

## L'«Agnese» di Ferdinando Paër tra Parma e Parigi: fonti e versioni\*

GIULIANO CASTELLANI

### Introduzione

Le scarse notizie riferiscono che Paër scrisse l'*Agnese* durante il suo soggiorno a Parma nell'estate del 1809. L'opera, sul libretto di Luigi Buonavoglia tratto dalla novella inglese di Amalia Opie *The Father and the Daughter* (1801) adattata per le scene italiane nel 1802 da Filippo Casari, gli venne commissionata dal conte Fabio Scotti per inaugurare il nuovo teatrino privato del suo palazzo a Ponte Dattaro, nei dintorni di Parma, e andò in scena il 3 ottobre di quell'anno in assenza dell'autore che nel frattempo era dovuto rientrare a Parigi, dove prestava servizio presso la corte imperiale in qualità di compositore e direttore della musica privata di Napoleone. Dopo Parma le rappresentazioni dell'opera si diffusero rapidamente negli anni successivi nei maggiori teatri della penisola, mietendo successi in particolare a Napoli nel 1811, a Roma e Venezia nel 1813 e alla Scala di Milano, dove nel settembre del 1814, alla presenza dell'autore, *Agnese* fece furore, riempiendo il teatro per più di cinquanta sere e superando le rappresentazioni del *Don Giovanni* che si dava nella stessa stagione. Negli stessi anni *Agnese* varcava le Alpi approdando ai teatri delle principali città tedesche, quali Dresda (1812), Vienna (1813), Berlino (1815) e Monaco di Baviera (1816). Londra accolse l'opera nel 1817.

\* Una prima versione di questo saggio è stata letta all'XI Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Lecce, Università degli studi, 22-24 ottobre 2004. Lo scrivente ha inoltre pubblicato uno studio sul progresso stilistico paeriano "misurabile" alla luce delle varie versioni di quest'opera: si veda GIULIANO CASTELLANI, *Rinnovamenti stilistici in Paër tra il 1809 e i primi anni '20: confronti fra le varie versioni di Agnese*, in *Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa*, atti del Convegno internazionale di studi, Parma – Casa della Musica, 28-30 settembre 2006, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio (in preparazione).

A Parigi, infine, nonostante la sua rapida diffusione, *Agnese* fu allestita per la prima volta soltanto nel 1819, andando in scena il 24 luglio al Théâtre Italien, di cui Paër era all'epoca direttore musicale.<sup>1</sup> La serata fu memorabile e il successo pieno. Per l'occasione vennero scritturati alcuni fra i maggiori cantanti allora in circolazione: Joséphine Mainvielle-Fodor, che interpretò *Agnese*, il tenore Marco Bordogni, nel ruolo di Ernesto, ma soprattutto il basso Felice Pellegrini, cui venne affidata la parte del protagonista maschile, Uberto. La critica parigina fu unanime nel riconoscere l'eccellente equilibrio drammaturgico dell'azione nonché l'ottima fattura e la forte espressività della musica. Le uniche riserve dei critici riguardavano l'opportunità di mettere in scena in maniera così realistica i momenti di follia di Uberto, in quanto, a loro modo di vedere, essi potevano suscitare addirittura orrore e disgusto in un pubblico particolarmente sensibile.

Uno dei temi centrali dell'opera è proprio la follia, poiché il protagonista Uberto, padre di *Agnese*, è impazzito credendo morta la figlia ed è stato rinchiuso in manicomio. In realtà, *Agnese* l'aveva lasciato alcuni anni prima per fuggire con l'amante Ernesto, ma ora, sedotta e abbandonata, ritorna pentita dal padre. Venuta a conoscenza del terribile stato di salute di Uberto, essa s'impegna totalmente nelle cure del padre, con l'aiuto dei suoi amici: Don Pasquale, intendente del manicomio, Vespina, Carlotta e il medico Don Girolamo.

<sup>1</sup> Ricordiamo che Paër svolse l'incarico di direttore musicale del Théâtre Italien quasi ininterrottamente dal 1813 al 1827. Dopo gli anni difficili seguiti alla caduta di Napoleone prima (1814-15), e alla cattiva gestione di Angelica Catalani poi (1815-18), il Théâtre Italien visse dal 1819 uno dei suoi periodi più floridi sotto l'illuminata direzione di Paër, il quale introdusse progressivamente a Parigi tutti i principali capolavori di Rossini in allestimenti che suscitavano l'entusiasmo del pubblico parigino.

Quest'ultimo, dopo alcuni vani e penosi tentativi di far rinsavire il malato, escogita un piano: ricreare attorno ad Uberto il suo ambiente domestico e, al suo risveglio, fingere che Agnese non sia mai partita e, soprattutto, che egli non si sia mai ammalato. Il piano sortisce l'effetto sperato, perché nel momento di massima confusione di Uberto, che ormai non capisce più se tutto sia sogno o realtà, improvvisamente si sente Agnese cantare una canzone accompagnandosi all'arpa. Dall'emozione Uberto sviene, ma al suo risveglio il miracolo è avvenuto: completamente ristabilito, egli riconosce e abbraccia la figlia e perdona Ernesto, il quale, tornato pentito da Agnese, le giura ora amore eterno.

Al Théâtre Italien, finché Paër ne fu il direttore musicale, *Agnese* venne ripresa nel 1820-21 e ancora nel gennaio 1824: anche quest'ultimo allestimento fu un vero avvenimento, perché alle rappresentazioni prese parte Giuditta Pasta, che allora debuttava all'Italien nel ruolo di Agnese. L'opera vantò dunque un grande successo in quegli anni esercitando un influsso duraturo sulla nuova generazione di operisti e suscitando l'attenzione dei più importanti critici e musicisti dell'epoca, quali Castil-Blaze, Stendhal, Fétis, Berlioz e Chopin. Non stupisce dunque che essa sia presente un po' in tutto il mondo in una quantità di fonti impressionante, che consistono perlopiù in copie manoscritte dell'intera partitura o dei singoli pezzi, in centinaia di libretti stampati in occasione delle rappresentazioni, in stampe musicali ridotte per canto e pianoforte e infine in edizioni arrangiate per i più svariati *ensembles* strumentali.

La ricerca musicologica è già a conoscenza del fatto che esistono almeno due versioni dell'*Agnese*, ovvero quella originale del 1809 per Parma e quella rielaborata dall'autore nel 1819 per il Théâtre Italien parigino. Ciò che tuttavia ancora non si conosce con precisione è l'importanza e l'entità dei rimaneggiamenti effettuati nel 1819 sulla partitura e sul libretto. Elisabeth Schmierer afferma correttamente che le rielaborazioni consistono in sostituzioni e tagli ad alcune scene dell'atto secondo, ma aggiunge – erroneamente – che la musica dei nuovi numeri sembra non essersi conservata, in quanto l'autografo, custodito a Parigi presso il Département de la Musique della Bibliothèque nationale de France, e le

coeve edizioni per canto e pianoforte fornirebbero tutti unicamente la prima versione parmigiana.<sup>2</sup>

A questo proposito vedremo invece che la nuova musica per l'*Agnese* del 1819 si è conservata in certe fonti ottocentesche dell'opera ed inoltre che alcuni dei nuovi brani e molte puntature si trovano proprio già nella partitura autografa depositata a Parigi.

Un altro fatto tuttora ignoto che illustrerò in questo articolo è l'esistenza di una terza versione dell'opera, che oggi riemerge dalle fonti con altri cambiamenti rilevanti elaborati da Paër successivamente alla prima parigina.

### Fonti

Questo contributo non pretende certo di studiare tutte le fonti disponibili di *Agnese*, impresa assolutamente impossibile a causa dell'enormità di materiale sparso in giro per il mondo.<sup>3</sup> Il suo scopo è invece di analizzare solo quelle utili al riconoscimento delle varianti introdotte da Paër stesso e alla ricostruzione delle versioni allestite direttamente dall'autore o, quantomeno, con la sua supervisione. Allo stato attuale delle ricerche, le fonti e i documenti testimoniano in modo tutto sommato sorprendente che, nonostante la sua lunga attività direttoriale alla corte parigina e al Théâtre Italien, Paër curò personalmente solo pochi allestimenti di *Agnese* durante la propria carriera: la prima assoluta a Parma del 3 ottobre 1809, a cui il compositore non poté assistere, ma che di certo fu preparata secondo le istruzioni che egli diede prima di ripartire per Parigi; la prima parigina del 1819 all'Italien e le riprese, nello stesso teatro, del 1820-21 e del gennaio 1824. Le fonti, inoltre, mostrano che negli allestimenti del 1819 e del 1824 Paër presentò l'opera in due nuove versioni. Per capire meglio e più in dettaglio l'entità di

<sup>2</sup> ELISABETH SCHMIERER, *L'Agnese*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München-Zürich, Piper, 1986-1997, vol. IV (1991), p. 628.

<sup>3</sup> Si veda una lista di alcune tra le più significative fonti manoscritte e a stampa di *Agnese* in WOLFRAM ENSSLIN, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs*, Band I: *Die Opern*, Hildesheim, Olms, 2004, pp. 610-613.

questi rimaneggiamenti e per ben distinguere le tre versioni presentate dall'autore osserviamo più da vicino le cinque fonti da noi prese in esame:

1) Libretto per la prima parmigiana, 1809 (Roma, Conservatorio di Santa Cecilia)

L'Agnese / Drama Semiserio / per musica / da rappresentarsi / per la prima volta / al Ponte D'Attaro / in occasione / che si apre il nuovo teatro / nella villeggiatura / del Signor / Fabio Scotti. / Parma / dalla Stamperia Carmignani / MDCCCIX / in Piazza Grande N. 27.

È il libretto stampato in occasione della prima rappresentazione assoluta dell'Agnese a Parma il 3 ottobre 1809.<sup>4</sup> L'esemplare consultato è conservato a Roma presso il Conservatorio di Santa Cecilia sotto la segnatura Carv 312.<sup>5</sup> Il libretto contiene la versione originale dell'opera.

2) Copia manoscritta della partitura completa, ca. 1810 (Parma, Bibl. Palatina)

L'Agnese / Drama Semi Serio / Musica del Sig.<sup>r</sup> Ferdinando Paër / Direttore delle Musiche e Spettacoli particolari / di Sua M. L'Imperatore e Rè; / Membro della Reale Accademia di Belle Arti a Napoli / Accademico Filarmonico di Bologna

Si tratta di una copia manoscritta della partitura orchestrale completa basata sulla versione autografa originale del 1809, contenente qua e là correzioni e piccole aggiunte di pugno di Paër. La partitura, conservata a Parma presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina (segnatura RR.II 122 e RR.II 123), consiste in due volumi rilegati sulla cui copertina si legge «Hommage / À Sa Majesté l'Impératrice / Marie Louise, / Reine d'Italie / Par son Très humble Obeissant Serv. & Sujet F. Paër». Da questa informazione si può dedurre che

il manoscritto, risalente probabilmente al 1810, fu fatto preparare a Parigi ed offerto da Paër stesso a Maria Luisa forse al momento delle sue nozze con Napoleone. La partitura, in perfetta corrispondenza col libretto della prima, contiene la versione originale dell'opera quale fu allestita a Parma nell'ottobre del 1809.

3) Libretto per la prima parigina, 1819 (Parigi, Bibl. nationale de France)

Agnese, / Drama semiserio in due atti. / Agnèse, / Opéra en deux actes, / Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le / Théâtre royal Italien, Salle de Louvois, le 22 / Juillet 1819. / Prix : l f. 50 c. / Paris, / au Théâtre Louvois. / De l'Imprimerie de Hocquet, rue du Faubourg Montmartre / 1819.

È il libretto stampato nella capitale francese da Hocquet in occasione della prima parigina di Agnese del 24 luglio 1819.<sup>6</sup> L'esemplare consultato è conservato a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France sotto la segnatura Yth-50007 ed è costituito di 40 doppie pagine in cui il testo è affiancato da una traduzione francese a fronte. Non sappiamo con certezza se tale traduzione sia stata approntata da Luigi Balocchi, poeta del Théâtre Italien. Il libretto presenta nel secondo atto alcune nette differenze dalla versione originale parmigiana mostrandoci i primi adattamenti introdotti da Paër appositamente per Parigi nel 1819: si tratta in sintesi della soppressione dell'aria di Girolamo, della preghiera di Agnese e del coro di contadini e dell'aggiunta di una nuova aria per Ernesto e di una per Agnese. Come avremo modo di spiegare, Paër compose la nuova aria per Ernesto espressa-

<sup>6</sup> La data riportata dal frontespizio del libretto è sbagliata: se non si tratta di un semplice errore di stampa, probabilmente essa indicava il giorno inizialmente previsto per il debutto di Agnese all'Italien, poi fatalmente rinviato al 24 luglio, come attestano sia le innumerevoli recensioni della serata sia il registro dei costumi del teatro (cfr. *Journal de distribution. Registre de l'habillement avec détail des œuvres représentées, les noms des artistes, la nature des marchandises et leur quantité. Paraphé par le chef du matériel de l'Académie royale de Musique*, conservato presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi alla segnatura TH I, p. 13).

<sup>4</sup> Per la data della prima assoluta di Agnese cfr. ENSSLIN, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis*, p. 607.

<sup>5</sup> Ringrazio Wolfram Enßlin per avermi procurato una copia del libretto.

mente per Bordogni nel 1819 e, quasi sicuramente, la nuova scena ed aria di Agnese per la Mainvielle-Fodor nella stessa occasione. Il libretto, dunque, contiene le varianti testuali della seconda versione dell'opera.

4) Partitura autografa, 1809-1819/1824 (Parigi, Bibl. nationale de France)

Alla fine dell'estate del 1809, rientrando a Parigi dopo il soggiorno parmigiano in cui compose *Agnese*, Paër portò quasi certamente con sé la partitura autografa dell'opera. In seguito, dieci anni dopo, al momento di operare gli adattamenti per l'Italien parigino il compositore intervenne con correzioni, puntature, tagli, sostituzioni su fogli incollati e aggiunte varie direttamente sull'autografo originale. In questo modo la partitura autografa, oggi conservata a Parigi presso il Département de la Musique della Bibliothèque nationale de France,<sup>7</sup> risulta essere una sorta di *collage*, essendo composta per la maggior parte di brani appartenenti alla prima versione parmigiana ma anche di frammenti e puntature aggiunti nel 1819 e ancora successivamente: tuttavia, in essa non v'è traccia dei nuovi numeri introdotti nel 1819.

L'autografo, essenzialmente raccolto in due volumi corrispondenti al primo e al secondo atto, si presenta purtroppo in forma mutilata, in quanto mancano molti numeri forse estratti dallo stesso Paër o da altri per essere riutilizzati: non crediamo che queste lacune dell'autografo debbano essere considerate come tagli voluti dall'autore, poiché tra i numeri mancanti vi sono brani di importanza vitale per la drammaturgia dell'opera e quindi insopprimibili. Ecco brevemente la lista dei numeri mancanti: nell'atto primo mancano il duetto Agnese-Uberto, l'aria di Pasquale, il terzetto tra Carlotta, Vespina e Pasquale ed infine il duetto Agnese-Pasquale; nel secondo atto mancano invece l'aria di Girolamo, la preghiera di Agnese, l'aria di Vespina e la Cavatina di Uberto.

<sup>7</sup> L'autografo è conservato in due volumi sotto le signature Ms. 7628 e Ms. 7746. Inoltre alla segnatura Ms. 8258 sono conservati il coro *Zitto, zitto, piano, piano* (n. 12) e la scena successiva.

Sorprendentemente, però, in appendice al secondo volume, dunque dopo il finale dell'opera, si trovano due nuovi brani autografi che Paër scrisse sicuramente solo dopo la prima parigina, perché non compaiono ancora nel libretto stampato per quella circostanza, e che quindi costituiscono materiale d'una terza versione dell'*Agnese*, presentata dal compositore sempre all'Italien in occasione delle riprese del 1824: il primo pezzo, *L'amato padre mio*, è un nuovo duetto per Agnese ed Ernesto che va a sostituire quello originale per Parma, *A questo sen ritorna*, ancora eseguito, a giudicare dal libretto, a Parigi nel 1819; l'altro brano, *Come la nebbia al vento*, è invece un nuovo movimento da inserire nel finale II al posto delle tre sezioni consecutive *Oh ciel che palpito*, *Se la smarrita agnella* e *Ah torni, sì, ritorni*.

Per concludere segnaliamo che l'autografo paëriano contiene talora, incollati sopra l'originale, frammenti più o meno lunghi di musica di pugno di diversi copisti.

5) Copia manoscritta della partitura orchestrale, ca. 1826 (Ginevra, Bibl. du Conservatoire)

Questa fonte è molto importante. Si tratta di una copia manoscritta proveniente da Parigi conservata a Ginevra presso la Bibliothèque du Conservatoire de Musique (segnatura: Ab 290) che la Société de Musique du Canton de Genève ricevette in dono dalla famiglia Diodati nel gennaio del 1826, come riferito il 3 gennaio di quell'anno nel verbale del comitato generale della stessa Société.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> «M. Diodati-Vernet offre, à la Société de la part de Mad. son épouse, la partition de l'opéra de l'agnèse de Paër, qui n'est point encore gravée, exemplaire d'autant plus précieux qu'il a été revu et corrigé par M. Paër lui-même, à Paris, où il vient d'être copié» (*Procès-verbaux du Comité de la Société de Musique du Canton de Genève* conservati a Ginevra presso le Archives du Conservatoire de Musique alla segnatura La I, vol. I : 1823-1826). Édouard Diodati e sua moglie Charlotte-Suzanne Vernet erano membri di due importanti famiglie ginevrine. Édouard, teologo e pastore, fu direttore della Biblioteca pubblica di Ginevra dal 1820 al 1845 ed insegnò presso l'Accademia della città estetica e letteratura moderna dal 1839 al 1840 e, dal 1840 al 1860, omiletica e apologetica.

La prova della supervisione del lavoro di copiatura da parte di Paër sta nelle numerose piccole correzioni di pugno del compositore che il manoscritto contiene sparse qua e là e che dimostrano trattarsi di una copia ufficiale. Questa copia costituisce un esemplare di quella che è la terza e, probabilmente, ultima versione dell'*Agnese*, elaborata da Paër nel 1823-1824 in occasione delle riprese parigine dell'opera.

Nel manoscritto ginevrino il primo atto si presenta sostanzialmente uguale alla versione originale, eccezion fatta per alcune piccole puntature riprese dalla seconda versione del 1819 e per l'aggiunta del coro nella stretta del finale I, integrato da Paër per le riprese dell'opera del gennaio 1824, come scrive il compositore stesso a Dubois, «chef du matériel» del Théâtre Italien, in una lettera sul finire del 1823.<sup>9</sup>

Nel secondo atto invece questa fonte riprende le varianti della seconda versione viste nel libretto del 1819, facendo così riemergere ora anche quella musica che ancora rima-

neva sconosciuta, ossia la nuova aria di Ernesto *Ah! se il fato, oh Dio! non frena* e quella di Agnese *Da te solo, o ciel clemente*. Inoltre, sempre nel secondo atto si delineano nette le ulteriori novità della terza versione, le quali consistono principalmente in alcuni tagli e in nuove aggiunte: Paër elimina qui quasi del tutto il personaggio buffo di Don Pasquale sopprimendo il suo duetto con Ernesto e due recitativi che lo vedono protagonista; infine l'autore integra in questa terza versione i due brani che abbiamo incontrato in appendice all'autografo, ovvero il nuovo duetto tra Agnese ed Ernesto *L'amato padre mio*, che sostituisce così il vecchio *A questo sen ritorna*, e il movimento *Come la nebbia al vento* inserito nel finale II.

Per illustrare e riassumere schematicamente le fonti qui descritte e le varianti ivi contenute ci siamo serviti del piano sinottico seguente (cfr. pp. 112-114).

<sup>9</sup> Lettera conservata presso le Archives nationales di Parigi alla segnatura AJ<sup>13</sup> 136: «Monsieur, Ayant dans le premier Final de mon opera Agnese ajouté des choeurs il est absolument necessaire de penser a leur habille-ment. Je croyois que M.<sup>r</sup> Barilli vous en avoit parlé; Je m'aperçois a l'instant que riens à été ordonné; ainsi je vous prie de ne pas les oublier. Ce sont 8 costumes seulement qu'il nous faut. Ce sont des garçons dans l'hôpital

des Foux [...]». La lettera non è datata, ma risale al periodo compreso tra il 30 maggio 1823, data dell'entrata in funzione di Dubois come «chef du matériel» del teatro, e il 26 maggio 1824, giorno della morte di Luigi Barilli, nominato nel messaggio. Con tutta evidenza, quindi, il coro fu introdotto nel Finale I in occasione della ripresa del 3 gennaio 1824.

## Piano sinottico dei numeri componenti le diverse fonti dell'Agnese prese in esame

## - Atto I -

<b>Libretto del 3.10.1809 (I-Rsc) Copia ms. (ca. 1810) (I-PAc)</b>	<b>Libretto del 24.7.1819 (F-Pn)</b>	<b>Partitura autografa (F-Pn)</b>	<b>Copia ms. (ca. 1826) (CH-Gc)</b>
Ouverture	-	Ouverture	Ouverture
Introduzione	Introduzione	Introduzione	Introduzione
Cavatina (Agnese)	Cavatina (Agnese)	Cavatina (Agnese)	Cavatina (Agnese)
Duetto (Agnese-Uberto)	Duetto (Agnese-Uberto)	- manca -	Duetto (Agnese-Uberto)
Aria (Pasquale)	Aria (Pasquale)	- manca -	Aria (Pasquale)
Terzetto (Carlot., Vesp. e Pas.)	Terzetto (Carlot., Vesp. e Pas.)	- manca -	Terzetto (Carlot., Vesp. e Pas.)
Duetto (Agnese-Pasquale)	Duetto (Agnese-Pasquale)	- manca -	Duetto (Agnese-Pasquale)
Aria <i>Cielo, pietoso cielo</i> (Ernesto)	Aria <i>Cielo, pietoso cielo</i> (Ernesto)	Aria <i>Cielo, pietoso cielo</i> (Ernesto)	Aria <i>Cielo, pietoso cielo</i> (Ernesto)
Cavatina (Uberto)	Cavatina (Uberto)	Cavatina (Uberto)	Cavatina (Uberto)
Finale I	Finale I	Finale I	Finale I <u>col coro nella stretta</u>

## - Atto II -

<b>Libretto del 3.10.1809 (I-Rsc) Copia ms. (ca. 1810) (I-PAc)</b>	<b>Libretto del 24.7.1819 (F-Pn)</b>	<b>Partitura autografa (F-Pn)</b>	<b>Copia ms. (ca. 1826) (CH-Gc)</b>
Introduzione	Introduzione	Introduzione	Introduzione
Aria <i>Colui che pel denaro</i> (Girolamo)	Nuova Aria <i>Ah! se il fato</i> (Ernesto)	- manca -	Nuova Aria <i>Ah! se il fato</i> (Ernesto)
Pregiera <i>Il padre o ciel mi rendi</i> (Agnese)	-	- manca -	-
Scena e Aria <i>Se fur sogno</i> (Uberto)	Scena e Aria <i>Se fur sogno</i> (Uberto)	Scena e Aria <i>Se fur sogno</i> (Uberto)	Scena e Aria <i>Se fur sogno</i> (Uberto)
-	Nuova Aria <i>Da te solo</i> (Agnese)	- manca -	Nuova Aria <i>Da te solo</i> (Agnese)
Aria (Vespina)	Duetto <i>Si, capisco ora v'intendo</i> (Pasquale-Ernesto)	- manca -	-
Duetto <i>Si, capisco ora v'intendo</i> (Pasquale-Ernesto)	Aria (Vespina)	Duetto <i>Si, capisco ora v'intendo</i> (Pasquale-Ernesto)	Aria (Vespina)
Coro di contadini <i>Ewiva il Ciel ci rende</i>	-	Coro di contadini <i>Ewiva il Ciel ci rende</i>	-

Duetto <i>A questo sen ritorna</i> (Agnese-Ernesto)	Duetto <i>A questo sen ritorna</i> (Agnese-Ernesto)	Duetto <i>A questo sen ritorna</i> (Agnese-Ernesto)	Nuovo Duetto <i>L'amato padre mio</i> (Agnese-Ernesto)
Cavatina (Uberto)	Cavatina (Uberto)	- manca -	Cavatina (Uberto)
Finale II	Finale II	Finale II	Finale II con la nuova sezione <i>Come la nebbia</i>
		Pezzi autografi in appendice 1. <i>Come la nebbia</i> nel Finale II 2. Nuovo Duetto <i>L'amato padre mio</i> (Agnese-Ernesto)	

*Le varianti parigine della seconda e della terza versione di Agnese*

Come abbiamo visto, e come risulta evidente anche dalla tabella, le varianti della seconda e della terza versione dell'*Agnese* interessano quasi esclusivamente il secondo atto dell'opera. Infatti, durante le rielaborazioni per il Théâtre Italien Paër quasi non intervenne sul primo atto se non con piccole puntature, come nell'aria di Ernesto, e con l'aggiunta del coro nella stretta del finale I.

Nel secondo atto, al contrario, il compositore introdusse una serie di varianti comprendenti sostituzioni, puntature e tagli di brani, che ora analizzeremo in modo più preciso cercando di individuare, sulla base delle differenze tra brani vecchi e nuovi, le ragioni di tali cambiamenti e gli eventuali intenti di Paër.

Come vedremo, le fonti mostrano che Paër introdusse con i rimaneggiamenti dell'opera importanti cambiamenti, che interessano sia il piano drammaturgico delle scene sia quello musicale dei singoli numeri. Ecco quindi una breve descrizione delle singole varianti, suddivise tra quelle introdotte per la prima parigina, che costituiscono la seconda versione dell'opera, e quelle introdotte successivamente, che contraddistinguono invece la terza.

#### *A. Varianti della seconda versione*

1) Sostituzione dell'aria di Girolamo con la nuova aria di Ernesto

Questo cambiamento fu introdotto per la prima rappresentazione parigina. Due ne sono le prove: da un lato, esso appare già nel libretto stampato per quell'occasione; dall'altro,

in una *brochure* anonima, pubblicata all'indomani della prima parigina in risposta ad un articolo anch'esso anonimo contro l'Agnese, si legge di due arie per il tenore protagonista e che la nuova aria di Ernesto nell'atto II era stata composta recentemente, ovviamente da Paër stesso, espressamente per il tenore Marco Bordogni, interprete del ruolo all'Italian. Ecco il passo in questione:

Il est vrai que M. Paër, cédant à la tyrannie de l'usage qui, du reste, a régné également et règne encore sur notre propre théâtre, a composé deux airs pour le chanteur, dont le rôle, dans la pièce, est assez insipide par lui-même; mais ces airs riches et brillants sont bien loin, quoi qu'en dise l'anonyme, de ressembler à celui de *Vespina*; ils ne tiennent pas d'ailleurs essentiellement à l'ouvrage, et si l'on n'avait pas tant de plaisir à entendre Bordogni en faveur de qui celui du second acte a été composé récemment, on pourrait les sacrifier au goût si sévère du critique, sans que la partition en souffrît.<sup>10</sup>

A livello drammaturgico con questa sostituzione Paër ottiene i seguenti risultati: in primo luogo egli elimina un'aria di carattere buffo (*Colui che pel denaro*), cantata da un personaggio secondario e sostanzialmente di interesse marginale nell'economia dell'azione, per sostituirla con un'aria di carattere serio (*Ah! se il fato, oh Dio! non frena*), cantata invece da uno dei protagonisti e di importanza centrale per la trama; secondariamente, sopprimendo l'aria di Girolamo, Paër elimina anche il brusco mutamento del personaggio verso il carattere buffonesco in essa contenuto: stride infatti il contrasto tra l'assennatezza delle sue parole nel recitativo («Fu origine del suo male / La perdita di Agnese. Il suo ritorno / A poco a poco dileguar potrà / La di lui fissazione») e la grossolana leggerezza dell'aria, che si riduce ad un comico catalogo di pazzi; infine, la soppressione dell'aria di Girolamo permette a Paër di tagliare tre consistenti scene in recitativo secco gravitanti attorno ad essa (*Quasi rider mi fate, Bene, bene, benissimo il dottore* e *Che fate qui? partite*) e di snellire di

conseguenza l'inizio del secondo atto, eliminando inoltre alcune apparizioni del buffo Don Pasquale non proprio essenziali per la trama e puntando maggiormente sulla vicenda dei protagonisti.<sup>11</sup>

Grazie alla fonte conservata alla biblioteca musicale del Conservatorio di Ginevra, ora, oltre al testo, abbiamo potuto ritrovare anche la musica di questo numero. L'analisi della partitura mostra che anche a livello musicale la sostituzione comporta mutamenti sensibili: come abbiamo già detto, Paër elimina alcuni recitativi secchi; inoltre, dal punto di vista della scrittura vocale nel nuovo brano il canto fiorito del tenore serio rimpiazza ovviamente il parlante declamato dal tenore buffo nell'aria soppressa; infine, sul piano formale la nuova aria d'Ernesto è bipartita al modo tradizionale in due movimenti, il Larghetto in Do maggiore in 4/4 *Ah! se il fato, oh Dio! non frena* e l'Allegretto nella stessa tonalità in 2/4 *Balen d'amica speme*.

2) Sostituzione della Preghiera con la nuova scena ed aria di Agnese con coro

Anche in questo caso deduciamo dal libretto parigino del 1819 che la sostituzione in questione fu introdotta dal compositore con tutta probabilità in occasione della prima all'Italian, supposizione confermata ancora una volta dall'anonimo critico musicale quando scrive che l'ispirazione di Paër si mostra appieno sia nell'aria di Uberto «que dans celui, avec des choeurs, si admirablement chanté par madame Mainvielle-Fodor»,<sup>12</sup> alludendo proprio alla nuova aria di Agnese.

Tra i motivi che spinsero Paër a sostituire la preghiera *Il padre o ciel mi rendi* con la nuova aria per Agnese *Da te solo, o*

<sup>11</sup> L'inserimento della nuova aria di Ernesto *Ah! se il fato, oh Dio! non frena*, dettato come abbiamo visto dalle esigenze del cantante Marco Bordogni, comporta tuttavia un effetto probabilmente indesiderato appiattendendo di fatto la varietà di carattere nell'opera e suonando come una ripetizione superflua della prima aria *Cielo, pietoso cielo* nel primo atto, in cui il tenore aveva già esposto il suo pentimento e il suo desiderio di essere perdonato da Agnese.

<sup>12</sup> *Quelques observations sur l'opéra italien*, p. 18.

<sup>10</sup> *Quelques observations sur l'opéra italien, en réponse à un pamphlet intitulé: Un mot sur l'Agnese*, Paris, Belin, 1819, pp. 11-12.

*ciel clemente* v'è certamente l'intento di creare una scena più plausibile e nel contempo più dinamica di quella originale: infatti, se nella vecchia Preghiera il passaggio emotivo di Agnese dal clima di preghiera del Larghetto a quello di gioia fiduciosa dell'Allegro avveniva in maniera forzata senza alcuna ragione apparente, nella nuova aria invece l'intervento del coro-attore inserito nel tempo di mezzo rende tale transizione più credibile, conferendo maggior dinamicità all'azione; come appare chiaramente dalla tabella, un'altra misura presa dal maestro parmigiano fu quella di spostare la nuova aria di Agnese, a differenza della Preghiera troppo decentrata all'inizio dell'atto secondo, più verso il centro dell'atto stesso, mettendo in questo modo maggiormente in evidenza le sue caratteristiche di grande scena della primadonna; Paër, inoltre, la arricchì preponendole un'importante scena in recitativo accompagnato (*Dove m'inoltro o stelle*), che mancava totalmente alla vecchia Preghiera, e la ripulì dall'incomoda presenza di Don Pasquale, che nel brano originale affiancava Agnese come pertichino:

### Parma, 1809

Agnese:	Il padre o ciel mi rendi Rendilo al mio dolor Tutto il mio sangue prendi Ma salva il genitor.	Larghetto, 3/4, Fa magg.
Pasquale:	Non reggo più dal pianto Or or mi scoppia il cor.	
Agn.:	Ah sì nel cor mi scende Grata e soave speme Che calma le mie pene Che calma il mio penar.	Allegro, 4/4, Si $\flat$ /Fa magg.
Pasq.:	Brava, così va bene Allegrì s'ha da star.	

### Parigi, 1819

Agnese:	Dove m'inoltro o stelle! a me vietato È il comparir davanti il genitore... Ma soffrir più non posso L'incertezza crudel ch'opprime il core. Qui almeno del suo stato Pronte notizie avrò... Barbara sorte! Io sono de' suoi mali La funesta cagion; né m'è concesso Di recargli conforto...Eterno dio! Quando avrò fine mai l'affanno mio? Da te solo, o ciel clemente, Or pietà, conforto imploro; In te spera la gemente Alma oppressa dal dolor. Di perdono indegna, oh dio! S'è la colpa ond'io son rea, Cessi pure il viver mio; Ma si salvi il genitor.	Andante, 3/8, Si $\flat$ magg. <i>cantabile</i>
Coro:	Agnese, Agnese! Ah! vieni.	Allegro, 4/4, Mi $\flat$ magg.
Agn.:	Che avvenne? O ciel! parlate.	<i>tempo di mezzo</i>
Coro:	Fra poco, il genitore Al sen ti stringerà.	
Agn.:	O fortunata speme! Tu calmi il mio dolore; Placato il genitore, S'alfin mi stringe al seno, Sarà compita appieno La mia felicità. Maggior favor, quest'anima Dal ciel bramar non sa.	Allegro, 4/4, Si $\flat$ magg. <i>cabaletta</i>
Coro:	Alle tue fiere smanie Conforto il ciel darà.	

Come possiamo facilmente intuire, questi ultimi cambiamenti furono almeno in parte ispirati a Paër dalla Fodor, la quale li pretese certo per valorizzare al meglio le sue doti scenico-musicali in una situazione che la vedesse padrona assoluta della scena.

Sempre grazie alla fonte manoscritta ginevrina, abbiamo potuto ritrovare anche la musica di questo numero.<sup>13</sup> All'analisi, osserviamo che la nuova scena ed aria di Agnese muta sensibilmente, oltre che sul piano drammaturgico, anche sotto il profilo puramente musicale: come già segnalato sopra, essa si differenzia subito dalla preghiera per la presenza di una grande scena introduttiva in recitativo accompagnato, che di fatto sostituisce il recitativo secco, e per l'impiego del coro; poi evolve la struttura del numero, poiché la preghiera bipartita alla maniera tradizionale lascia ora il posto a una più moderna aria tripartita in cantabile, tempo di mezzo e cabaletta; il nuovo cantabile *Da te solo, o ciel cle-*

*mente*, un Andante in Si bemolle maggiore in 3/8, assume proporzioni nettamente più sviluppate rispetto al Larghetto della preghiera, raddoppiandone praticamente il numero di battute, mentre l'Allegro si suddivide chiaramente nel tempo di mezzo *Agnese! Agnese! Ah! vieni* e nella cabaletta *Maggior favor quest'anima*, strutturata a sua volta in esposizione, intervento del coro e ripresa con fioriture per la cantante; infine, come mostra l'esempio musicale, a livello vocale nella nuova aria assistiamo a un incremento dell'impiego del canto fiorito in senso moderno e, nel contempo, alla scomparsa dei lunghi vocalizzi 'a freddo' su una sola sillaba, ancora presenti nell'Allegro della vecchia preghiera:

[Allegro] Agnese

Mag-gior fa- vor, — quest' — a — ni — ma dal ciel bra — mar no, no, no, no, non sa,

6 mag — gior — fa — vor, — que — st'a — ni — ma dal

10 ciel — bra — mar — non — sa — no, — no, mag — gior, — mag — gior — que —

13 — st'a — ni — ma bra — mar, — bra — mar — non

16 sa, bra — — — mar non sa.

<sup>13</sup> Segnaliamo che questa e la nuova aria di Ernesto *Ah! se il fato, oh Dio! non frena* compaiono ridotti per canto e pianoforte nello spartito dell'*Agnese*, che gli editori parigini Janet et Cotelle pubblicarono all'indomani della prima parigina del 1819. Questo spartito è una ristampa, col mede-

simo numero di lastra (n. 314) ma ampliata dei due nuovi numeri, della prima edizione dell'opera che Janet et Cotelle pubblicarono verso il 1813. Ringrazio Carmela Bongiovanni per la preziosa segnalazione.

3) Soppressione del coro di contadini; inversione della posizione tra l'aria di Vespina e il duetto Pasquale-Ernesto; soppressione dello stesso duetto

Dal libretto di *Agnese* del 1819 si rileva che Paër eliminò per la prima parigina il coro di contadini *Evviva il ciel ci rende*, che per la sua scarsa rilevanza drammaturgica risultava superfluo ed anzi nocivo ai fini di una maggior concisione dell'atto secondo.

Questa modifica ne provocò un'altra, che a prima vista sembrerebbe inspiegabile: l'inversione della posizione tra l'aria di Vespina e il duetto tra Pasquale ed Ernesto (segnata con le frecce nella tabella). Tuttavia anche in questo caso le ragioni dello spostamento vanno ricercate sul piano drammaturgico. Infatti, una volta soppresso il coro, venne a mancare tra il duetto di Ernesto e Pasquale e il successivo duetto tra Agnese ed Ernesto una pausa necessaria che contribuiva a rendere più credibile l'intervento di Pasquale quale mediatore nella riappacificazione tra Ernesto ed Agnese. Senza quel momento riservato al coro, che rappresenta il passare del tempo, Pasquale resterebbe in scena e si vedrebbe costretto dall'arrivo di Agnese a mettere immediatamente in atto la sua promessa, appena espressa nel duetto, di aiutare Ernesto a farsi perdonare da lei. Ora tutto ciò accadeva troppo in fretta e probabilmente fu proprio la concatenazione troppo precipitosa di queste due scene, che rischiava di apparire inverosimile, che spinse Paër a frapporre tra loro l'aria di Vespina. Questa assumeva così la funzione di pausa temporale prima svolta dal coro, scambiandosi di fatto la posizione con il duetto tra Ernesto e Pasquale.

Solo in un secondo momento, probabilmente successivo alla prima di *Agnese* all'Italien, Paër decise di tagliare anche questo duetto tra Ernesto e Pasquale *Sì, capisco ora vi intendo*, essendo suo scopo quello di abbreviare il secondo atto epurando la partitura dagli eccessi gratuiti di scene buffe: la scelta del compositore non fu tutto sommato sofferta poiché il contenuto del duetto è di importanza secondaria nell'economia della trama ed inoltre la scenetta comica di Pasquale e dell'immaginario furto del suo orologio lasciava probabilmente indifferente il pubblico parigino.

### B. Varianti della terza versione

I) Sostituzione del duetto tra Agnese ed Ernesto  
Il nuovo duetto per Agnese ed Ernesto *L'amato padre mio* sostituisce il duetto originale *A questo sen ritorna*. Non figurando nel libretto del 1819 deduciamo che la sua composizione è successiva alla prima parigina. Esso, infatti, fa parte delle novità della terza versione di *Agnese* come dimostra un'ulteriore fonte musicale sconosciuta. Si tratta di una stampa del duetto nella riduzione per canto e piano pubblicata a Parigi dall'editore Pacini. È nel frontespizio dello spartito che troviamo le informazioni utili alla datazione della composizione:

SCENE et DUO / Dans le 2.<sup>d</sup> Acte de l'Opéra AGNESE / Musique de Monsieur F. PAËR Chevalier de la Légion d'honneur. / Composé exprès pour Madame PASTA et Monsieur BORDOGNI. / Prix 6 f. / Au Magazin de Musique de Pacini, Boulevard Italien, N.º 11 / Propriété de l'Editeur. Déposé à la D.<sup>on</sup> de la L.<sup>ie</sup> / [n. lastra] (803).<sup>14</sup>

Il numero di lastra indica trattarsi di un'edizione pubblicata attorno al 1820. Il fatto, poi, che Paër fosse «Chevalier de la Légion d'honneur» stabilisce che la stampa è posteriore al giugno 1820, epoca in cui il compositore venne insignito del titolo.<sup>15</sup> Infine, se il duetto fu composto espressamente per Giuditta Pasta e Marco Bordogni, ciò significa che fu scritto per il debutto della cantante all'Italien nell'*Agnese*, che avvenne il 3 gennaio 1824.<sup>16</sup>

Come abbiamo già avuto modo di segnalare, l'autografo del duetto, mancante dell'ultimo foglio, si trova unito alla partitura autografa dell'opera conservata a Parigi, in appendice al

<sup>14</sup> Lo spartito consultato, che fa parte di una raccolta fattizia, è conservato a Parigi presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra alla segnatura AID Mus 851 (24).

<sup>15</sup> Sulla questione della nomina di Paër cfr. GIULIANO CASTELLANI, *Ferdinando Paër. Cenni biografici, opere e documenti degli anni parigini*, Friburgo, Université de Fribourg, 2004, pp. 80-81.

<sup>16</sup> La data del debutto parigino della Pasta nell'*Agnese* è ricavata dai verbali di scena del Théâtre Italien: *Répertoire des représentations au Théâtre Italien* conservato a Parigi presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra alla segnatura TH-34.

secondo atto. Una copia completa, invece, è contenuta nella più volte citata fonte conservata presso la biblioteca musicale del Conservatorio di Ginevra.

Sul piano drammaturgico il nuovo duetto subisce un notevole cambiamento che influisce, come vedremo, sulla sua stessa struttura musicale. Nel duetto originale, in cui il fedifrago Ernesto implora il perdono di Agnese, la protagonista perdona e riabbraccia lo sposo già alla fine del recitativo accompagnato d'apertura del numero con una facilità ed una rassegnazione tali da risultare forzate e non credibili: infatti, alle parole di Ernesto «Giuro ben mio, d'esserti fido» Agnese cessa qualsiasi resistenza esclamando «Oh dio...Ernesto, vero parli?» e a pace fatta si avvia il duetto vero e proprio *A questo sen ritorna*. Nel nuovo duetto, invece, la reazione di Agnese alle insistenti preghiere di Ernesto è più verosimile e meglio si adatta alla sua condizione di donna ferita: essa apre difatti la scena d'esordio rinfacciando al marito le sue colpe con i versi «Tu del tuo amor mi parli e di tua fede / Tu che tradisti i sacri giuramenti». L'ostilità di Agnese torna vigorosa anche nell'Allegro giusto iniziale, che essa chiude su «A un perfido spergiuo / Più fede il cor non dà». Nel cantabile *Qual fiero contrasto* l'eroina dà segni di cedimento e solo nel corso del tempo di mezzo e nel finale *O dolce istante* essa perdona e riabbraccia Ernesto. Come possiamo vedere, in questo modo il nuovo duetto acquista una maggiore incisività drammatica guadagnando credibilità.

Come anticipato, il nuovo taglio drammaturgico del duetto influisce in modo evidente sulla sua stessa struttura musicale. Difatti già nel libretto esso è preparato secondo lo schema della «solita forma», che Paër segue puntualmente nella messa in musica abbandonando la forma bipartita del duetto originale per quella quadripartita in tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta:

#### Parma, 1809

Ernesto: [...]
   
Giuro, ben mio, d'esserti fido.
   
Agnese: Oh dio!
   
Ernesto, vero parli?

Ern.: Un fulmine del ciel m'incenerisca,
   
Se veraci non sono i sensi miei.
   
Pasquale: Perdonate.
   
Vespina: Signora padroncina!
   
Ern.: Idolo del mio core!
   
Agn.: Basta, basta, non più; ha vinto amore.
   
A questo sen ritorna, Larghetto, 2/4, La magg.
   
Il tradimento oblio;
   
Qual fosti, del cor mio
   
Sempre sarai l'amor.
   
Ern.: Grata tua voce, o cara,
   
All'alma mia discende;
   
Il suo perdono attende
   
Da te l'ingrato cor.
   
Agn.: Io ti perdono e bramo All.° giusto, 4/4, La magg.
   
Eterna la tua fé.
   
Ern.: Credi che ognor costante
   
M'avrai vicino a te.
   
Vesp. e Alfin pietoso cielo,
   
Carlotta: Deh! Rendi a lei la pace;
   
Né mai spenga sua face
   
Per essi il dio d'amor.
   
Pasq.: (Par che pietoso il cielo
   
Lor renda gioja e pace;
   
Ma temo che sua face
   
Un dì non spenga amor.)
   
Agn. Ern.: Scordo i passati guai,
   
Riede la pace al cor;
   
Ah! non si sciolga mai
   
Quel che ci lega, amor.

#### Parigi, 1824

Agnese: Del tuo amor mi parli e di tua fede
   
Tu che tradisti i sacri giuramenti
   
Tu che di mie sventure sei l'infausta
   
Cagion, ah fuggi o indegno
   
Fuggi dagli occhi miei, tu sol nel core
   
Le atroci smanie aumenti e il fier dolore.

	L'amato padre mio Per te crudel lasci Quanto è infelice il sai Più speme o dio non v'è. T'invola o traditore Vanne lontan da me.	All.° giusto, 4/4, La magg. <i>tempo d'attacco</i>	Agn.: Ah più non so resistere Vieni al mio sen!
Ernesto:	Se mi leggesti in seno Vedendo il mio dolore Freno al fatal rigore Daria la tua pietà. Pensa alla figlia almeno Che colpa oh dio non ha.		Ern.: Oh! giubilo. Felice io son.
Agn.:	La figlia oh ciel...		Agn.: Quest'anima
Ern.:	Deh cedi Pentito io son tel giuro.		Agn. Ern.: Di più bramar non sa.
Agn.:	A un perfido spergiu Più fede il cor non dà.		Agn. Ern.: O dolce istante Il ciel clemente Del cor gemente Frena il dolor. Cessan le smanie Riede il contento E l'alma palpita Di gioia e amor.
Agn. Ern.:	Qual fiero contrasto Lo sdegno l'amore / L'affanno il dolore La speme il timore Mi fa palpar.	And. <sup>te</sup> sost., 6/8, La ♭ magg. <i>cantabile</i>	
Ern.:	Perdona o qui di spasimo Tu mi vedrai spirar.	All.° di prima, 4/4, Mi magg. <i>tempo di mezzo</i>	

Il rinnovamento strutturale del duetto comporta ancora un aumento considerevole delle sue proporzioni, misurabile al confronto del numero di battute delle due versioni: infatti se *A questo sen ritorna* misurava 170 battute, *L'amato padre mio* dal canto suo ne conta ben 293. Infine, nel seguente esempio musicale, l'attacco della cabaletta *O dolce istante* da parte del tenore conferma con evidenza l'evoluzione, diremmo in senso rossiniano, della scrittura vocale di Paër:

### Allegro di Polacca

Ernesto

O\_ dol- ce i- stan - te il\_ ciel cle- men - te del\_ cor\_ ge- men- te fre- nail do- lor

6 ces- san\_ le\_ sma - nie rie- de il con - ten - to e\_ l'\_ al- ma\_ pal- pi- ta\_

11 e l'\_ al - ma pal - pi - ta\_ di\_ gio - ia e a -

14 mor\_ di\_ gio - ia e a - mor

## 2) Sostituzione di parte del finale II

L'interpolazione nel finale II del frammento di romanza *Come la nebbia al vento* al posto dell'originale parte centrale, costituita dalle sezioni *Oh ciel, che palpito, Se la smarrita agnella* e *Ah torni, sì, ritorni*, è anch'essa successiva alla prima parigina di Agnese, in quanto non compare ancora nel libretto del 1819. Quest'interpolazione, che quindi diventa parte integrante della terza versione dell'opera, consiste nella ripresa parziale della romanza *Come la nebbia al vento* dal finale I. Come per il nuovo duetto tra Agnese ed Ernesto anche il manoscritto autografo di questo nuovo frammento del finale II si trova unito alla partitura autografa dell'opera, in appendice al secondo atto; mentre una copia della sezione si trova, integrata nel finale II, nella partitura manoscritta conservata a Ginevra.

Diverse sono le ragioni che spingono Paër a tale sostituzione: innanzitutto la scelta del compositore dà maggior concisione allo scioglimento del dramma, da un lato eliminando la lunga romanza di Agnese *Se la smarrita agnella* e lo svenimento di Uberto *Ah torni, sì, ritorni*, dall'altro passando direttamente all'agnizione, grazie all'effetto quasi magico avuto sul

malato dalla nota canzone di Agnese; in questo modo Paër, oltre a snellire il finale II e ad anticipare il tanto atteso lieto fine, elimina ulteriormente dalla partitura gli ultimi ed inutili interventi buffi di Pasquale; sempre da un punto di vista drammaturgico la ripresa dal finale I del canto mesto *Come la nebbia al vento* è più efficace per ridestare la memoria di Uberto che non l'originale romanza *Se la smarrita agnella*: essa rappresenta un ottimo esempio di reminiscenza musicale ed il pubblico, che sa trattarsi della canzone che Agnese «spesso a lui cantava in più felice età», le riconosce immediatamente la sua funzione terapeutica a differenza invece di *Se la smarrita agnella*, che al contrario non ha per l'ascoltatore alcun significato nel passato dei due protagonisti.

Sul piano musicale, l'abbiamo detto, Paër riprende la sola strofa di Agnese dall'omonima romanza del finale I, integrando nuovi commenti dei pertichini e sostituendo l'accompagnamento orchestrale con quello dell'arpa dietro la scena, che dà l'illusione del canto realistico. Ecco il motivo della romanza:

Andante sostenuto

Agnese

Co - me la neb - bia al ven - to fug - gi mia ver - de e -

tà, fug - gi mia ver - de e - tà

Ciò che ancora spiega la ripresa del motivo *Come la nebbia al vento* nel finale II è il particolare successo che esso riscosse sin dalla prima all'Italien: infatti, secondo le recensioni dei maggiori quotidiani parigini il pezzo suscitò una grande sensazione in sala e agli occhi della critica proprio quel brano avrebbe dovuto coronare il finale dell'opera. Paër quindi, dopo aver colto le varie reazioni all'indomani della prima, riuscì ad accorciare il finale II riutilizzando nel contempo uno dei pezzi favoriti dell'opera.

### C. Le puntature

#### 1) Puntature nella scena e aria di Uberto *Se fur sogno i miei tormenti*

Nel 1819, ripercorrendo la partitura dell'*Agnese*, Paër introdusse qua e là anche una notevole quantità di puntature. L'aria che subì il maggior numero di interventi fu *Se fur sogno i miei tormenti* di Uberto, in cui l'autore modificò principalmente la parte vocale pur non trascurando di tanto in tanto di ritoccare anche l'orchestrazione.

I rimaneggiamenti cominciano già alle ultime sei battute della scena introduttiva *Oh come è buono! Agnese il fe', Gran Dio*,<sup>17</sup> e intervengono precisamente sulla parte vocale del basso Uberto, modificandone la linea e cancellando da essa qualsiasi traccia che all'epoca potesse lasciar pensare al carattere buffo. In seguito Paër ritocca l'introduzione dell'Andante sostenuto *Se fur sogno i miei tormenti* arricchendone l'orchestrazione negli interventi dei fiati e separando la parte dei violoncelli da quella dei contrabbassi. La parte vocale resta quasi invariata nelle prime battute dell'Andante salvo alcune nuove diminuzioni, ma poi cambia sensibilmente e si orna delle fioriture scritte per la voce del basso Felice Pellegrini, interprete di Uberto alla prima parigina. Talvolta Paër interviene in modo più profondo sul brano cambiandone anche la struttura armonica, come avviene alle parole «Che la calma ed il riposo / Alla fin tornaro a me», dove il monologo alternarsi di tonica e dominante (Mi bemolle e Si be-

<sup>17</sup> Le puntature furono notate da Paër su un altro tipo di carta pentagrammata ed incollate direttamente sopra la versione originale.

molle) della versione originale è interrotto nelle nuove puntature da una fugace apparizione dell'armonia di fa minore.

Nell'Allegro *Ma se quanto mi circonda* si segnalano infine solo rari e lievi interventi sull'orchestrazione e sulla parte vocale e una consistente rielaborazione delle cadenze conclusive.

#### 2) Puntature nell'aria di Ernesto *Cielo, pietoso cielo* e nel duetto *A questo sen ritorna*

Tra le svariate puntature apportate dal compositore alla partitura segnaliamo ancora quelle piccole ma rilevanti che concernono la linea vocale di Ernesto nell'aria *Cielo, pietoso cielo* e che Paër notò direttamente sull'autografo originale prevalentemente sul rigo riservato ai fagotti: in questo modo la partitura presenta contemporaneamente sia la versione parmigiana sia quella parigina. Nel Larghetto il compositore varia leggermente l'esordio del tenore, mentre nell'Allegro egli taglia undici battute nella parte centrale del movimento rimpiazzandole con tre sole battute e ritocca in certi punti la parte del clarinetto concertante.

Anche il duetto tra Agnese ed Ernesto *A questo sen ritorna*, sostituito successivamente con *L'amato padre mio*, fu a Parigi oggetto di notevoli puntature come ad esempio il rifacimento parziale della parte cadenzale dell'Allegro giusto.

Osserveremo infine che tutte queste puntature furono dettate a Paër non tanto da ragioni di tipo drammaturgico, bensì da esigenze puramente musicali, come le caratteristiche tecnico-vocali degli interpreti, e che con esse il compositore intese principalmente adattare le parti ai nuovi cantanti scritturati a Parigi nel 1819.

### Conclusioni

Sulla base delle importanti fonti di *Agnese* qui descritte, siamo quindi in grado di stabilire che dell'opera esistono almeno tre versioni elaborate ed 'allestite' da Paër stesso: la versione originale parmigiana del 1809, quella parigina del 1819 ed infine la seconda versione per il Théâtre Italien del 1824. Inoltre, grazie al libretto del 1819, al materiale facente parte della partitura autografa e, in particolare, alla copia ma-

noscritta dell'opera conservata presso il Conservatorio musicale di Ginevra abbiamo potuto individuare e riportare alla luce la musica, finora sconosciuta, dei nuovi numeri che Paër aggiunse e integrò per le versioni parigine.

Questi ritrovamenti, dal canto loro, aprono almeno due nuove interessanti prospettive di ricerca e di lavoro. Da un lato, lo studio delle varianti parigine di *Agnese* e il loro confronto con le varianti di altre opere semiserie italiane presentate al Théâtre Italien in quegli anni, come ad esempio *I fuorusciti di Firenze* dello stesso Paër oppure *La gazza ladra* rossiniana,<sup>18</sup> possono aiutarci a capire meglio quali erano i gusti del pubblico e della critica parigini e in cosa si differenziavano le loro esigenze in materia di opera italiana da quelle del pubblico italiano e tedesco. Abbiamo visto, infatti, che il compositore intervenne sulla partitura modificandone determinati aspetti d'ordine drammaturgico e musicale proprio allo scopo di adattare la sua opera al gusto parigino e mirando a soddisfare alcune precise esigenze ed aspettative caratteristiche del pubblico della capitale francese. Basti ricordare alcuni di questi rimaneggiamenti – quali la riduzione delle parti buffe, il taglio di alcuni recitativi secchi, lo snellimento di alcune sezioni e, soprattutto, la ristrutturazione drammaturgica dei nuovi pezzi – per dedurre che i «dilettanti» del Théâtre Italien si aspettavano forse meno bel canto e buona musica rispetto al pubblico italiano e tedesco, ma che certamente pretendevano uno spettacolo variato dal punto di vista musicale e, soprattutto, coerente sul piano drammaturgico: molte testimonianze di questo atteggiamento da parte del pubblico e della critica parigini sono contenute anche in numerosi articoli dei principali giornali coevi. Qualche anno prima, ad esempio, il corrispondente parigino per la «Allgemeine musikalische Zeitung», facendo riferimento proprio allo scarso successo delle nuove opere di Paër rappresentate nella capitale, aveva scritto a chiare lettere che la prima condizione che un'opera doveva soddisfare

per piacere a Parigi era quella di possedere la verità drammatica e che in questo senso i francesi erano molto più difficili da accontentare che non i tedeschi e gli italiani.<sup>19</sup> Inoltre, gli spettacoli al Théâtre Italien non dovevano eccedere nell'impiego della figura del buffo, che i parigini non amavano affatto: in particolare, il pubblico non gradiva le parti buffe gratuite, inserite in scena al solo scopo di divertire gli spettatori. Più volte la stampa parigina si fece interprete di questo gusto, scrivendo che le parti del buffo grullo e semplicione tanto diffuso nelle opere italiane sfruttavano un tipo di comicità che lasciava indifferenti i parigini ed anzi procurava loro fastidio. Un esempio è dato dalle parole di dura critica, rivolte al basso buffo Vincenzo Graziani all'indomani della sua interpretazione nei *Fuorusciti di Firenze* all'Italien, pubblicate dal «Journal de Paris»: «M. Graziani a produit hier moins d'effet. Il est vrai qu'il jouait *le niais* de ce mélodrame chanté, et que nous sommes un peu blasés sur ce genre de comique. [...] néanmoins j'engagerai ce *buffo comico* à renoncer à quelques grimaces qu'il aurait pu laisser par delà les monts».<sup>20</sup> Infine, per i parigini l'opera doveva possedere altre due fondamentali qualità: scorrevolezza e concisione.

La seconda, non meno interessante, prospettiva di lavoro, aperta dalle nuove fonti musicali di *Agnese* acquisite, è senz'altro la preparazione di un'edizione critica dell'opera contenente tutte le varianti individuate. A questo progetto sto già lavorando, con il doppio obiettivo di fornire una partitura che serva sia agli studiosi, come tassello utile alla comprensione dell'evoluzione dell'opera italiana nei primi decenni dell'Ottocento, ma anche agli interpreti per il recupero in scena, che ci auguriamo prossimo, di un'opera che merita ormai di uscire dall'oblio in cui cadde, insieme a molti lavori significativi di altri compositori di quegli anni, con la comparsa sulla scena europea dell'astro rossiniano e con l'avvento dei melodrammi degli anni '30.

<sup>18</sup> *I fuorusciti di Firenze* di Paër, creati a Dresda il 13 novembre 1802, furono rappresentati per la prima volta a Parigi il 20 marzo 1819; la *Gazza ladra*, dopo la trionfale prima alla Scala il 31 maggio 1817, ebbe il suo primo allestimento parigino al Théâtre Italien il 18 settembre 1821.

<sup>19</sup> Cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», xv-1813, coll. 82-83.

<sup>20</sup> «Journal de Paris», 1819, n. 81, 22 mars, p. 1.

