
25
ESTELLA

Frè - me an - cor la pro - cel - la!

9) Duetto di Estella e Carlo (*Mira l'ombra di colei*)

Allegro
160
ESTELLA

Mi - ra l'om - bra di co - le - i

Parte III:

10a) Introduzione strumentale

Allegro
Violino I

10b) Coro di montanari (*Cada Borgogna! Morte ai traditori*)

Allegro
Coro

Ca - da Bor - go - gna! Mor - te ai tra - di - to - ri:

11a) Scena prima del duetto di Leonora e Estella (*Ciel! Tu! Tu tremi?*)

94
LEONORA

Ciel! _____ tu! Estella Tu tre - mi?

11b) Duetto di Leonora ed Estella (*Qual d'un angelo nel core*)

Cantabile

LEONORA ¹⁶⁹ **5** *tr*

Qual d'un an - ge - lo, — qual d'un an - ge-lo nel co - re

11a) Gran coro di soldati svizzeri (*Squillan già di vetta in vetta*)

Andante sostenuto **49** Tenori Bassi

Coro

Squil - lan già di vet - ta in vet - ta

11b) Introduzione strumentale alla gran scena prima dell'aria di Carlo

Tempo marziale

Banda sul palco (Trombe)

11c) Gran scena prima dell'aria di Carlo (*Alfin noi lo premiamo*)

Tempo marziale **74** **Recitativo**

CARLO

Al - fin noi lo pre - mia - mo...

11d) Aria di Carlo (*Del Leone di Borgogna*)

106 **8** **3**

CARLO

Del_ Le - o - ne_ di Bor - go - gna

12a) Gran scena prima dell'aria di Leonora (*S'inoltra il temerario: ecco il gran giorno*)

Recitativo

ARNOLDO

S'i- nol-tra il Te - me - ra - rio: ec - co il gran gior - no

Conclusioni

In questo studio sono stati esposti i risultati delle ricerche sulla produzione operistica di Pacini (negli anni 1824-1835), condotte attraverso l'esame di cinquantacinque manoscritti musicali, sette contributi biografici e molteplici articoli tratti da venti testate giornalistiche italiane e straniere. Le indagini, che hanno permesso di rintracciare le principali testimonianze dell'attività del compositore catanese nell'intervallo cronologico designato, sono state svolte contemporaneamente su due fronti: quello storico-biografico, con la ricostruzione degli sviluppi fondamentali della sua carriera artistica e dei contesti di produzione e ricezione delle sue opere, e quello bibliografico, con la compilazione di un atlante ragionato delle fonti musicali primarie. Sul primo versante è stato possibile mettere a fuoco il profilo professionale del compositore caratterizzato dalla costante ricerca di posizioni occupazionali stabili attraverso una calcolata contiguità con i rappresentanti della classe dirigente e la tendenza a fidelizzare le collaborazioni di lavoro prolungandole nel tempo. Significativo a tale riguardo l'inserimento del compositore all'interno di una rete di relazioni professionali e umane con alcuni dei soggetti più influenti del panorama teatrale del tempo, come esponenti della nobiltà, membri dell'apparato burocratico, impresari, agenti di spettacolo, cantanti, compositori e giornalisti. Un ulteriore risultato delle ricerche è stato quello di aver restituito una lettura critica di diversi passi delle *Memorie* paciniane, rettificandone il contenuto rispetto alla coerenza delle affermazioni e dei riferimenti cronologici, e mettendone in evidenza l'apparentamento con alcuni contributi biografici già pubblicati in precedenza; di pari rilevanza possono essere considerate le prove che sono state prodotte riguardo

all'influenza che l'autobiografia del compositore ha esercitato sulla storiografia musicale tardo ottocentesca.

Sul versante della ricerca bibliografica, invece, è stata realizzata una descrizione complessiva delle fonti musicali primarie relative alla produzione operistica degli anni 1824-1835, da cui è possibile ricavare dati come la trascrizione diplomatica delle intestazioni dei manoscritti, le loro dimensioni fisiche e la consistenza, l'eventuale presenza di lacune e anche l'attinenza dei singoli testimoni a versioni dell'opera diverse da quella della prima rappresentazione (nel caso in cui ve ne siano). La mappatura dei manoscritti ha messo in evidenza che la loro attuale localizzazione è distribuita, nella maggioranza dei casi, in maniera coerente con l'elenco dei luoghi di lavoro e di dimora del compositore: una porzione sostanziale di essi infatti è ripartita fra le istituzioni bibliotecarie e gli archivi presenti a Milano, Napoli e Venezia, mentre la parte corrispondente all'archivio personale del compositore si conserva a Pescia, la città dove Pacini abitò durante gli ultimi suoi anni di vita. Nuove conoscenze sono state prodotte anche per quanto riguarda le fonti letterarie e la paternità dei libretti musicati da Pacini tra il 1824 e il 1825. Le informazioni bibliografiche relative alla localizzazione dei manoscritti musicali sono già disponibili in rete all'indirizzo www.paciniinrete.it, un sito, attualmente in fase di sviluppo, che nel prossimo futuro potrebbe accogliere nuovi contributi inediti su Pacini.

BIBLIOGRAFIA

Adabbo Stefano, *Pacini e le sue memorie artistiche*, in L. Nicolosi, S. Pinnavaia, a cura di, *Giovanni Pacini: Le mie memorie artistiche*. Lucca: Pacini Fazzi, 1981.

Ambiveri Corrado, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*. Roma: Gremese, 1998.

Antolini Bianca Maria, Bini Annalisa, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1988.

Antolini Bianca Maria, Witzenmann Wolfgang, a cura di, *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 28 (1992).

Antolini Bianca Maria, *Teatro e musica a Roma nell'Ottocento attraverso gli archivi familiari*, in A. B. Maria, A. Morelli e V.V. Spagnuolo, a cura di, *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, atti del convegno (Roma 4-7 giugno 1992). Lucca: LIM, 1994.

Antolini Bianca Maria, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*, in R. Cafiero e M. Marino, a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990). Reggio Calabria: Jason Editrice, 1999.

Azevedo Alexis Jacob, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*. Paris: Heugel et C., 1864.

Ballola Carli Giovanni, *Pacini*, sub voce, in *Dizionario enciclopedico universale della music and dei musicisti, Le biografie*, vol. 5. Torino: UTET, 1988, pp. 492-494.

Ballola Carli Giovanni, *I pianeti e l'Astro maggiore': due fasi del rossinismo di Pacini*, «Nuova rivista musicale italiana trimestrale di cultura e informazione musicale», 3/4, (1996), pp. 323-331.

Balthazar Scott Leslie, Rose Michael, Kaufman Thomas, *Pacini Giovanni*, sub voce, in *The new Grove dictionary of music and musicians* (ed. 2001), XVIII, pp. 860-866.

Beghelli Marco, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in F. Nicolodi e P. Trovato, a cura di, *Le parole della musica*, III. *Studi di lessicologia musicale*. Firenze: Olschki, 2000 (*Studi di musica veneta*, 27), pp. 185-217.

Beghelli Marco, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 4, *Storia della musica europea*. Torino: Einaudi, 2004, pp. 894-921.

Bellini Vincenzo, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara. Firenze: Olschki, 2017.

Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, a cura di, *Storia dell'opera Italiana*, vol. IV (Il sistema produttivo e le sue competenze). Torino: EDT, 1987

Bianconi Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1993.

Bini Annalisa, Onorati Franco, *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*, atti del convegno (Roma, 28-29 novembre 1996). Milano: Skira, 1999.

Borgato Maria, *David Giovanni*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33 (1987), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-david_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 27-05-2024).

Borrelli Pasquale, *Elogio funebre dedicato alla memoria di Domenico Barbaja [...]*. Mendrisio: Lampati e C., 1841.

Bottura Carlo, *Storia del Teatro Comunale di Trieste*. Trieste: Schmidt, 1885.

Cambiasi Pompeo, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano: 1778-1872*. Milano: Ricordi, 1872.

Cametti Alberto, *La musica teatrale a Roma cento anni fa. Il corsaro di Pacini*. Roma: Tipografia R. Mazetti, 1931.

Capra Marco, a cura di, *Intorno a Giovanni Pacini*. Pisa: ETS, 2003 (*Studi Musicali Toscani*, 10).

Cavaglieri Livia, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*. Roma: Bulzoni, 2006.

Chegai Andrea, *Rossini*. Milano: Il Saggiatore, 2022.

Crespi Morbio Vittoria, *Sanquirico Alessandro*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (2017), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sanquirico_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sanquirico_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 23-02-2024).

De Luca Maria Rosa, Failla Salvatore Enrico, Montemagno Giuseppe, a cura di, *Vincenzo Bellini e la Francia: Storia, creazione e ricezione dell'opera*, atti del convegno (Parigi, 5-7 novembre 2001). Lucca: LIM, 2007.

Della Seta Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della Musica*, vol. 9. Torino: EDT, 1993.

Della Seta Fabrizio, *Bellini*. Milano: Il Saggiatore, 2022.

Di Cintio Eleonora, *Prima di Norma. Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione*, «Bollettino di Studi Belliniani», IX (2023), pp. 70-111.

Eisenbeiss Philip, *Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*. London: Haus Publishing, 2013 (trad. it.: *Domenico Barbaja: Il Padrino del belcanto*. Torino: EDT, 2015).

Emanuele Marco, *Opera e riscritture: Melodrammi, ipertesti, parodie*. Torino: Paravia, 2001.

Faverzani Camillo, *Métastase au XIXe siècle: l'expérience de l'Alessandro nell'Indie de Giovanni Pacini (1824)*, «Chroniques italiennes», 25 (2009), pp.137-159.

Ferrero Viale Mercedes, *L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico (ovvero: come ricostruire una città per poterla distruggere)*, «Music in Art», XI/1-2, Spring-Fall 2015, pp. 79-97.

Florimo Francesco, *Bellini, memorie e lettere*. Firenze: Barbera, 1882.

Ghislanzoni Antonio, *Libro serio*. Milano: Tipografia Editrice Lombarda, 1879.

Giazotto Remo, *Le carte della Scala, storie di impresari e appaltatori teatrali 1778-1860*. Pisa: LIM, 1990.

Gialdroni Teresa M., Ziino Agostino, 'Compositori originali' e 'compositori imitatori' nel pensiero di alcuni musicisti napoletani, in B. M. Antolini e W. Witzemann, a cura di, *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki 1992, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», XXVIII, pp. 370.

Girardi Michele, Rossi Franco, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*. Venezia: Albrizzi, 1989.

Gossett Philip, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2007 (trad. it.: *Dive e Maestri, L'opera italiana messa in scena*. Milano: Il Saggiatore, 2010).

Greco Franco Carmelo, Di Benedetto Renato, a cura di, *Donizetti Napoli l'Europa*, atti del convegno (Napoli, 11-13 dicembre 1997). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

Jacobshagen Arnold, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.

Lamacchia Saverio, *Pacini Giovanni*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80 (2014), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pacini_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pacini_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 30-04-2024).

Lamacchia Saverio, *Raimondi Pietro*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 86, 2016, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-raimondi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-raimondi_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 30-04-2024).

Lippmann Friedrich, *Giovanni Pacini: Bemerkungen zum Stil seiner Opern*, «Chigiana», XXIV/4 (1967), pp. 111-124.

Lippmann Friedrich, *Vincenzo Bellini und die Italienische Opera Seria Zeit*. Köln-Wien: Böhlau Verlag, 1969, (Analecta Musicologica, 6), pp. 317-328.

Maione Paologiovanni, Seller Francesca, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: Studi su Domenico Barbaja*. Bellona: Santa Barbara, 1994.

Mammi Lorenzo, *Musica per l'Imperatore: due partiture di Giovanni Pacini nella Biblioteca Nazionale di Rio*, «Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di San Paolo», vol. V, 1993, p. 159-175.

Mancini Franco, Cagli Bruno, Ziino Agostino, a cura di, *Il Teatro di San Carlo: 1737-1987*. Napoli: Electa, 1987.

Mancini Franco, Ragni Sergio, a cura di, *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*. Napoli: Electa, 1997.

Marica Marco, *Jacovacci Vincenzo*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 (2004), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-jacovacci_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-jacovacci_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 22/05/2024).

Mascari Giuseppina, *Contributo ad un catalogo delle opere di G. P. Melodrammi autografi e copie conservate presso la Biblioteca Comunale di Pescia*, in «Fonti musicali italiane», 4 (1999), pp. 1-206.

Mascari Giuseppina, *Pacini Giovanni*, sub voce, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, XII (2004), coll. 1521-1527.

Monaldi Gino, *Impresari celebri del secolo XIX*. Bologna: Capelli, 1918.

Newark Cormac, Weber William, editors, *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Noske Frits, *The signifier and the signified, studies in the operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Nijhoff, 1977.

Pacini Giovanni, *Le mie memorie artistiche di Giovanni Pacini*. Firenze: Guidi, 1865.

Pacini Giovanni, *Il Corsaro: a facsim. ed. of the printed piano-vocal score with an introduction by Philip Gossett*. New York: Garland, 1985.

Pacini Giovanni, *L'ultimo giorno di Pompei and excerpts from Niobe: a facsim. ed. of the printed piano-vocal scores with an introduction by Philip Gossett*. New York: Garland, 1986.

Pacini Giovanni, *Gli arabi nelle Gallie*, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari. Kassel et al.: Bärenreiter, 2021 (Concentus musicus, 17).

Paesani Luciano, *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni*. Milano: LED, 2012.

Pardini Nadia, Papini Piero, *Fondo 'Giovanni Pacini' Inventario*. Buggiano: Vannini, 2006.

Parker Roger, edited by, *Oxford illustrated history of Opera*. New York: Oxford University Press, 1994.

Petrobelli Pierluigi, *Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso*, «Analecta. Musicologica», 18 (1978).

Pironti Alberto, *Barbaja Domenico*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6 (1964), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 21/03/2024).

Poriss Hilary, *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford: Oxford Press, 2009.

Ragni Sergio, a cura di, *Rossini a Napoli 1815-1822: la conquista di una capitale*. Napoli: Ente autonomo Teatro di San Carlo, 1991.

Regli Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860 compilato dal cav. dottor Francesco Regli*. Torino: Dalmazzo, 1860.

Roccatagliati Alessandro, *Felice Romani librettista*. Lucca, LIM, 1996.

Roscioni Marinelli Carlo, a cura di, *Il Teatro di San Carlo, La cronologia 1737-1987*, 2 voll. Napoli: Guida, 1987.

Rosselli John, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 17, 1 (1982), pp. 134-154.

Rosselli John, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 (trad. it.: *L'impresario d'opera*. Torino: EDT, 1985).

Rosselli John, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino 1992.

Rotondi Sergio, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*. Roma: Editrice Kappa, 1987.

Russo Francesco Paolo, a cura di, *Metastasio nell'Ottocento*, atti del convegno (Roma 21 settembre 1998). Roma: Aracne, 2003.

Schmidl Carlo, *Dizionario universale dei musicisti*. Milano: Sonzogno, 1929.

Staccioli Roberto, *Gioia Gaetano*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55 (2001), < [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-gioia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-gioia_(Dizionario-Biografico)/) > (consultato 20-04-2024).

Steffan Carlida, *Mercadante Saverio*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73 (2009) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mercadante_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-mercadante_(Dizionario-Biografico)/)> (consultato 23-04-2024).

Tavilla Alice, «*Trovare nuove forme*» *al tempo di Rossini. Per un'analisi della prima produzione di Giovanni Pacini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIII, 2013, pp. 85-108.

Tavilla Alice, *La Niobe di Andrea Leone Tottola e Giovanni Pacini: uno 'spettacolo veramente degno di quelle massime scene'*, «Codice 602», 8, 2017, pp. 95-108.

Tavilla Alice, *La cantata Il felice imeneo di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini: un'ipotesi di ricostruzione*, «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 57 (2017), pp. 61-75.

Tavilla Alice, *Il Barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*. Torino: LIM, 2017 (De Sono-Tesi, 6).

Tedesco Anna, *L'opera come industria. Impresari, teatri, pubblico, divismo, Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco* (2014), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/l-opera-come-industria_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-opera-come-industria_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/>) (consultato 18-03-2024).

Tintori Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala: Cronologia. Opere-balletti-concerti, 1778-1977*. Bergamo: Grafica Gutenberg, 1979.

Toscano Maria, *Niccolini Antonio*, sub voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-niccolini_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-niccolini_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato 22-02-2024).

Valle Giovanni, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali [...]*. Milano: Società Tipografia De' Classici Italiani, 1823.

Zanelli Pasolini Giuseppe, *Il Teatro di Faenza dal 1788 al 1888*. Faenza: Conti, 1888.

Zavadini Guido, *Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*. Bergamo: Istituto italiano di Arti grafiche, 1948.

Zoppelli Luca, *Donizetti*. Milano: Il Saggiatore, 2022.

Weatherson Alexander, 'Nell'orror di mie sciagure', Pacini, *La parodia de Il pirata*, in F. Della Seta e S. Ricciardi, a cura di, *Vincenzo Bellini, Verso l'edizione critica*, atti del convegno (Siena 1-3 giugno 2000). Firenze: L. S. Olschki, 2004, pp. 219-244.

APPENDICE 1
DISCOGRAFIA (1968- 2024)

Saffo. Franca Mattiucci, Leyla Gencer, Louis Quilico, Mario Guggia, Maurizio Piacente, Tito Del Bianco, Vittoria Maniachi, San Carlo National Theater Symphony Orchestra. Dir. Franco Capuana.

MRF RECORDS MRF 10 (2×LP). Stati Uniti d’America. 1968.

HUNT PRODUCTIONS 2 HUNTCD 541 (2×CD). Italia. 1988.

OPERA D’ORO OPD-1450 (2×CD). Stati Uniti d’America. 2006.

Requiem - Confitebor - Sinfonia Dante. Antonio Juarra, Adriana Cicogna, Laura Saviozzi, Massimo Morelli, Alessandra Rossi, Marcello Giordani, Orchestra Del Teatro Comunale Del Giglio Di Lucca. Dir. Gianfranco Cosmi.

BONGIOVANNI GB 2059-2 (CD). Italia. 1988.

Giovanni Pacini: Saffo. Roberto De Candia, Davide Baronchelli, Mariana Pentcheva, Gemma Bertagnolli, Francesca Pedaci, Carlo Ventre, Aled Hall, Wexford Festival Opera Chorus, National Symphony Orchestra Of Ireland. Dir. Maurizio Benini.

MARCO POLO 8.223883-4 (2CD). Germania. 1996.

L’ultimo giorno di Pompei. Nicolas Rivenq, Riccardo Novaro, Iano Tamar, Sonia Lee, Svetlana Sidorova, Emil Alekperov, Gregory Bonfatti, Raul Gimenez, Bratislava Chamber Choir, Orchestra Of The Teatro Bellini Of Catania. Dir. Giuliano Carella.

Dynamic CDS 178/1-2 (2CD). Italia. 1997.

Dynamic CDS 729/1-2 (2CD). Italia. 2012.

Maria regina d'Inghilterra. Nelly Miricioiu, Bruce Ford, Mary Plazas, José Fardilha, Alastair Miles, Philharmonia Orchestra. Dir. David Parry.

OPERA RARA ORC 15 (3CD). Inghilterra. 1998.

La potenza d'Amore. Nelly Miricioiu, Bruce Ford, William Matteuzzi, Majella Cullagh, Enkelejda Shkosa, David Harper (pianoforte).

OPERA RARA ORR208 (CD). Inghilterra. 1999.

Ferme Tes Yeux. William Matteuzzi. Academy of St. Martin in the Fields. Dir. David Parry.

OPERA RARA VIDB1 (CD). 2001.

Carlo di Borgogna. Bruce Ford, Jennifer Larmore, Elizabeth Futral, Roberto Frontali, Academy of St. Martin In The Fields. Dir. David Parry.

OPERA RARA ORC 21 (3CD). Inghilterra. 2002.

Pacini rediscovered. Annick Massis, Jennifer Larmore, Majella Cullagh, William Matteuzzi, Yvonne Kenny, Bruce Ford, London Philharmonic Orchestra. Dir. David Parry, Antonello Allemandi.

OPERA RARA ORR238 (CD). Inghilterra. 2006.

Alessandro nell'Indie. Bruce Ford, Jennifer Larmore, Laura Claycomb, Dean Robinson, Mark Wilde, London Philharmonic Orchestra. Dir. David Parry.

OPERA RARA ORC35 (3CD). Inghilterra. 2007.

Bruce Ford: Romantic Heroes. Bruce Ford, Philharmonia Orchestra. Dir. David Parry.

OPERA RARA ORR202 (CD). Inghilterra. 2010.

Il convitato di pietra. Giulio Mastrototaro, Ugo Guagliardo, Geraldine Chauvet, Zinovia-Maria Zafeiradou, Giorgio Trucco, Leonardo Cortellazzi, Transylvania State Philharmonic Choir, Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim. Dir. Daniele Ferrari.

NAXOS 8.660282-83 (2 x CD). Germania. 2011.

Joyce Di Donato: Stella di Napoli. Joyce Di Donato, Orchestre de l'Opéra National de Lyon. Dir. Riccardo Minasi.

ERATO 2564 636562 (CD). Francia. 2013.

Mademoiselle. Julie Fuchs, Orchestre National D'Ile De France. Dir. Enrique Mazzola.

DECCA 4817951 (CD). Germania. 2019.

Casta Diva: Cecilia Bartoli. Cecilia Bartoli, Sir Bryn Terfel, Alessandro Corbelli, Sumi Jo, Juan Diego Florez, Luciano Pavarotti.

DECCA 4853416 (CD). Germania. 2024.

APPENDICE 2

ALLESTIMENTI DI OPERE PACINIANE (2001-2024)

Dalla beffa il disinganno ossia La poetessa idrofoba.

Annamaria Di Micco, Tiziana Fabbricini, Alessandro Codeluppi, Dariusz Machej, Marco Vinco, Rosita Frisani. Orchestra del Rossini Opera Festival. Reg. Stefano Monti. Dir. Roberto Rizzi Brignoli.

Pesaro. Teatro Rossini. 2001.

Il corsaro. (in forma di concerto con accompagnamento pianistico).

Annarita Gemmabella, Patarina Nikoli, Samuele Simoncini, Andrei Patucelli, Serena Daolio. Raffaele Cortesi (pianoforte). Dir. Stefano Rabaglia.

Parma. Casa della Musica. 2004.

Alessandro nell'Indie. (in forma di concerto)

Bruce Ford, Jennifer Larmore, Laura Claycomb, Dean Robinson, Mark Wilde. Geoffrey Mitchell Choir. London Philharmonic Orchestra. Dir. David Parry.

Londra. Coliseum. 2006.

Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra.

Leonardo Cortellazzi, Géraldine Chauvet, Zinovia-Maria Zafeiriadou, Ugo Guagliardo, Giorgio Trucco, Giulio Mastrototaro. Transylvania State Philharmonic Choir. Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim. Dir. Daniele Ferrari.

Bad Wildbad. Kurtheater Bad Wildbad. 2008.

Maria regina d'Inghilterra.

Giuseppina Piunti, Leonardo Ferrando, Adrian Gans, Maria Chulkova,
Riccardo Ferrari, Odilia Vandercruysse, Vito Tamburro. Reg. Joachim
Rathke. Dir. Eraldo Salmieri.

Giessen. Stadttheater. 2012.

Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra.

Milan Siljanov, Pascal Marti, Jonathan Sells, Julie Caffier, Erlend
Tvinnereims, Ulla Westvik, Philippe Meyer. ChaArts Kammerorchester.
Reg. Gisela Nyfeler. Dir. Emmanuel Siffert.

Zurigo. Theater am Rigiblick. 2013.

Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra.

Max Jota, Daniele Cusari, Madina Karbeli, Roberto Cresca, Yukiko
Aragaki, Moon Jin Kim, Carlo Torriani, Federico Cavarzan, Giulia De
Blasis, Antonio Pannunzio. Coro Laboratorio Lirico San Nicola. Orchestra
Arché. Reg. Alessio Pizzech. Dir. Federico Bardazzi.

Pisa. Teatro Verdi. 2015.

Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra.

Massimiliano Silvestri, Sandra Buongrazio, Giulia De Blasis, Daniele
Cusari, Roberto Cresca, Sinan Yan, Carlo Torriani. Coro Laboratorio
Lirico San Nicola. Orchestra Arché. Reg. Lorenzo Maria Mucci. Dir.
Daniele Ferrari.

Lucca. Teatro San Girolamo. 2015.

L'ultimo giorno di Pompei.

Blagoj Nakoski, Ianos Tamar, Giuseppe Esposito, Adriana Iozzia, Massimiliano Catellani, Giorgio Trucco. Coro e Orchestra del Pompei Festival. Reg. Stefano Costa. Dir. Alberto Veronesi.

Pompei. Teatro Grande degli Scavi a Pompei. 2015.

Malvina di Scozia. (in forma di concerto con accompagnamento pianistico)

Angela Leson, Benjamin Bloomfield, Karolina Pilou, Stephan Kirchgraber, Javier Ortiz, Katya Gruzlina, Aram Tchobanian. Doug Han (pianoforte). Dir. Hans Schevellis.

New York. Christ and Saint Stephen Church. 2016.

Maria regina d'Inghilterra.

Amy Shoremount-Obra, Alisa Jordheim, Kameron Lopreore, Leroy Davis, James Demler, Katherine Maysek, Craig Juricka, Gray Leiper. Coro e Orchestra Odyssey Opera. Reg. Steve Maler. Dir. Gil Rose.

Boston. Huntington Avenue Theatre. 2019.

Medea.

Robyn Allegra Parton, Zachary Wilson, Uwe Tobias Hieronimi, Yohan Kim, Neele Kramer, Xin Pan, Julian Rohde. Coro e Orchestra del Theater für Niedersachsen. Reg. Beka Savić. Dir. Florian Ziemen.

Hildesheim. Theater für Niedersachsen. 2021.

Gli arabi nelle Gallie. (in forma di concerto)

Michele Angelini, Serena Farnocchia, Diana Haller, Roberto Lorenzi, Camilla Carol Farias, Francesco Luccii, Francesco Bossi. Coro e Orchestra Filarmonica di Cracovia. Dir. Marco Alibrando.

Bad Wildbad. Trinkhalle. 2023.

Gli arabi nelle Gallie. (in forma di concerto)

Michele Angelini, Serena Farnocchia, Diana Haller, Roberto Lorenzi, Camilla Carol Farias, Francesco Luccii, Patryk Wyborski. Coro e Orchestra Filarmonica di Cracovia. Dir. Marco Alibrando.

Cracovia. Filharmonia Krakowska. 2023.

L'ultimo giorno di Pompei. (con accompagnamento pianistico)

Magda Rey, Enrique Guzmán, Juan Carlos Téllez Valencia, Aline Natalia Trejo Sandoval, Luis Enrique Ramírez Hernández, Iván Monge Garzón, Elizabeth López Landa, Julio César Mercado Benítez y Miguel Antonio Flores Morales. Gerson Hernández Romero (pianoforte).

Puebla. Teatro de la Ciudad. 2024.

Città del Messico. Museo Soumaya. 2024