

PAISIELLO GIOVANNI

Compositore Italiano

(Taranto 9 V 1740 - Napoli 5 VI 1816)



Il padre, ciabattino, lo mandò, all'età di 5 anni, a studiare dai Gesuiti sperando di farne un avvocato. Lì studiò musica con il tenore C. Resta, che rimase tanto colpito dalle doti canore e dalla musicalità del giovane che convinse il padre ad accettare l'aiuto finanziario di due notabili locali perché il ragazzo potesse continuare gli studi musicali a Napoli.

Nel 1754 Paisiello s'iscrisse al conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana dove studiò dapprima con il direttore F. Durante e, alla morte di quest'ultimo, sotto la guida di C. Cotumacci e G. Abos.

I risultati da lui raggiunti furono tali che durante il quinto anno di studio gli fu assegnato il posto di "primo maestrino", col compito di seguire gli altri studenti.

Durante gli anni di scuola compose molte messe, salmi, mottetti ed un intermezzo che venne eseguito con notevole successo al teatro del conservatorio.

Terminati gli studi nel 1763, Paisiello fu invitato a Bologna, dove la sua opera *Il Ciarlone* (1764) ricevette un'accoglienza tale da procurargli immediatamente la commissione per un'altra opera per lo stesso teatro.

Seguì una serie di lavori di successo per i teatri di Modena, Parma e Venezia. Nel 1766 il suo nome si era tanto affermato che Paisiello si sentì pronto a tornare a Napoli, i cui teatri erano allora dominio esclusivo di N. Piccinni.

Il trionfo della *Vedova di bel genio* e dell'*Idolo cinese*, rappresentate a Napoli rispettivamente nel 1766 e nel 1767, gli procurò, nel giugno del 1767, l'incarico da parte del teatro San Carlo di scrivere l'opera *Lucio Papirio dittatore*.

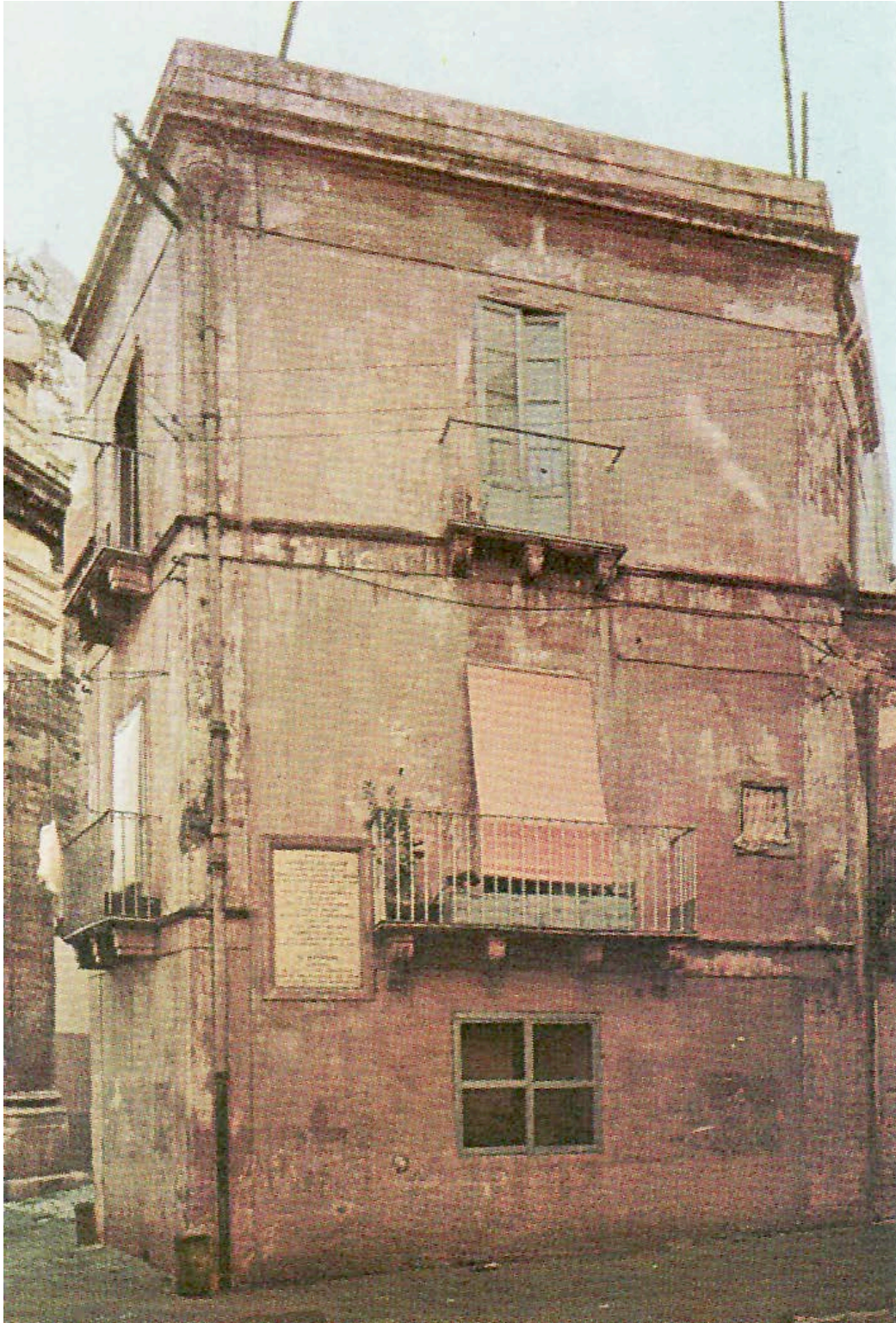
Paisiello divenne presto uno dei compositori più importanti della scena napoletana e fu accolto negli ambienti più in vista della città, di cui uno dei maggiori rappresentanti era l'abate F. Galliani, che gli rimase amico per tutta la vita.

Secondo il suo biografo G. De Dominicis, Paisiello (in gioventù fu amante del sesso leggiadro....."; nel 1768 la sua vita sentimentale culminò in una serie di complicazioni degne di un libretto di opera comica: Cecilia Pallini, alla quale Paisiello dava lezioni di canto e che, secondo il compositore, si presentò sotto le mentite spoglie di una vedova provvista di una cospicua eredità, accusò il compositore di averla sedotta promettendole di sposarla e di averla abbandonata incinta.

Paisiello venne quindi imprigionato, finché non accondiscese al matrimonio che, nonostante gli inizi turbinosi, fu lungo e felice. Negli

anni seguenti Paisiello compose una serie continua di opere, comiche e serie, per i teatri napoletani, romani e dell'Italia settentrionale ed i suoi numerosi successi diffusero la sua fama in tutta l'Europa.

LA CASA NATALE



Il lavoro più notevole di questo periodo fu la commedia *Socrate immaginario* (Napoli 1755), una presa in giro del napoletano

D. Saverio Mattei e che, proprio per questa ragione, fu bandita per parecchi anni da Ferdinando IV "per essersi il libretto trovato indiscreto" (il favore di cui Paisiello godeva presso i Borboni rimase tuttavia intatto).

In quello stesso anno Paisiello accettò l'invito di Caterina di Russia di recarsi a Pietroburgo per occupare il posto di maestro di cappella lasciato libero da T. Traetta e per dare lezioni di musica alla granduchessa Maria Fedorovna.

Le prime opere scritte per la corte russa, *Nitteti* (giugno 1777) e *Lucinda ed Armidoro* (ottobre o novembre 1777), furono accolte con molto successo. L'imperatrice colmò il compositore e la moglie di splendidi doni e fu prodiga di lodi, come risulta da una lettera a Grimm del 22 dicembre 1777. Nell'estate del 1779 il nuovo contratto stipulato con il direttore dei teatri portò a Paisiello benefici ancor maggiori (4900 rubli all'anno oltre all'uso di una splendida villa), e gli anni che seguirono videro la nascita di una serie di opere comiche che segnano l'apice delle sue capacità creative nel genere.

Esse sono: *I filosofi immaginari* (1779), intermezzo in due quadri *La serva padrona* (1781) ed *Il barbiere di Siviglia* (1782). Nel 1783 l'imperatrice fondò un comitato per la riorganizzazione e la riforma dei teatri di corte che, con l'intento di limitare le spese, finì per aumentare le richieste nei confronti del compositore.

Paisiello s'oppose e la disputa culminò con il suo arresto. Nonostante l'intervento della granduchessa, il compositore, ormai deciso a lasciare la corte russa, ottenne nel 1784 il permesso di assentarsi, anche se la validità del suo contratto era stata estesa al 1786.

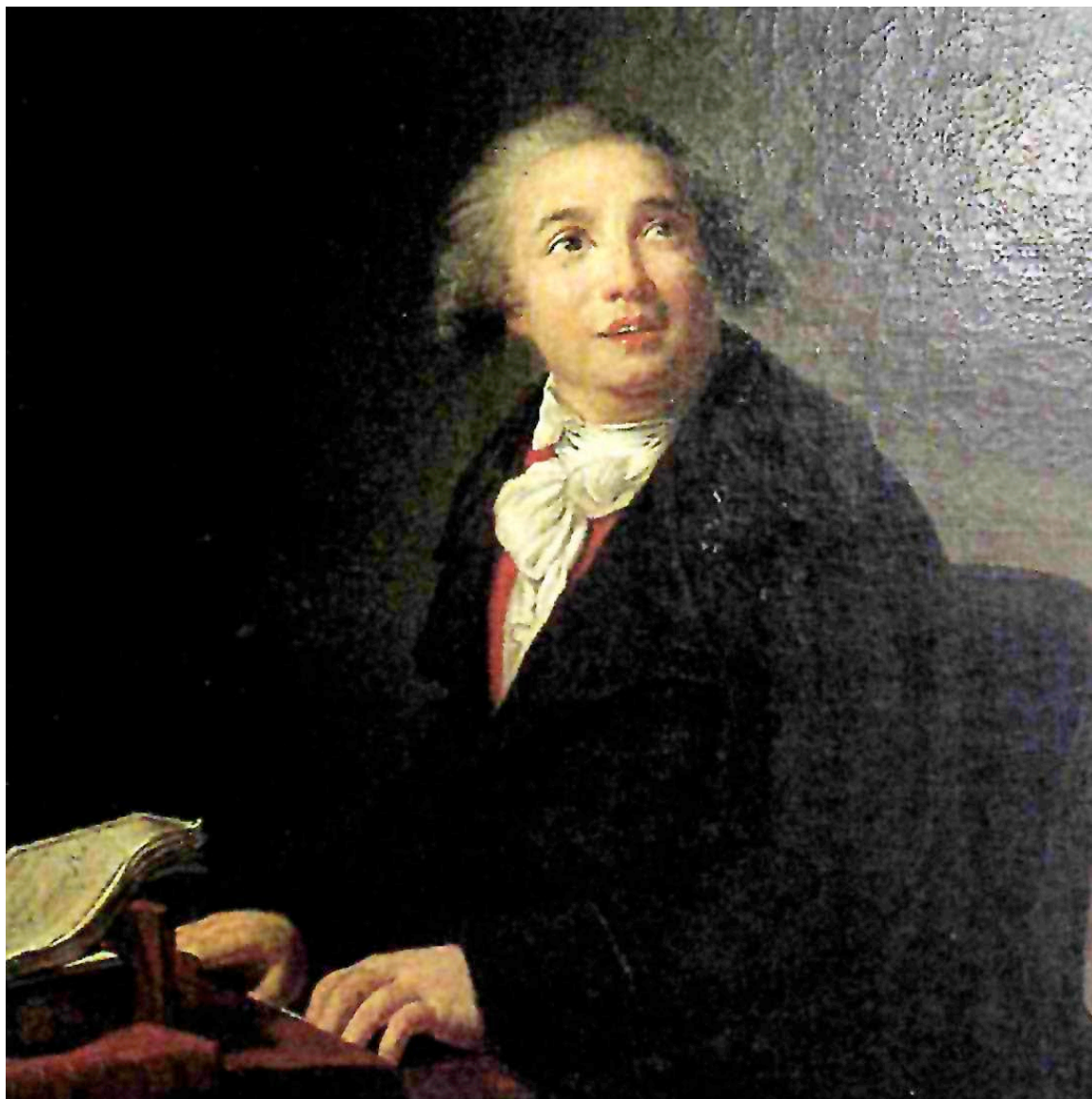
Durante gli anni passati in Russia, Paisiello non aveva cessato di coltivare i legami con Napoli e con Parigi. I suoi amici avevano provveduto a far conoscere le sue opere in queste capitali, spingendosi a volte fino ad ostacolare il successo di un probabile competitore.

Partito dalla Russia il 25 gennaio 1784, il compositore si recò dapprima a Varsavia e poi a Vienna, dove fu accolto calorosamente da Giuseppe II che gli commissionò un nuovo lavoro.

L'opera, *Il re Teodoro in Venezia*, eseguito il 23 agosto, fu un grande trionfo e, come il *Il barbiere di Siviglia*, godette di grande popolarità nei teatri europei per molti decenni.

Paisiello ritornò a Napoli nel novembre del 1784 come "Maestro di Cappella, Compositore della musica de' Drammi per servizi della Real Corte". Pur continuando a scrivere opere buffe, in questa nuova fase

della sua carriera egli si dedicò con maggiore intensità alla creazione di opere serie, molte delle quali scritte in collaborazione con liberisti dalle tendenze riformatrici, come G. de Gamerra, A. Pepoli, A. Salvi, e soprattutto R. de' Calzabigi.



Nel 1789 la sua *Nina o sia la pazza per amore*, un'opera semiseria basata sulla *comédie larmoyante* francese, fece grande sensazione e portò la sua fama ad altezze ancor maggiori.

Il Pantheon Théâtre di Londra gli commissionò *La Locanda* nel 1791; l'anno seguente egli venne scelto per inaugurare il nuovo teatro La Fenice con *I giuochi d'Agrigento*.

Quando a Napoli scoppiò la rivoluzione, la famiglia reale si rifugiò in Sicilia, ma Paisiello rimase ed accettò le funzioni di "Maestro della Nazione" per la nuova Repubblica.

Dopo il ritorno dei Borboni, egli cadde in disgrazia e solo nel 1801,

dopo due anni di petizioni e di inchieste, fu reinserito al suo antico posto con lo stesso stipendio.

In quello stesso anno, tuttavia, Paisiello accettò il posto di "Maestro della cappella personale di Napoleone". Bonaparte, che aveva manifestato la sua netta preferenza per l'opera di Paisiello rispetto a quella dei compositori francesi, gli offrì un lauto stipendio, benefici supplementari e doni, oltre alla sua amicizia.

Il Primo Console dimostrò un interesse sfrenato nei confronti del suo lavoro, arrivando persino ad intervenire durante le prove di *Proserpina*, una *tragédie lyrique* modellata su Quinault e commissionata a Paisiello dall'Opéra. Lady Morgan ricorda che "talvolta Bonaparte chiedeva la soppressione di una mezzascena, d'una scena tutt'intera, e diceva, misurando lo spazio con le dita: da lì sino qui va bene, c'è significato, c'è melodia, ma da qui a là non è che scienza. Non c'è espressione, né passione, né drammaticità".

L'opera, rappresentata a Parigi il 28 marzo 1803, fu accolta molto tiepidamente, tanto che Paisiello, attribuendo l'insuccesso a gelosie ed intrighi, decise di far ritorno a Napoli. Prima di partire si vendicò dell'ambiente musicale ufficiale nominando suo successore lo sconosciuto J. F. Le Sueur. Nonostante la sua diserzione, Napoleone continuò a versargli lo stipendio annuale.

A Napoli venne ancora nominato maestro di cappella, oltre che maestro dell'Arcivescovado e della cappella di San Gennaro.

Quando i Francesi assunsero il controllo della città, egli continuò a godere d'incarichi importanti, prima sotto Giuseppe Bonaparte (1806-1808), poi sotto Murat (1808-1815).

Insieme con G. Tritto e F. Fenaroli formò il triumvirato incaricato della direzione del Collegio Reale di Musica, sorto dalla fusione dei conservatori napoletani.

La sua ultima opera, *I Pittagorici*, che contiene allusioni politiche a favore dei Bonaparte fu rappresentata nel 1808 in onore di Giuseppe, finì per costituire la sua rovina quando, nel 1815, i Borboni recuperarono il trono. La morte della moglie avvenuta nello stesso anno, e l'ansia causata dall'ostilità della corte gli minarono la salute: morì di epatite il 5 giugno 1816.

"Ha ricevuto l'omaggio dell'epoca e si è assicurato quello della posterità". Nonostante questo splendido tributo, che egli stesso scrisse per il *Dictionnaire des musiciens*, possa apparire eccessivo, l'"omaggio dell'epoca" non può tuttavia venirgli negato se si considera che durante la sua vita egli godette il favore dei Borboni, dei Romanov, degli Asburgo e dei Bonaparte.

Il riconoscimento dei posteri, invece, è basato più sulle lodi dei musicologi, che sulla devozione del pubblico, che solo talvolta può assistere all'esecuzione dei suoi lavori.

La capacità di scrivere melodie assai piacevoli pur nella sua semplicità fu la principale ragione di successo delle sue opere.



Le opere comiche sono spesso inframmezzate da dolci melodie liriche come la famosa "Nel cor più non mi sento", dalla *Molinara*, su cui Beethoven basò le sue Variazioni per pianoforte op. 3, o la cavatina di Lindoro "Saper bramate" dal *Barbiere di Siviglia*. Per contrasto si trovano anche arie vivaci ed accattivanti come "Sore mia bella", dalla *Vedova di bel genio*, e "So' feglioletta" dal *Socrate immaginario*, che rivelano chiaramente la loro origine popolare, ma che, per usare le parole di Alberto Ghislanzoni, sono state trasfigurate peraltro in una stilizzazione quasi aristocratica, d'effetto più deciso e tagliente di quelli usati da Piccinni.

La musica di Paisiello è spesso caratterizzata dalla ripetizione frequente di motivi e di temi, un aspetto compositivo già osservato dal suo contemporaneo Ch. Burney e da due scrittori del XIX sec. diversi tra loro come Fetis e Stendhal.

Stendhal osserva: "La maniera ben rimarchevole di Paisiello è di ripetere parecchie volte il medesimo tratto di canto con grazie nuove che lo fanno entrare sempre più addentro nell'anima del compositore".

Le linee vocali delle opere di Paisiello sono continuamente sostenute ed ampliate da un accompagnamento orchestrale adatto e variato. Ad esempio, l'aria "È sì fiero il mio tormento" dalla *Nina o sia La pazza per amore* dimostra l'abilità del compositore nell'intensificare una situazione drammatica mediante un accompagnamento che contiene accordi sincopati uniti ad un motivo ricorrente molto mosso.

Paisiello riserva ai fiati un materiale tematico preminente, esponendoli spesso in varie combinazioni. Mentre il linguaggio armonico è semplice e riservato, egli ricorre frequentemente, negli insieme, all'impiego della tecnica contrappuntistica, di cui era maestro.

In una lettera datata 7 novembre 1778 ed indirizzata alla viscontessa de Belzunce, l'abate Galliani scrisse: "Paisiello è infinitamente più abile di Piccinni nel contrappunto, e questo rende più sicura la sua riuscita, perché egli aiuta la natura con l'arte".

L'ingegno di Paisiello eccelle particolarmente nel campo dell'opera buffa, genere in cui, oltre ad una serie di buone opere nello stile dell'epoca, ha creato veri e propri capolavori.

Il *Socrate immaginario* (1775), uno dei migliori esempi di parodia della letteratura operistica, è una satira del movimento classico e delle riforme introdotte da Gluck.

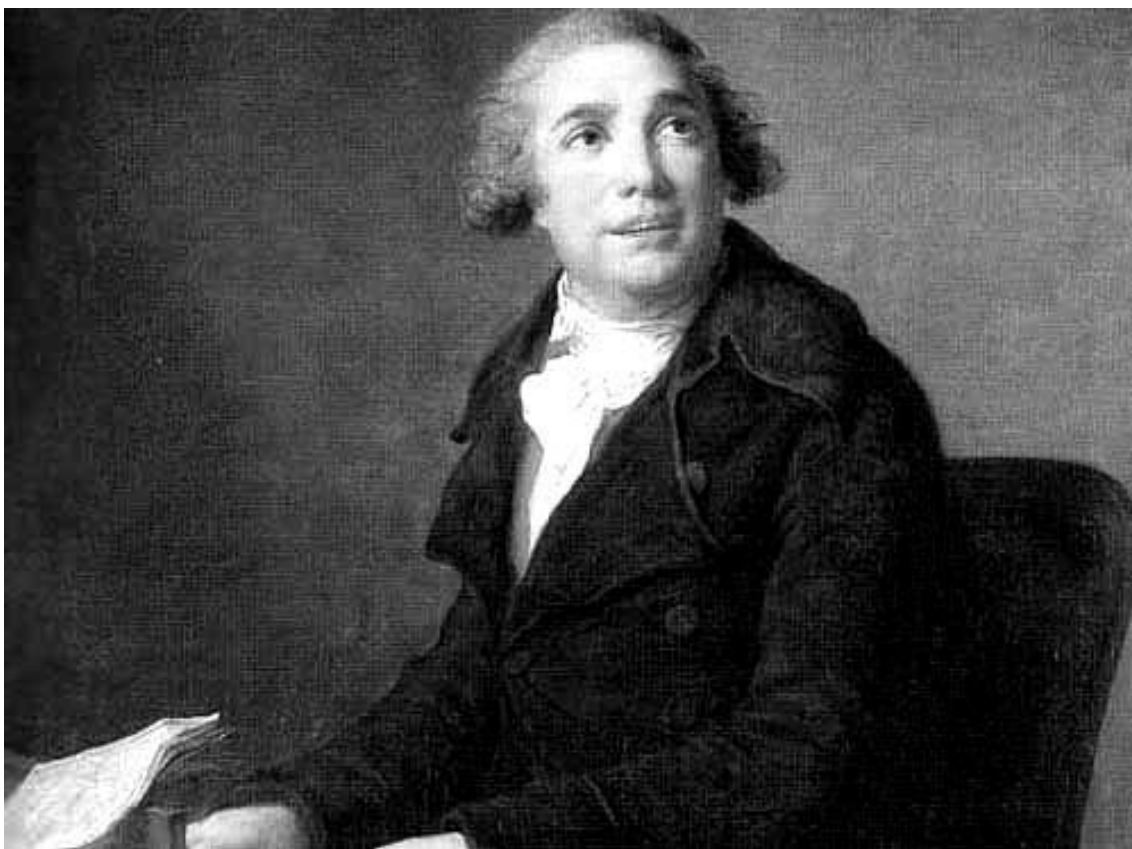
La scena in cui Don Tammaro va a consultare i demoni e viene avvicinato dalle Furie è una splendida caricatura della famosa scena dell'Orfeo di Gluck, a cui Paisiello aveva assistito a Napoli l'anno precedente.

Il barbiere di Siviglia è al di là di ogni possibile critica, con le sue deliziose melodie e la sua partitura elegante, dall'equilibrio perfetto. L'immensa popolarità di cui godette è una delle ragioni del fiasco con cui, nel 1816, venne accolta la versione rossiniana, anche se Rossini aveva cercato di evitare qualsiasi ripetizione di quegli aspetti che avevano trovato compiutezza d'espressione nell'opera di Paisiello come, ad esempio, il famoso trio "degli sbadigli" tra Bartolo ed i suoi due servitori.

La maggior differenza d'ambientazione fra le due opere consiste nell'assenza di qualsiasi tipo di satira sociale nel libretto che Petroselli

scrisse per Paisiello, dove Figaro è ridotto al rango di figura secondaria. L'opera s'attiene perfettamente al modello dell'opera buffa, in cui l'attenzione s'accentra sui personaggi tipici della "commedia", e cioè sul contrasto tra il vecchio pazzo ed i giovani innamorati.

Il re Teodoro in Venezia spicca tra le opere di Paisiello per i suoi splendidi insieme, tra cui il famoso sestetto alla fine del primo atto ("Che sussurro! Che bisbiglio!") che, secondo E. Faustini-Fasini, "presenta per la prima volta la forma dei "crescendo", preludente quella del Rossini, e che ancora oggi costituisce una delle più belle gemme del repertorio italiano".



È interessante notare che L. De Ponte e Mozart assistettero alla trionfale prima, avvenuta a Venezia nel 1784, e che s'ispirano al libretto di G. B. Casti per l'aria di Cherubino "Voi che sapete" dalle *Nozze di Figaro*, e l'aria del catalogo di Leporello nel *Don Giovanni*.

Tra *Il re Teodoro* e *Le nozze di Figaro*, è possibile trovare anche somiglianze melodiche, che confermerebbero quanto hanno affermato molti musicologi, tra i quali H. Kretzschmar, M. O. G. Saint-Foix e D. Grout, e cioè che Paisiello esercitò su Mozart una notevole influenza: Mozart basò le sue Sei variazioni per pianoforte K 398 su un tema dei *Filosofi immaginari* di Paisiello (1779), rappresentato a Vienna nel 1781 e 1782.

Con la *Nina o sia La pazza per amore* Paisiello estese i confini dell'opera comica tradizionale fino a comprendervi un certo sentimentalismo ed un'atmosfera pastorale a scapito delle situazioni tipiche della "commedia", seguendo il filone iniziato da Piccinni nel 1760 con la sua *Buona figliola*.

La partitura è immersa in un clima patetico e melanconico piuttosto raro nell'opera del XVIII sec., e prelude, con la sua scena della pazzia e l'uso espressivo dei corni e dei fiati, alla *Sonnambula* di Bellini ed alla *Linda di Chamounix* di Donizetti.

Il ruolo di Nina, con la famosa aria "Il mio ben quando verrà" impregnata di lirismo, è sempre stato uno dei preferiti delle dive del bel canto a cominciare da Celeste Coltellini, la prima esecutrice, per continuare con Isabella Colbran e Giuditta Pasta nel XIX secolo, fino a Graziella Sciutti ai giorni nostri.

Le opere serie del primo periodo non presentano sostanziali differenze con la produzione stereotipata dell'epoca, caratterizzata da recitativi alternati alle arie con frequenti "da capo", un impiego diffuso della coloritura e lunghi ritornelli.

Nel periodo creativo finale, tuttavia, iniziato con il ritorno a Napoli nel 1784, Paisiello compose almeno sedici opere serie, molte delle quali riflettono la ricerca di nuove possibilità espressive ed una certa sensibilità all'influenza dell'opera di Gluck (nonostante la parodia che ne aveva fatto nel 1775), della tragédie lyrique e della stessa opera buffa.

Nella sua autobiografia, Paisiello sostiene che il suo *Pirro* (1787) fu la prima opera seria ad utilizzare "introduzioni e finali concertati" tipici dell'opera buffa, il che costituisce un'evidente esagerazione, visto che il sistema risulta già adottato nell'*Olimpiade* di Cimarosa, composta nel 1784. Il *Pirro* è interessante, tuttavia, per le sue scene complesse in cui si combinano recitativo, aria, arioso e coro; ne è un esempio la famosa scena, citata da Paisiello come un'altra delle sue invenzioni, in cui l'aria "Cara degli occhi suoi" interrotta da una marcia riprende alternando le due voci e facendole cantare simultaneamente.

Per l'*Elfrida* (1792) Paisiello ricorse alla collaborazione di Calzabigi (il librettista di *Orfeo ed Euridice*, di *Alceste* di *Paride* ed *Elena* di Gluck); ne risulta un'opera dalle tinte fortemente drammatiche, priva di ogni superflua coloritura e colma invece di passaggi declamatori nelle arie e negli insiemi.

Anche *Proserpine*, scritta per l'Opéra di Parigi, ha molti momenti di bellezza drammatica e lirica, ma soffre sfortunatamente dell'inadeguatezza del compositore a trattare un testo in francese. La

sua ultima opera, *I Pittagorici*, una delle prime opere serie in un atto, di cui è andata perduta la partitura, rivela nel libretto un diffuso impiego del coro.



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Tipo: ovvero *La precauzione inutile* dramma giocoso in quattro atti

Soggetto: libretto di Giuseppe Petrosellini, dalla commedia *Le Barbier de Séville* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Prima: Pietroburgo, Teatro dell'Ermitage, 15 settembre 1782

Cast: il conte d'Almaviva, grande di Spagna, sotto il nome di Lindoro (T); Figaro, barbiere (B); Rosina, orfana e pupilla di Bartolo (S);

Bartolo, medico, tutore di Rosina (B); Don Basilio, insegnante di musica di Rosina e confidente di Bartolo (B);

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Scritta durante il lungo soggiorno alla corte di Caterina II, l'opera riscosse un successo straordinario, testimoniato dalla fama che la circondava ancora intatta alla morte del compositore (l'anno del *Barbiere* rossiniano, fortemente avversato proprio da chi lo considerava un attentato 'sacrilego' alla memoria di Paisiello). La riduttiva trasposizione librettistica - probabilmente a opera di Giuseppe Petrosellini - della commedia di Beaumarchais, rappresentata con successo a Pietroburgo pochi anni prima, determinò il successo internazionale del soggetto: il secondo testo della trilogia francese attirò infatti l'attenzione di Mozart, che lo propose a Da Ponte per *Le nozze di Figaro* (1786).

Interpretata alla 'prima' da un cast di tutto rispetto (per la parte di Almaviva era stato chiamato direttamente da Esterháza Guglielmo Jermolli), rappresentata in tutta Europa, in scena a Vienna in due lingue e in cinque teatri diversi, parodiata e tradotta, ridotta in tre atti da Giambattista Lorenzi per Napoli nel 1787 (con nuovi pezzi scritti da Paisiello), l'opera portò alle stelle la già consistente popolarità del compositore.

La trama

Atto primo

In una strada di Siviglia, il conte d'Almaviva attende impaziente di scorgere alla finestra Rosina, la ragazza di cui si è innamorato e che è gelosamente custodita (quasi imprigionata) nella casa del suo tutore Bartolo. Sopraggiunge, componendo una canzone alla chitarra, Figaro, vecchia conoscenza del conte, che prende a narrare al suo ex padrone i viaggi e le peripezie della propria vita di espedienti; quand'ecco aprirsi la finestra di Bartolo e apparire la ragazza, felice per un attimo di poter respirare un po' d'aria di libertà ("Lode al ciel, che alfine aperse"). Scoperta dal tutore, Rosina lascia cadere per strada la lettera che teneva in mano: prontamente raccolta dal conte con un balzo, il povero Bartolo si affanna a cercarla goffamente, prima di ordinare alla ragazza di rientrare in casa.

FOTO DI SCENA



A finestra chiusa il conte può leggere il messaggio di Rosina, che gli chiede di farsi riconoscere con una canzone, eludendo così la sorveglianza del tutore. Figaro intanto gli rivela che la ragazza non è la moglie, ma solo la pupilla di Bartolo, e imbastisce un piano d'azione: il conte potrà entrare in casa travestito da soldato e fingendosi ubriaco. Appreso da una battuta di Bartolo del suo progetto di sposare Rosina il giorno dopo, il conte decide di dichiararsi subito alla ragazza, pur sotto il finto nome di Lindoro, cantando una canzone alla chitarra ("Saper bramate"). Si accorda quindi con Figaro: lo aiuterà, venendone ben ricompensato.

Atto secondo

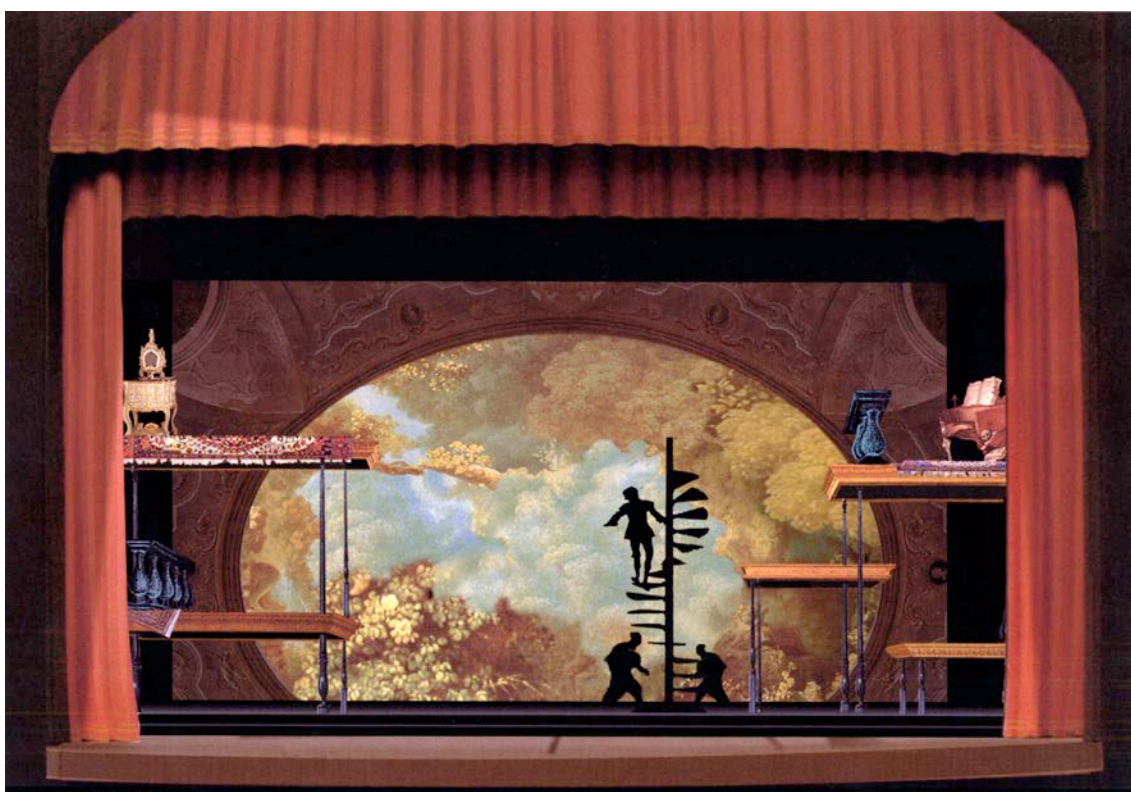
Figaro fa visita a Rosina per rivelarle l'amore del suo 'parente' Lindoro, per il quale la ragazza ha pronta una lettera. Al suo ritorno Bartolo cerca di carpire notizie sulla visita appena avvenuta, ma non riesce a cavar nulla dalla conversazione demenziale con i suoi due servi, che Figaro ha opportunamente neutralizzato usando sonnifero e polvere per starnutire (terzetto "Ma dov'eri tu, stordito"). A preoccupare ulteriormente Bartolo giunge l'amico Don Basilio, con la notizia che il conte, già noto a Madrid per la sua passione per Rosina, è arrivato a Siviglia; l'unico modo per fermare i piani di un uomo così potente, suggerisce Don Basilio, è rovinarne la reputazione ("La calunnia, mio signore").

Figaro torna da Rosina, per avvertirla dei progetti di Bartolo su di lei; questi intanto ha scoperto le prove inequivocabili della lettera scritta dalla ragazza e, furibondo, minaccia di non farla uscire più di casa ("Veramente ho torto, è vero"). Alla fine arriva il conte, travestito da soldato, annunciando a Bartolo l'ordine di alloggiarlo a casa sua, nonostante le reiterate proteste del tutore. Nella confusione provocata da una finta battaglia 'Lindoro' riesce a passare una lettera a Rosina; a nulla valgono i tentativi di Bartolo di conoscerne il contenuto: ingannato da uno scambio di biglietti, il tutore deve chiederle scusa, mentre la ragazza lamenta l'angoscia della sua prigionia ("Giusto ciel, che conoscete").

Atto terzo

Bartolo riceve un'altra importuna visita dal conte, questa volta nei panni di un maestro di musica allievo di Don Basilio, momentaneamente ammalato ("Oh che umor! Ohimé che umore!"). Di fronte ai dubbi di Bartolo, l'impostore lo distrae mostrandogli la lettera di Rosina per il conte: viene così accettato come maestro e può dar lezione di canto alla ragazza ("Già riede primavera"). Quando, grazie all'arrivo di Figaro, i due amanti possono parlarsi finalmente in pace, giunge Don Basilio a rovinare tutto. Dopo molto discutere, e con una buona borsa di denaro, i tre complici riescono a sbarazzarsene, e Figaro pensa di distrarre Bartolo facendogli la barba: invano, visto che il medico riuscirà ugualmente a scoprire, dietro al finto maestro di musica, l'amante di Rosina (quintetto "Don Basilio!").

BOZZETTO



Atto quarto

Al termine di un temporale, Bartolo rivela a Rosina di essere in possesso della sua lettera d'amore: è chiaro che il maestro di musica era un emissario del conte, alle cui voglie il suo amante Lindoro l'avrebbe ceduta. La ragazza, sconvolta da questa ricostruzione dei fatti, decide di sposare per disperazione Bartolo. Quando, rimasta sola, viene raggiunta da Figaro e dal conte, pronti a farla fuggire dalla finestra, li apostrofa duramente, ma scopre subito con gioia chi è veramente il suo amato (duetto "Cara, sei tu il mio bene"). La scala appoggiata alla finestra è stata però rubata e i nostri sono intrappolati in casa. Nessuna paura: all'arrivo del notaio e di Don Basilio, mandati da Bartolo per celebrare il suo matrimonio, un'altra bustarella riuscirà a corrompere l'avidio maestro di musica, perché testimoni alle nozze tra il conte e Rosina. Messo davanti al fatto compiuto, Bartolo non potrà che sottoscrivere l'avvenuto matrimonio.

FOTO DI SCENA



La partitura contiene una serie di brani di grande bellezza: tra le molte arie spiccano quelle di Rosina, al cui carattere sentimentale di fanciulla nobile e infelice fa eco costantemente il timbro caldo dei fiati, sia nella sua cavatina di presentazione ("Lode al ciel"), in cui il flauto risponde al composto lamento nei toni dell'elegia, sia nella grandiosa "Già riede primavera", quando clarinetto e fagotto sono chiamati a esprimere ora l'idillio, ora l'afflizione.

Caratteristiche sono anche le arie degli altri protagonisti, come la serenata con mandolino del conte ("Saper bramate"), l'aria di Bartolo, con i suoi incisi melodico-ritmici buffi, o quella della calunnia, dall'efficace concitazione orchestrale che già prefigura Rossini.

Notevoli anche i brani d'insieme, tra cui il frenetico duetto Bartolo-Rosina, che si snoda inaspettato dalla cavatina della ragazza, il quintetto "Don Basilio!", in cui la grandiosità della forma non ha nulla da invidiare a Mozart, e il terzetto "Ma dov'eri tu, stordito", che integra lo sbadiglio e lo starnuto nel tessuto musicale con effetti comici dirompenti, tanto che neppure Rossini tenterà di rivaleggiare con questo celebre pezzo.

LA MOLINARA

Tipo: (L'amor contrastato) Commedia per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Giuseppe Palomba

Prima: Napoli, Teatro dei Fiorentini, autunno 1788

Cast: Rachelina (S), il notaio Pistofolo (B), Don Calloandro (T),
Eugenia (S), Don Rospolone (B), Don Luigino (T), Amaranta (S)

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Nel 1785, poco dopo il suo ritorno dalla Russia, Paisiello fu nominato dal re di Napoli musicista di corte e «compositore della musica de' drammi». Sebbene l'incarico comportasse l'obbligo di scrivere un'opera seria all'anno per il San Carlo, il musicista non rinunciò a frequentare il genere buffo, sia pure con frequenza ridotta rispetto ai primi anni di carriera.

Nel 1788 colse anzi uno dei più grandi successi in campo comico con l' *Amor contrastato*, lavoro destinato a girare per molti anni sulle scene italiane e straniere con un titolo alternativo: *La molinara*. Nella sua circolazione subì spesso una riduzione a due soli atti dai tre originali, mediante la fusione tra secondo e terzo.

La trama

La commedia ruota tutta intorno al personaggio della bella e maliziosa Rachelina, padrona di mulino, lusingata dalle attenzioni di due uomini (il nobile Calloandro e il notaio Pistofolo) e indecisa su quale dei due scegliere come corteggiatore. Il gioco è divertente ma pericoloso perché capace di risvegliare la gelosia della baronessa Eugenia, feudataria del luogo nonché promessa a Calloandro. C'è il rischio di essere bandita dal feudo e allora occorre uno stratagemma dietro l'altro per continuare a fingersi innocente, senza però rinunciare a ricevere di nascosto i due spasimanti.

Per salvarsi una volta sorpresa, Rachelina accusa falsamente i due di essersi introdotti a forza nel mulino e scatena così una colossale baruffa (finale primo). In seguito li fa travestire da giardiniere e da mugnaio, per poi lanciarsi con loro in un ballo contadino sotto gli occhi della baronessa e del governatore Rospolone. A un certo punto la molinara decide di affrettare la scelta: sposerà colui che accetterà di diventare mugnaio. Si fa avanti il notaio, mentre Calloandro si mette a

girare folle di rabbia per la foresta come un novello Orlando. Molinara, notaio e baronessa (con seguito di cameriera e cavalier servente) vanno alla sua ricerca nella generale confusione (finale secondo). Nel brevissimo terzo atto le cose si aggiustano: il rinsavito Calloandro si unisce alla baronessa e Rachelina sposa il notaio.

FOTO DI SCENA



Rispetto ad altri libretti coevi di Palomba (ad esempio le *Gare generose*, del 1786, sempre per Paisiello) questo della *Molinara* risulta assai più incoerente e raffazzonato, soprattutto a partire dalla metà del secondo atto. Ciò, tuttavia, non impedisce a Paisiello di dare corso a tutta la propria vena comica, fondata su una perfetta padronanza dello stile buffo.

Il gioco degli ammiccamenti e delle seduzioni è reso con eleganza e sensualità, anche grazie alle puntuali sottolineature dell'orchestra, che spesso agisce come un vero e proprio personaggio aggiunto. Il favore del pubblico fece della *Molinara* l'opera buffa di Paisiello più rappresentata; in una capitale musicale come Vienna tenne banco per tutto l'ultimo decennio del Settecento e anche oltre.

Beethoven la ascoltò proprio al viennese Burgtheater nel 1795 e vi si ispirò per due serie di variazioni pianistiche, l'una sul tema del doppio

duetto "Nel cor più non mi sento" (cantato dalla molinara prima con Calloandro, poi col notaio, all'inizio del secondo atto), l'altra sul quintetto "Il villan che coltiva il giardino" (quello dei personaggi travestiti; il titolo dell'edizione beethoveniana suona "Quanto è bello l'amor contadino" e deriva da un verso successivo all'incipit). Sul tema "Nel cor più non mi sento" scrissero poi loro variazioni molti altri musicisti, compreso Niccolò Pagnini (in una serie di variazioni per violino del 1820-21).

Non sono mancate riprese moderne, fra cui ricordiamo quella 'storica' al Teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli (1959), con Graziella Sciutti e Sesto Bruscantini diretti da Franco Caracciolo, e quelle del Maggio musicale fiorentino (1962), di Palermo (1987) e Bologna (1996).

NINA

Tipo: *Nina o sia La pazza per amore* commedia in un atto

Soggetto: libretto di Giuseppe Carpani, da *Nina ou la Folle par amour* di Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières

Prima: Belvedere di San Leucio, 25 giugno 1789

Cast: Nina (S), Susanna (S), Lindoro (T), il conte (B), Giorgio (B), un pastore (T); villani e villane

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Nella cultura francese del secondo Settecento, da Diderot in poi, si assiste al diffondersi un nuovo modo di considerare la follia: non più deformazione della ragione, ma fonte di verità e superamento del limite. È specialmente la follia amorosa, segno distintivo delle anime belle, ad attirare l'attenzione dei letterati. Il fenomeno, come molti altri in quel secolo, parte dall'Inghilterra, sull'onda della diffusione del romanzo sentimentale, e ha le sue fonti in autori come Richardson, Mackenzie, Sterne (oltre che nella figura di Ofelia, posta al centro dell'interesse dalla crescente fortuna francese di Shakespeare).

In particolare il personaggio di Clementine, impazzita per amore nel *Sir Charles Grandison* di Richardson, genera in Francia una piccola schiera di *Nouvelles Clémentines* uscite dalla penna di romanzieri e autori teatrali (Léonard, Monvel, Baculard d'Arnaud). Le fila di quel tema letterario vengono raccolte da Marsollier nella sua *Nina ou La*

folle par amour, una comédie mêlée d'ariettes andata in scena alla Comédie Italienne di Parigi nel 1786, con la musica di Nicolas Dalayrac.

FOTO DI SCENA



L'enorme successo favorì l'esportazione della *Nina* francese in Italia; nel 1788 venne messa in scena al teatro della Villa Reale di Monza e al Teatro della Cannobiana di Milano in una traduzione italiana di Giuseppe Carpani, ma nella veste musicale originale. L'anno dopo lo stesso testo italiano, arricchito da alcune aggiunte ad opera di Lorenzi, venne musicato da Paisiello e rappresentato di fronte ai reali di Napoli in occasione di una loro visita alla cosiddetta 'popolazione di San Leucio'.

In quel luogo, prossimo alla reggia di Caserta, sorgeva un casinò di caccia (il Belvedere) fatto riedificare nel 1773 dal re e usato per qualche anno come luogo di piacere della corte. Accanto al Belvedere era stata impiantata una manifattura di seta e realizzato un villaggio per i lavoratori. La vita della comunità, che giunse a comprendere circa duecento membri, era governata da un regolamento volto a creare dall'alto un esempio di società ideale, coniugando principi egualitari e assoluta devozione al sovrano.

Il lusso era bandito, essendo il 'merito' l'unica forma di distinzione; il principio dell'amore fraterno elevato a base della coesistenza; i matrimoni alieni da qualunque motivo di interesse («nella scelta non si mischino punto i Genitori, ma sia libera de' giovani», prescrivono le regole pubblicate a Napoli nel 1784). Non può meravigliare che proprio in un ambiente simile si sia scelto di mettere in scena uno spettacolo edificante come la *Nina*, estrema celebrazione in chiave borbonica delle utopie settecentesche e rousseauiane. Marsollier aveva infatti sceneggiato la storia di un amore contrastato tra la figlia di un nobile e un giovane di condizione più bassa, con il lieto fine a ristabilire il primato dei sentimenti sul pregiudizio.

La trama

È un genere di vicenda comunissimo nel Settecento, ma qui gli effetti dell'imposizione paterna (il conte ritira l'assenso alle nozze, lusingato dalle proposte di un pretendente più ricco e nobile) sono rovinosi: il fidanzato sfida a duello il rivale e ne esce gravemente ferito, mentre la ragazza impazzisce credendolo morto. L'episodio di sangue e la conseguente perdita del senno rappresentano l'antefatto; l'azione consiste invece nei deliri di Nina, che immagina inesistenti appuntamenti con l'amato, nei rimorsi del padre e poi nel ritorno del giovane e nelle varie fasi del riconoscimento che strappa la folle alla sua incoscienza.

Già nel 1789 l'opera di Paisiello approdò a Napoli, al Teatro dei Fiorentini, nella stessa versione ascoltata a San Leucio. L'anno dopo fu rappresentata, ancora ai Fiorentini, una nuova versione in due atti, riveduta e ampliata dal solito Lorenzi. Per l'occasione Paisiello aggiunse tre pezzi nuovi: la canzone del pastore, un'aria del servitore Giorgio e il quartetto alla fine del primo atto. Rimasero i dialoghi parlati ereditati dalla pièce francese e sostituiti da recitativi all'italiana solo a partire dal 1794.

Nell'ultimo decennio del secolo l'opera ebbe ovunque un'accoglienza entusiastica, segno della sua perfetta aderenza alle istanze culturali di fine secolo. Quasi tutte le testimonianze confermano la facoltà paissielliana di suscitare nell'ascoltatore il «piacere delle lacrime». Le melodie che Paisiello mette in bocca a Nina e al coro di 'villanelle' sono infatti il punto di arrivo della vocalità 'affettuosa' e antivirtuoistica a lungo coltivata dall'opera italiana non seria nel corso del Settecento. Il canto della protagonista persegue scopertamente il fine della commozione con il suo fraseggio a corto respiro, spesso interrotto da pause, e con i suoi cromatismi.

Un'analogia funzione espressiva è affidata agli strumenti in veste solistica, e che rappresenta uno degli aspetti salienti della partitura (da ricordare almeno l'impiego del flauto solo nella celeberrima cavatina "Il mio ben quando verrà"). All'alone di tenerezza da cui è avvolta la vicenda contribuisce in modo decisivo la cornice agreste.

FOTO DI SCENA



Gli spettatori torinesi che nel 1794 scrissero una lettera collettiva al compositore dicendo di aver sentito risvegliare in se stessi «il gusto delle feste campestri, ed il desiderio de' piaceri semplici dell'innocente natura», avevano certo in mente la morbidezza presepiale del coro introduttivo di contadini o il fascino apertamente folclorico della canzone intonata in lontananza da un pastore ("Già il sol si cala dietro alla montagna" in 12/8 e con accompagnamento di zampogna).

I pochi momenti d'azione concessi dal libretto sono trattati come concertati da opera buffa, ma con frequenti parentesi di contrappunto in stile sacro, a sottolineare la portata etica della vicenda.

La corsa gioiosa dell'Allegro conclusivo è poi ripetutamente arrestata da un inciso a valori lunghi, in forma di corale a quattro voci, sottovoce, e con cadenza d'inganno: l'ultima incursione sul versante sacro serve così a intonare il motto finale: "Figlio è amor della pietà".

PROSERPINE

Tipo: Tragédie lyrique in tre atti

Soggetto: libretto di Nicolas-François Guillard, da Proserpine di Philippe Quinault

Prima: Parigi, Opéra, 28 marzo 1803

Cast: Proserpine (S), Cérès (S), Cyané (S), Pluton (B), Ascalaphe (T), Jupiter (B), una ninfa (S), uno spirito beato (S), una divinità infernale (B), tre giudici infernali (T, T, B) tre Furie (T, T, B); ninfe, abitatori della Sicilia

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Figlio di un'epoca nella quale eroismo rivoluzionario e culto della sensibilità individuale andavano di pari passo, Napoleone nutrì una profonda ammirazione per la musica di Paisiello, che egli considerava un perfetto esempio di espressività e spontaneità creativa (al punto di citarla come termine di paragone in un suo romanzo giovanile del 1798, *Clisson et Eugénie* : «Eugenia era come il canto dell'usignolo o come una pagina di Paisiello, che piace solo alle anime sensibili»).

FOTO DI SCENA



Divenuto Primo Console, nel 1801 chiamò il musicista a Parigi, come direttore della sua cappella personale. Paisiello aveva a quell'epoca sessantun anni e poca voglia di lasciare Napoli, ma le pressioni di un Ferdinando IV, intenzionato a mantenere buoni rapporti con la Francia, lo convinsero a partire. Giunto a Parigi il 24 aprile 1802, fu colmato di favori e gratificazioni finanziarie e ben presto incaricato di comporre un'opera francese.

Per l'occasione il celebre Guillard, già librettista di Gluck e Sacchini, rispolpò la *Proserpine* di Quinault musicata più di un secolo prima da Lully.

La trama

La vicenda mitologica del ratto di Proserpina ad opera di Plutone venne ridotta a tre atti dai cinque originari e concentrata in pochi accadimenti: la festa in onore di Cerere e il rapimento della figlia Proserpina (primo atto); i lamenti di Cerere e le vane profferte amorose di Plutone a Proserpina (secondo atto); il decreto dei giudici infernali secondo cui Proserpina dovrà rimanere nell'Ade, nuovi lamenti di Cerere, l'intervento di Giove per stabilire che Proserpina dovrà dividere la propria esistenza tra la madre e Plutone (terzo atto).

Il libretto prevede, secondo i canoni francesi, un'assidua presenza del coro, talvolta abbinato al ballo. Il dramma risulta spesso articolato in statici tableaux e non offre contrasti drammatici particolarmente accesi. Dunque le incongruenze drammaturgiche rilevate da Johann Reichardt, allora presente a Parigi, non possono essere imputate unicamente alla totale inesperienza di Paisiello nel campo dell'opera francese.

Certo il musicista, oltre a trovare prevedibili difficoltà nella prosodia, rimase estraneo all'ampia gestualità della *tragédie lyrique* e dettò invece melodie semplici e affettuose, di pasta simile a quelle della *Nina*, con accenti ora patetici ora pastorali. Alla *Nina* rimandano anche le molte pagine fondate sull'alternanza di voce solista e coro. Malgrado la soddisfazione di Napoleone e l'apprezzamento degli intenditori, lo spettacolo non incontrò il favore del pubblico.

Paisiello rinunciò in seguito a musicare altre opere francesi e si limitò a comporre musica sacra per la cappella napoleonica. Nel 1804 ottenne il congedo e durante l'estate poté tornare a Napoli, non prima

di aver fornito un'ultima *Messa* per la consacrazione imperiale di Napoleone, avvenuta il 2 dicembre di quell'anno (per l'occasione fu ripreso anche il *Te Deum* già composto da Paisiello nel 1791).

FOTO DI SCENA



A Napoli, in una data tra il 1806 e il 1808, il musicista chiese a Giuseppe Sanseverino di tradurre in italiano *Proserpine*, ma la nuova versione rimase ineseguita fino ai tempi moderni. Nel 1988 è stata messa in scena a Bagni di Lucca, nell'ambito dell'XI Festival Internazionale di Marlia; al 1994 risale invece l'allestimento di *Proserpine* nell'ambito del Festival Paisiello di Taranto.

IL RE TEODORO IN VENEZIA

Tipo: Dramma eroicomico in due atti

Soggetto: libretto di Giovanni Battista Casti

Prima: Vienna, Burgtheater, 23 agosto 1784

Cast: Teodoro (B), Gaforio (T), Acmet III (B), Taddeo (B), Lisetta (S), Sandrino (T), Belisa (S), il messer grande (B); donzelle, gondolieri

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Grande appassionato di musica, Giuseppe II conosceva e ammirava le opere di Paisiello, fin da quando, nel 1769, aveva ascoltato a Napoli *L'idolo cinese*, rappresentato in suo onore al teatrino di corte di Palazzo reale. È molto probabile che negli anni Settanta abbia ascoltato i diversi lavori del maestro tarantino arrivati fino a Vienna. Nel 1780, poi, un'altra visita di stato, questa volta in Russia, gli offrì l'opportunità di conoscere *I filosofi immaginari* diretto dallo stesso Paisiello, allora al servizio della grande Caterina.

Tanto gli piacque l'opera, che più tardi la fece tradurre in tedesco e rappresentare a Vienna (nel 1781: erano gli anni in cui l'opera italiana era stata momentaneamente spodestata a favore del Singspiel). Quando Paisiello lasciò la Russia per tornarsene a Napoli, e si trovò così a passare per Vienna, l'imperatore non si lasciò sfuggire l'occasione di avere da lui un'opera nuova per la compagnia di canto italiana recentemente ricostituita.

A quell'epoca si trovava a Vienna l'abate Casti, una delle penne più taglienti dell'illuminismo internazionale; incaricato di fornire il libretto a Paisiello, egli scelse di portare sul palcoscenico un personaggio realmente vissuto: l'avventuriero tedesco Teodoro di Neuhoff, che circa mezzo secolo prima si era posto a capo di una rivolta dei Corsi contro Genova e nel 1736 era riuscito a farsi incoronare re di Corsica con il nome di Teodoro I, salvo dover fuggire

dopo pochi mesi. Falliti due successivi tentativi di recuperare il trono, si era rifugiato in Inghilterra, dove aveva conosciuto il carcere per debiti ed era morto in miseria nel 1756.

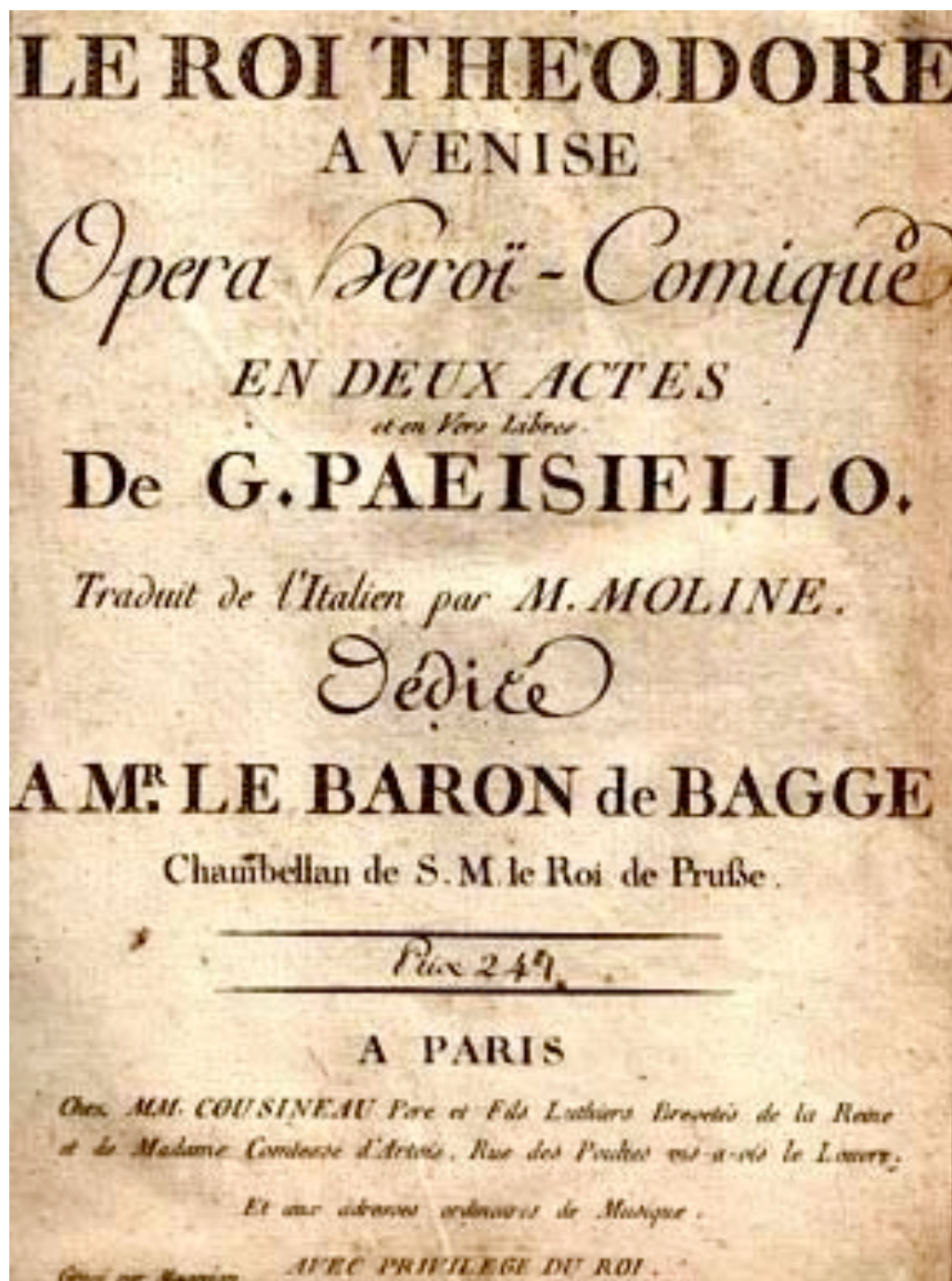
Nel 1741 si era diffusa la voce di una sua presenza a Venezia in incognito. Carlo Goldoni, che tra i tanti mestieri fece anche quello di console per la repubblica di Genova, fu incaricato di rintracciarlo e farlo uccidere a tradimento. Naturalmente l'ingrato compito gli fu risparmiato, perché dell'ex sovrano non si trovò traccia. La leggenda di Teodoro a Venezia fu comunque raccolta da Voltaire, che nel capitolo XXVI di *Candide* immaginò la cena di sei re detronizzati giunti sulla laguna durante il carnevale. Per sua stessa ammissione, in una lettera del 1784 Casti riconosce di aver preso spunto proprio dal conte voltairiano - anche se sarebbe improprio parlare di un libretto tratto da *Candide*, poiché il nucleo originario della cena viene dilatato fino a formare una trama in sé compiuta.

La trama

La molla della vicenda è l'interesse amoroso di Teodoro per la figlia del locandiere, Lisetta. Quest'ultima ama il mercante Sandrino, ma credendolo a torto infedele accetta la corte di Teodoro, allettata anche dall'idea di diventare regina. Forzando la realtà storica, Casti fa finire Teodoro in prigione già a Venezia (su denuncia del geloso Sandrino) e non a Londra. Tutti i personaggi vanno a trovarlo e proclamano la morale della storia: «Come una ruota è il mondo/ chi in cima sta, chi in fondo/ e chi era in fondo prima/ poscia ritorna in cima»; fino all'ultima disincantata affermazione: «felice chi tra i vortici/ tranquillo può restar», alla quale si ispirerà Da Ponte nel finale di *Così fan tutte* di Mozart.

I debiti di Teodoro sono in realtà i veri protagonisti di una commedia fortemente radicata nella realtà sociale del Settecento e ricca di allusioni al commercio internazionale, a cambiali e titoli di banca. Pare poi che, con la figura di Teodoro, Casti volesse alludere a re Gustavo III di Svezia, le cui manie di grandezza non sostenute da entrate adeguate egli aveva già deriso nel *Poema tartaro*, scritto in Russia e completato nel 1783. Pur presentando notevoli elementi di originalità rispetto alle convenzioni dell'opera buffa, il libretto ripercorre alcuni luoghi comuni tradizionali, primo fra tutti la parodia

dell'opera seria, quale si trova nell'aria di Teodoro "Io re sono e sono amante", dove l' incipit di stampo metastasiano (imita l'aria celeberrima della Didone abbandonata , "Son regina e sono amante") viene contraddetto dallo scivolamento successivo verso i toni comico-realistici; e più avanti, nell'aria-racconto "Non era ancora sorta l'aurora", che rievoca l'apparizione dello spettro raffigurante il debito e fa il verso alle 'arie d'ombra' della tradizione seria.



Una simile presa in giro del sublime melodrammatico giustifica l'appellativo di 'eroicomico' attribuito da Casti al dramma. Paisiello si limita per lo più a un'intonazione di stampo eroico, lasciando che il ridicolo emerga dal contrasto tra musica e situazione teatrale, sebbene qualche passo in sillabato buffo, e l'accompagnamento strumentale ammiccante accentuino a tratti l'effetto caricaturale. Anche il personaggio di Acmet, sultano spodestato, suscita il riso con la sua pompa vuota, felicemente sottolineata dalla musica.

Le punte più acute di comicità sono però concentrate nella parte del locandiere Taddeo, smanioso di nobilitarsi grazie al matrimonio regale della figlia. Oltre alla sua esilarante comparsa nel secondo atto, in divisa da generale e al suono di una marcia, merita una citazione l'aria "Che ne dici tu Taddeo?", una girandola di motivi nel più schietto stile buffo. L'interpretazione del grande basso comico Francesco Benucci (il primo Figaro mozartiano della storia) suscitò alla 'prima' un entusiasmo tale che l'aria dovette essere bissata. All'elemento buffo Paisiello affianca una vena di tenera soavità (cori di donzelle e di gondolieri, qualche episodio polifonico nei concertati) e persino di malinconia nella scena del carcere, accompagnata da morbide figurazioni del clarinetto solo.

L'opera dovette però la sua fortuna europea soprattutto ai concertati e ai finali d'atto, che occupano uno spazio molto consistente all'interno della partitura (si pensi che le dimensioni di ognuno dei due finali rappresentano circa un terzo dell'intero atto). Paisiello aveva sempre attribuito grande importanza ai concertati d'azione, e nel *Re Teodoro* si avvale di un'esperienza ormai ventennale in questo campo. Nel finale primo, ad esempio, la piccola commedia degli equivoci e dei riconoscimenti incrociati tra i diversi personaggi - presenti sotto falso nome nella locanda - è realizzata con infallibile vis comica, sfruttando al meglio i pirotecnici giochi di parole predisposti da Casti con fini dissacratori.

Il grandioso settimino conclusivo ("Che sussurro, che bisbiglio"), dall'estensione di oltre duecento battute, costituisce poi un esempio tra i più entusiasmanti di quello sfrenato vitalismo che Paisiello è solito suscitare con le sue 'strette' polifoniche (e lo stesso si può dire del sestetto "Come una ruota è il mondo", in forma di canone, con cui l'opera si conclude).

Il Re Teodoro incontrò grande favore a Vienna, ma l'anno dopo a Napoli non ebbe lo stesso successo (sebbene su questo punto le testimonianze siano controverse); conobbe comunque una vasta circolazione in tutta Europa (anche in traduzione tedesca e francese), come comprova la ragguardevole massa di stampe e manoscritti pervenutaci. La prima ripresa moderna avvenne a Roma nel 1965, sotto la direzione di Renato Fasano e con Sesto Bruscantini nella parte del protagonista.



LA SERVA PADRONA

Tipo: Intermezzo in due parti

Soggetto: libretto di Gennarantonio Federico

Prima: Tsarkoe Selo, 30 agosto [10 settembre] 1781

Cast: Serpina (S), Uberto (B), Vespone (M)

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

«Per non avere qui né poeta né libri, sono stato costretto di mettere in musica *La serva padrona* fatta tanti anni fa dal fu Pergolesi, come lei sa; ed andò in scena il dì trenta dello scorso mese, con un successo mirabile». Così scrive Paisiello a Ferdinando Galiani nel settembre 1781.

FOTO DI SCENA



La mancanza di libretti («libri») fu uno dei principali problemi affrontati dal musicista durante gli anni trascorsi alla corte di Russia (1176-84). Non si trattava di avere un libretto qualunque; pare che Caterina di Russia si divertisse molto all'opera buffa, ma non amasse passare tanto tempo a teatro.

Nella speranza (poi delusa) di farsi mandare da Napoli un libretto di Giambattista Lorenzi, Paisiello detta infatti le sue condizioni (sempre scrivendo a Galiani, che faceva da intermediario): «non deve durare più di un'ora e mezza, e se sarà più breve, si farà più onore». Rispolverando per l'onomastico del granduca Alessandro (allora bambino di quattro anni) il libretto già musicato da Pergolesi nel 1733, Paisiello fece comunque qualche aggiunta: una nuova aria per la protagonista e due duetti che obbedissero al gusto 'moderno' dei brani d'insieme, il tutto senza alterare la vicenda.

FOTO DI SCENA



Non sappiamo chi abbia contribuito all'ampliamento per la veste poetica, ma è probabile che si sia fatto ricorso a versi già scritti. In un caso almeno, l'aria "Donne vaghe, i studi nostri", conosciamo la fonte: le Virtuose ridicole di Goldoni e Galuppi (II,4; Reggio Emilia 1752). L'eccellente orchestra imperiale sollecitava poi una strumentazione più ricca rispetto ai soli archi di Pergolesi.

Nella nuova partitura troviamo infatti un largo impiego di strumenti a fiato (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni, tutti in coppia), usati tanto per il 'ripieno' quanto per i dialoghi concertanti, nei quali Paisiello è maestro. La condotta stilistica è ovviamente diversa da quella del lontano precedente pergolesiano; il segno nervoso di Pergolesi cede il passo a una cantabilità facile e distesa, a un fraseggio più ampio e simmetrico.

BOZZETTO



Lo scarto stilistico è evidente anche nei confronti della prima maniera paiscielliana, poiché di fronte al pubblico della corte imperiale il musicista rinuncia a una comicità eccessivamente chiassosa e caricata, a quel carattere «trop napolitain» che gli era stato attribuito da Galiani in una lettera a Madame d'Epanay del 1773. Le baruffe dei due personaggi sono perciò finemente stilizzate; nella figura di Serpina la sensualità prevale sull'aggressività pergolesiana, trovando piena espressione nel brano più esteso dell'opera, la già citata aria ("Donne vaghe"), in forma di rondò: uno dei pezzi dell'opera buffa italiana che maggiormente tradisce la comunanza di linguaggio con Mozart.

BOZZETTO



IL SOCRATE IMMAGINARIO

Tipo: Commedia per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Giambattista Lorenzi

Prima: Napoli, Teatro Nuovo, ottobre 1775

Cast: Donna Rosa (S), Lauretta (S), Cilla (S), Emilia (S), Ippolito (T), Don Tammaro Promontorio (B), mastro Antonio (B), Calandrino (B); discepoli di Socrate, finti demoni

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Un esponente di punta dell'illuminismo napoletano (Ferdinando Galiani), il più brillante librettista comico nella Napoli del secondo Settecento (Lorenzi), un musicista ormai pienamente affermato e alle soglie del grande salto internazionale (Paisiello): questi i tre autori di un'opera buffa tra le più felici del secondo Settecento. Si è molto discusso sul ruolo avuto dai due letterati nella stesura del libretto; nella prefazione all'edizione a stampa Lorenzi parla in prima persona e non accenna a una collaborazione con Galiani.

FOTO DI SCENA



Questi, dal canto suo, usa l'espressione «ma pièce comique» in una lettera a Madame d'Épinay, ma altrove dice solo di essersi «divertito a far comporre una commedia». L'ipotesi più accreditata è che Galiani abbia dato l'idea o poco più, Lorenzi la stesura dei versi. Difficile comunque provare un più diretto coinvolgimento di Galiani, e stabilirne la misura.

Le vicende sceniche del *Socrate immaginario* furono travagliate: incuriosito dal successo che l'opera stava riscuotendo al Teatro Nuovo, il re Ferdinando IV volle farla rappresentare a palazzo il 23 ottobre e la trovò «indiscreta, né da doversi rappresentare al pubblico», come si legge nell'ingiunzione fatta pervenire dal ministro Tanucci all'impresario del teatro. La voce allora diffusa, e poi raccolta dalla letteratura storica, era che gli autori avessero preso di mira l'erudito e gentiluomo di corte Saverio Mattei. Dire che tutta la commedia miri a colpire una persona in particolare sarebbe una forzatura, ma certo le frecciate contro le manie erudite del Mattei (soprattutto in fatto di musica antica) ci sono, e dovevano essere all'epoca ben percepibili.

Dopo solo sei recite tutte affollate di pubblico, il titolo venne cancellato dal cartellone. Fu riproposto, questa volta senza problemi e con immutato favore, solo alla fine del 1779. La presa in giro di filosofastri e maniaci dell'antichità è, come si sa, uno dei temi privilegiati del teatro settecentesco (musicale e non).

La trama

Un possidente delle Puglie, Don Tammaro Promontorio da Modugno, uomo ignorante e ingenuo che ha perso il senno a forza di leggere le vite dei filosofi antichi.

L'elenco delle sue stramberie è interminabile: si fa chiamare Socrate e dà a sua volta nomi greci a quelli che lo circondano; è contento di essere maltrattato dalla moglie, perché ha letto che anche il vero Socrate lo era; decide di prendere una seconda moglie, sempre per imitare Socrate; vorrebbe far sposare la figlia al barbiere, suo seguace in filosofia. Per sventare i suoi progetti, i parenti devono ricorrere all'inganno: prima lo mandano a consultare il suo demone nella grotta del giardino, e qui organizzano una finta apparizione di Furie con l'intento di spaventarlo; poi gli danno da bere la cicuta, in realtà un

potente sonnifero. Quando si risveglia, Don Tammaro è finalmente guarito dalla follia filosofica.

A Paisiello non mancano occasioni per dare sfogo alla sua vis comica. La vena grottesca e surreale dell'opera buffa napoletana celebra il suo trionfo in un vasto organismo musicale come il finale primo, con il coro dei discepoli il lingua greca, fintamente solenne (una sessantina d'anni dopo farà ancora ridere Leopardi), la tarantella scatenata da Donna Rosa per irridere il marito e la sfrenata baruffa conclusiva.

La scena dei demoni e delle Furie dà luogo alla più esilarante fra le molte parodie dell' Orfeo gluckiano che popolano l'opera del Settecento. Ugualmente riuscita risulta la parodia del contrappunto severo, al momento in cui il finto Socrate riceve la tazza della cicuta. Accanto alla comicità caricaturale, Paisiello realizza un pungente ritratto dei personaggi, muovendosi entro un ampio ventaglio di atteggiamenti (rabbia stizzosa, vivacità popolaresca, tenerezza amorosa) e fissando in modo definitivo un'ampia tipologia musicale, destinata a giungere fino a Mozart.

FOTO DI SCENA



I PITTAGORICI

Tipo: Dramma in un atto

Soggetto: libretto di Vincenzo Monti

Prima: Napoli, Teatro San Carlo, 19 marzo 1808 (?)

Cast: Leofrano (T), Filtea (S), Bindeco (S), Rodope (S), Cleobolo (B), un corifeo (T), un pittagorico (T), Tearide (B); donne e uomini pittagorici

Autore: Giovanni Paisiello (1740-1816)

Uomo del XVIII secolo, pienamente calato nella dimensione di artista di corte (di qualunque corte, a seconda dell'occasione contingente), Paisiello si trovò sbalestrato tra i rivolgimenti politici italiani di fine Settecento e inizio Ottocento. Nulla prova una sua adesione convinta al giacobinismo, anche perché eventuali sbilanciamenti in quel senso furono puntualmente smentiti da pubblici pentimenti ogni volta che la causa legittimista aveva la meglio. Nel 1799 riuscì, diversamente da Cimarosa, a non compromettersi più di tanto con la Repubblica Partenopea, ottenendo la riabilitazione al ritorno dei Borboni.

La sua presenza a Parigi come Maestro di cappella di Napoleone, tra il 1802 e il 1804, non ebbe una precisa connotazione ideologica e fu fra l'altro sollecitata dallo stesso Ferdinando IV di Borbone, intenzionato a non inimicarsi il Primo Console. Un coinvolgimento diretto del musicista con l'ideologia napoleonica si verificò solo nel 1808, quando, tornati i francesi a Napoli e regnante Giuseppe Bonaparte, egli musicò *I pittagorici*, «dramma di un atto solo» rievocante in forma allegorica la feroce repressione borbonica nei confronti dei giacobini animatori della Repubblica nel 1799.

Lo spettacolo doveva servire ai festeggiamenti per una visita di Napoleone, poi cancellata, e fu dunque messo in programma per l'onomastico del fratello Giuseppe. La data 19 marzo 1808, indicata dal libretto a stampa, non trova tuttavia conferma nei giornali dell'epoca, sicché non vi è l'assoluta certezza che l'esecuzione sia effettivamente avvenuta.

Vincenzo Monti, qui alla sua seconda e ultima prova come librettista (è del 1804 un Teseo milanese, anch'esso di contenuto giacobino, per la musica di Vincenzo Federici, al quale vanno aggiunte alcune

cantate per musica), svela apertamente il travestimento allegorico della prima edizione: «sotto l'immagine di antichi fatti si sono adombrati i lagrimevoli avvenimenti che funestarono il regno di Napoli nell'infelice epoca del 1799».

PAISIELLO



La trama

I membri della setta pitagorica sono i patrioti repubblicani; il tiranno Dionigi loro persecutore, Ferdinando IV (il «re stolto e barbaro»); l'eroe Archita salvatore degli oppressi, Napoleone. Nel racconto del «pontefice» Leofrano vengono ricordate le condanne a morte del 1799, le violenze delle bande sanfediste e alcune delle vittime, come Domenico Cirillo, Mario Pagano e soprattutto l'ammiraglio Caracciolo (cui è attribuito il nome di Agesarco).

Dopo la sconfitta del tiranno ad opera dell'esercito di una 'Confederazione Italiana', Leofrano ha la profetica visione di una nuova Italia posta sotto l'illuminata sovranità di Archita-Napoleone.

Nel dramma prevalgono le grandi scene rituali (inno al Sole, giuramento di guerra e simili), mentre i pochi eventi non sono direttamente rappresentati, bensì raccontati e commentati. Anche le figure-chiave del tiranno e del liberatore non sono presenti in scena.

I caratteri anomali del libretto si riflettono nella partitura, che contiene solo tre arie nel senso tradizionale del termine e si articola invece in una forma ‘aperta’ di ascendenza francese, risultante dalla compenetrazione di pezzo solistico, brano d’insieme e coro, con il recitativo (sempre accompagnato) a fare da collante.

Se la rievocazione delle vittime del 1799 assume nella veste musicale accenti commossi, gli inviti alla lotta sono trattati da Paisiello con una grandiosità marziale in tutto rispondente alle istanze della propaganda napoleonica.

La partitura dei Pittagorici fu a lungo considerata perduta (si ipotizzò anche la sua distruzione per ordine dei Borboni, dopo il loro ritorno nel 1815). Solo pochi anni fa sono state rintracciate due copie manoscritte che hanno permesso, oltre a una moderna ricognizione critica, anche un paio di esecuzioni, a Catania (1990) e Taranto (1993).