

CORI MONODICI DI DIECI MUSICISTI
PER LE « TRAGEDIE CRISTIANE » DI ANNIBALE MARCHESE

Ecco un caso fra quelli men noti del teatro italiano nel Settecento, singolare sia nel campo letterario, sia in quello della melodrammaturgia. In breve: a Napoli, nel terzo decennio del secolo XVIII, dieci musicisti furono incaricati di comporre pezzi tali da essere intermessi fra i cinque atti di dieci tragedie in versi, nel posto cioè solitamente dato agli intermezzi, scenici e comici, nei melodrammi seri, in tre atti. Altro evento dissueto, quelle musiche qualificate « Cori », constavano di autonome monodie vocali accompagnate da strumenti. Ciò è documentato dall'ormai rara edizione in due tomi delle *Tragedie / cristiane / del duca / Annibale Marchese / dedicate all'imperador de' cristiani / Carlo VI / il Grande. / In Napoli 1729 / Nella Stamperia di Felice Mosca / Con licenza de' Superiori*. Un'appendice di 40 pagine reca le musiche.

All'inizio del primo volume sono due pompose tavole, postillate: « inv. Solimena [...] J. J. Sedelmayr sculp. Vienna ». Una rappresenta, in alto, candidissima sopra uno sfondo nuvoloso fra saette e angioletti, una donna, la Fede probabilmente; con la mano destra stringe l'asse d'una lunga croce, con l'altra regge un calice, sul quale un'ostia prodigiosamente si libra; nel mezzo si scorgono, lontano, una vasta fortezza, e, davanti, peccatori, alcuni proni ai piedi della donna, altri oranti, altri in ginocchio, pungolati da demoni; in basso, accanto a una statua mutila delle braccia e decapitata, evidentemente il Paganesimo, un servo tenta di sollevare un greve fascio littorio, e un giovane, gagliardo milite incoronato, sembra proclamare col gesto d'una mano l'entità d'una sola unità: il concetto della Cristianità opposto a quello del politeismo. Nell'altro rame grandeggia, al sommo,

il busto di Carlo VI, che una Gloria dalle vaste ali e dalla lunga tromba incorona; in basso, il Marchese, elegantemente vestito, sembra captare un'ispirazione per fissarla su i fogli d'un enorme scartafaccio poggiato sulla schiena d'un vecchio nudo e barbuto; di qua un Amorino porge una maschera teatrale, di là una guerriera con scudo e cimiero solennemente addita l'effigie del Sovrano; a terra, un liuto, una viola con l'arco, una tromba, qualche corona d'alloro. Altre incisioni sparse paiono vedute scenografiche delle singole tragedie. Seguono un ritratto del Marchese, prosperoso, forse quarantenne, disegnato da Antonio Baldi, e la dedica di lui, « umilissimo Servidore e Vassallo », alla « Sacra cesarea cattolica Maestà ».

Nella dedica si palesa l'intenzione dei componimenti letterari. Riferendone poche righe sufficienti, risparmio al lettore il non facile racconto degli intrecci:

Nelle *Cristiane Tragedie* vengono espressi, o i castighi d'alcuni Persecutori di nostra Santa Religione, o le chiare gesta degli Eroi Cristiani, che col sangue o col sudore han difesa, accresciuta e glorificata la Fede [...] A' dí nostri abbiám veduto arrestato, rotto, e punito l'orgoglio de' Barbari; difesi e salvati i fedeli dalle di loro imminenti inondazioni e ruine; piantata la Croce in fortissime Rocche, da cui da piú secoli n'era stata disvelta; ed ampliato il suo libero culto.

Terminando, l'autore esponeva le considerazioni predominanti nell'ultima delle tragedie stampate, *Il Ridolfo*,

in cui delli molti gloriosi fatti del vostro Augustissimo Imperador Ridolfo si descrivono que' pochi che mi sono stati permessi dall'unità del luogo nelle regole de' Tragici componimenti prescritta: avanzandosi ancora, per tal cagione, a far accadere in un giorno medesimo la vittoria contro Ottocaro, ed il gastigo del finto Federigo Secondo; come anche, per risalto del Poema, in dare al Principe, e poi Re, Vincislao piú età di quella che gli danno in quel fatto l'Istorie.

Dopo la dedica viene il favorevole parere etico politico letterario, 6 gennaio 1729, niente meno di Giambattista Vico, « censore civile ». Ne trascrivo qualche frase:

Stimo appartenersi allo splendore di questo Reame che da Napoli esca alla luce del Mondo la Tragedia propria delle Repubbliche Cristiane;

la qual'a'Popoli, che quanto riescono men docili ad apprendere da qualunque robusti raziocinj altrettanto sono ben disposti a profittare degli esempli meravigliosi, insegni ne' Teatri i doveri della Religione la qual sola è efficace a produrre gli altri tutti delle morali e delle civili virtù. [...] Deesi fermamente sperare che l'Italiane Scene debbano godere di lor tanta utilità e rallegrarsi col divino ben culto ingegno del chiarissimo Autore che le faccia comparire ricche di quel piacere che dilettao trattenga finché cali il panno, gli Spettatori; e di meritarne l'universal applauso così alla di lui natia nobiltà, come alla singolar virtù dell'animo; dalle quali, e non altronde, quel natural sublime proviene, che è sommamente desiderato in sí fatta spezie di grande Poesia, che sia ella animata da sublimità di sentimenti, e vestita da signorile e grave naturalezza di favellari.

Le « *Tragedie* nel primo tomo, nelle quali si contengono le morti d'alcuni persecutori del Cristianesimo », sono *Il Domiziano, I Massimini, Il Massimiano, Flavio Valente, La Draomira*. Nell'*Eustachio, La Sofronia, L'Ermenegildo, Il Maurizio*, e nel *Ridolfo*, secondo tomo, « si contengono poi alcuni martirii o fatti illustri d'Eroi Cristiani ».

A queste dichiarazioni non s'accompagnano, purtroppo, notizie urgenti. In quali anni furono scritte le tragedie edite insieme nel 1729? Erano esse soltanto da leggere, come altri componimenti dialogici sorti nei precedenti secoli della nostra letteratura, o anche da inscenare e recitare? E, se mai, dove e da chi e come e quando furono rappresentate? Perché vennero inserite le composizioni musicali? Quali criteri decisero la scelta dei dieci musicisti? E perché i frammenti, denominati « Cori », constavano invece di monodie? Quali relazioni logiche ed artistiche adeguano le composizioni al testo e allo spirito delle singole tragedie, ai singoli momenti scenici, agli stati d'animo d'uno o d'un altro personaggio?

Questi quesiti e altri, le cui accertate risposte gioverebbero alla storia della pratica teatrale e a quella del divenire artistico delle forme associate della letteratura, o poesia, e della musica, devono accontentarsi per lo piú di ipotesi, per analogia e verisimiglianza.

Del duca Annibale Marchese dei marchesi di Camarota del Sedile di Montagna e Preside della provincia di Salerno, nato nel 1686 (o '87?) informa brevemente il Napoli Signorelli ¹:

¹ P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli 1784-86, Tomo V, pp. 548-550.

Ben per tempo aveva egli dato saggio dell'ottimo suo gusto, scegliendo i piú acconci argomenti per le sue due prime tragedie. Trattò in una la morte di Polissena, ed in essa, anche secondo il giudizioso e severo Conte di Calepio, sorpassò l'applaudita *Polissena* di M. de la Fosse. L'altra fu *Il Crispo*, argomento che aveva maneggiato in latino nel passato secolo il P. Stefonio, nella qual tragedia seppe valersi con la felicità di molti gran tratti ammirati nell'*Ippolito* di Euripide, di cui *Il Crispo* è un ritratto. Esse s'impressero in Napoli da Niccolò Naso nel 1715, ed in Venezia pel Rossetti nel 1722. [...] Nel 1740, entrato nell'Oratorio di S. Filippo Neri, né piú cercò gloria dalla poesia, né volle accettare le piú sospirate dignità ecclesiastiche, cioè l'arcivescovado di Palermo, offertogli da Carlo III, ed il vescovado di Lecce, a cui lo chiamò Benedetto XIV.

Trascurato da storie e da lessici del teatro odierni (D'Amico², Apollonio³, Pandolfi⁴, Enciclopedia dello Spettacolo, Enciclopedia Treccani), il nome del Marchese ed alcuni commenti si leggono nelle opere del Napoli Signorelli⁵, del Klein⁶, del Croce⁷, del Bertana⁸, del Concari⁹, del Natali¹⁰.

Ammirato, il Napoli Signorelli¹¹ proclamava:

Forse nel Marchese perdé Napoli il suo Racine, per essersi volto alle tragedie sacre. Non perché la pia materia ripugni alla buona tragedia; ma perché essa per lo piú ha certa uniformità che inceppa il genio della storia, ed il terrore e la compassione vengono in certo modo sopiti dalla sicurezza della gloria celeste del protagonista. Nulla altro manca alle dieci sue *Tragedie Cristiane* [...]. In generale lo stile di questo buon tragico non è meno sublime di quello del Panzuti [sic], e di piú meno lirico, molto piú puro nella lingua, e piú armonico nella versificazione: i caratteri sono eccellentemente sostenuti; la regolarità vi è sempre conservata; la maniera

² S. D'AMICO, *Storia del Teatro Drammatico*, Milano 1939-40.

³ M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano*, Firenze 1938-50.

⁴ V. PANDOLFI, *Storia Universale del Teatro Drammatico*, Torino 1964.

⁵ P. NAPOLI-SIGNORELLI, *op. cit.*, Tomo V, pp. 547-550; Id., *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli 1790², Tomo VI, pp. 126-132.

⁶ J. J. KLEIN, *Geschichte des Italienischen Dramas*, Leipzig 1866-69.

⁷ B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli 1891, pp. 271-272.

⁸ E. BERTANA, *La Tragedia*, Milano 1904, p. 269.

⁹ T. CONCARI, *Il Settecento*, Milano 1899, pp. 86 e 229.

¹⁰ G. NATALI, *Il Settecento*, Milano 1964⁶, vol. II, pp. 273-274 e 349.

¹¹ P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica... cit.*, Tomo VI, p. 131.

di sceneggiare quasi sempre sul gusto moderno; le passioni sono portate a quel segno che permette l'eroismo cristiano che riscaldava il petto dell'insigne e pio autore.

Il Klein¹², ricordando anche le giovanili tragedie del Marchese, *Il Crispo*, contraffazione dell'*Ippolito* di Euripide, e *La Polissena*, meno influenzata, ne scorse i caratteri. Quegli « usava per le sue contraffazioni il pennello di Euripide e la tavolozza di Racine; modernizzava Euripide con la leggiadria di Racine, superò Martello nella versificazione, il Gravina nella dignità, il Pansuti nella purezza del linguaggio ».

Il Croce¹³ giudicò:

Le dieci tragedie sono giudiziosamente pensate, ben disegnate, scritte in buona forma, con tratti spesso eloquenti, talora anche commoventi. Bella e degna reazione agli sconci drammi sacri del seicento, oscillanti tra un sublime goffo e un faceto triviale! Certo, non sono capolavori. Ma, di qua dal capolavoro, (che è dell'uomo di genio), c'è il lavoro dell'uomo d'ingegno e di gusto, quale era appunto il Marchese.

Poiché della parte musicale si parla qui la prima volta, conviene tentare qualche risposta ai quesiti annunciati all'inizio.

L'aspirazione, tardamente umanistica, di rievocare la tragedia dei Greci, della cui entità poco si sapeva, e il recente modello del Racine, indussero gli scrittori di tragedie a « fingere » la presenza in scena d'un coro commentante l'azione, e anche a rinunciare, per considerazioni pratiche, economiche, al coro numeroso; questo era impersonato da un solo, il coreuta, recitante, s'intende, non cantante. Così usarono il bolognese Giampiero Cavazzoni Zanotti nella *Didone*, 1721, Giuseppe Salio, di Padova, morto nel 1738, nel *Trenusto*, nella *Penelope*, nel *Salvio Ottone*. Cassio, nel *Giulio Cesare*, 1726, di Antonio Conti (1677-1749), interloquisce come capo del « coro dei congiurati ». Nell'*Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini (1668-1734) c'è un « Coro d'orbi, improvvisatori in piazza » e d'altra gente. Veniva esemplato il Racine, il quale nell'*Atthalie* aveva prescritto il coro variamente. Annoto le didascalie « Tout le choeur chante », « Une voix seule »,

¹² J. J. KLEIN, *op. cit.*, VI, 2, p. 1715.

¹³ B. CROCE, *op. cit.*, p. 272.

« Une autre », « Une des filles du Choeur ». Queste ed altre simili lasciano incerti se tali parti siano state soltanto recitate o anche cantate. Il Marchese volle dunque, o consentí, che nelle sue tragedie edite i « cori » fossero ridotti ad una sola voce maschile o femminile, associata ad un clavicembalista, forse ad un violoncellista.

Il Napoli Signorelli suppose che le tragedie del Marchese furono lette in una piccola cerchia di amatori. Ma è verosimile che in una sí ristretta occasione siano intervenuti esecutori vocali e strumentali? Il Croce suppose invece le recite con attori dilettanti in qualche collegio, oppure in oratori o in case private; questo sembra ammissibile, e per il carattere edificatorio degli argomenti, e per la condizione sociale dell'aristocratico autore; e fa intravedere il concorso di cantanti e di suonatori, dilettanti o professionisti. Si noti inoltre che il testo non reca alcuna didascalia sul comportamento dei personaggi, e solamente due volte informa dei luoghi dove le azioni sono immaginate. All'*Argomento* del *Ridolfo* segue questo accenno: « La scena si finge in un atrio del Tempio, ch'è fra l'esercito di Ridolfo e quello d'Ottocaro ». Ed a quello del *Massimiano* quest'altro: « La scena è in Arli nel palagio di Costantino, in una stanza corrispondente al suo appartamento ed a quello di Fausta ».

Singolare è anche la stesura dei Cori verbali. Il Marchese appose a ciascun atto un « Coro » contesto di versi per lo piú di molte sillabe, e piú o meno riguardante il momento dell'azione; aggiunse poi alla fine di ciascuna tragedia altri « Cori », uno per ciascun atto, in massima di versi brevi, talvolta vagamente collegati con lo svolgimento dell'azione, talvolta lontani, quasi poesiole di per sé stanti. Perché questa duplice redazione? Due avvertenze dello stesso Marchese fanno intendere la necessità. Una, alla fine del *Domiziano*:

Siccome l'Autore ha stimato piú convenevoli alla gravità del componimento i Cori, che ha posto nella fine di ciascun atto, così, se alcuni volesse farne uso per la Musica, oggidí costumata, stima piú acconci alla dolcezza della medesima quelli che anderà ponendo nella fine di ciascheduna Tragedia.

Egli stimava dunque aderenti alla gravità dei soggetti i « Cori » primamente inseriti fra i cinque atti di ciascuna tragedia; poi, prevedendoli non facili, né convenienti alla musicale composizione nel gusto del proprio tempo, monodico, non polifonico, ne scrisse altri.

Restando oscuri, purtroppo, gli anni in cui vennero scritte le *Tragedie* e composti i « Cori », giova forse qualche nota biografica, (l'età giovanile o matura, la stima ottenuta nella società napoletana e altrove, i contributi al teatro), dei musicisti, « i dieci valentuomini de' piú dotti in tal materia », che, viventi fino al 1729, furono invitati dal Marchese. Appunto nel '29 lo Hasse e il d'Ardore erano trentenni; Leo aveva 35 anni; Vinci, 39; Porpora, 43; Durante, 45; Sarro, 50; Fago, 53; Mancini, 59; Carapella, 76. (Pergolesi, diciannovenne, era ancora ignoto).

* * *

La Draomira. Johann Adolf Hasse, nato a Bergdorf presso Amburgo, aveva larga nominanza anche in Italia. Venuto a Napoli nel 1722, non troncò le relazioni con la corte di Brunswick, che aveva bene accolto il suo esordio. Riconoscente, continuò per piú anni a qualificarsi « Virtuoso di S.A.S. il duca regnante di Braunsuiga-Luneburgo ». Alcuni riferiscono che ebbe lezioni dal Porpora. Altri accennano a un dissidio, che, subito sorto con quel maestro, favorì la frequenza, probabilmente breve, di lui con Alessandro Scarlatti, spentosi nel '25. Nominato maestro nel Conservatorio degli Incurabili a Venezia, il « caro divino Sassone » non trascurò di inviare composizioni ad amici napoletani e a denominarsi, nel '29 e nel '30, Maestro soprannumerario della Real Cappella di Napoli. *Sesostrate* apparve nel San Bartolomeo nel '26. Seguirono *L'Astarte* lo stesso anno, *Il Gerone* nel '27, *L'Attalo* nel '28, *L'Ulderica* ed *Il Tigrane*, con i congiunti intermezzi, nel '29. Il Mazzarella¹⁴ annota che Hasse frequentò a Napoli la famiglia del marchese Vargas Macciucca, il quale probabilmente lo indusse ad optare pel cattolicesimo. Questa decisione influì verisimilmente sulla scelta di lui a comporre per le *Tragedie cristiane* del Marchese i « cori ». Questi non furono analizzati e neppur citati da Rudolf Gerber, che, dedicando molte pagine del suo minuzioso saggio *Der Operntypus J. A. Hasses*¹⁵ all'intervento del coro nei melodrammi del Sassone, ne giudicò scarsa la melodrammaturgia.

¹⁴ A. MAZZARELLA, *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1816 (cit. da C. MENNICKE, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906).

¹⁵ Leipzig 1925.

Il Ridolfo. Giacomo Francesco Milano Franco d'Aragona, principe d'Ardore, marchese di San Giorgio e Polistena, era nato a Polistena (provincia di Reggio Calabria) il 4 maggio 1700; qualcuno dice: il 1699. Era dunque trentenne, circa, allorché provvide le musiche al *Ridolfo*. Aveva studiato col Durante composizione e clavicembalo, e della pratica appunto di questo strumento era tanto esperto fin dal ventesimo anno da esser stimato fra i primi a Napoli, dove compose per la camera, la chiesa, il teatro (su libretti di Metastasio: *Gioas*, *La Betulia liberata*, *Angelica e Medoro*, ma il Florimo¹⁶ non dà notizia della rappresentazione di codesti melodrammi). Gentiluomo di Corte di Carlo di Borbone, re delle Due Sicilie, fu da lui nominato nel 1753 ambasciatore presso la Corte di Luigi XV. A Parigi continuò a coltivare la musica, specialmente la clavicembalistica, e con tanto favore da esser menzionato dal Rousseau nel *Dictionnaire de musique*¹⁷, fra i più geniali nell'*art de préluder*:

C'est par ce grand art de préluder que brillent en France les excellens organistes, tels que son maintenant les sieurs Calvière et Daquin, surpassés toute fois l'un et l'autre par M. le prince D'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

A Parigi rimase undici anni. Rimpatriato, morì il 30 novembre 1780 a San Paolo (Calabria).

La Sofronia. Leonardo Leo (1694-1744) ne stese i « cori ». Quando? l'istesso anno della pubblicazione, nel 1729, o precedentemente? È certo che a Napoli tenne l'ufficio di primo organista nella Real Cappella del 1725 al '30, e compose, nel '28, il melodramma *Argene*.

Il Massimiano. Nel penultimo anno della sua breve vita (1690-1730), Leonardo Vinci, che aveva per qualche mese retto il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo a Napoli, diede al Teatro delle dame a Roma *Semiramide riconosciuta* ed altri melodrammi e can-

¹⁶ F. FLORIMO, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli 1880-82.

¹⁷ J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Genève 1767, s. v. *Prélude*.

tate. Il Florimo¹⁸ menzionò fra l'altro i « Cori col solo basso per la tragedia *Massimiano* ».

L'Ermenegildo. Nell'elenco delle opere di Nicola Porpora (1686-1768) il Florimo¹⁹ incluse anche i *Cori nell'Ermenegildo*, ma non poté dar notizia dell'occasione di essi, né precisò perché quelle e le altre monodie con basso continuo erano state denominate « cori », e dove e se vennero eseguite. Famoso docente di canto, il compositore visse a Venezia dal 1726 al '33, direttore del coro dell'Ospedale degli Incurabili. L'invito a provvedere i « cori » nell'*Ermenegildo* gli giunse colà o durante un ritorno a Napoli?

Flavio Valente. Benché sia da annoverare fra i pochissimi di scuola napoletana che non abbiano tentato il melodramma, Francesco Durante (1684-1755) fu pertanto invitato a dare « cori » per il *Flavio Valente*. Per un accenno al circolo musicale del Marchese si ricordi che l'insigne maestro dedicò [*Sei*] *Sonate per cembalo divise in studi e divertimenti*, senza data, a « don Giacomo Francesco Milano Franco D'Aragona, [...] ambasciatore straordinario del Re [di Napoli] alla corte di Francia », il suo discepolo, principe d'Ardore, qui menzionato.

I Massimini. Fecondo operista, Nicola Sarro (1679-1744), vice-maestro della Real Cappella e maestro del « Corpo di Città » a Napoli, diede fra il *Siroe* (1727) e l'*Artemisia* (1731) i « cori » ai *Massimini*.

L'Eustachio. Anziano fra i musicisti invitati, Nicola Fago (1676-1745) contribuì pochissimo al teatro, caso singolare nella carriera dei compositori napoletani, e soltanto fra il 1707 ed il 1713. Maestro di cappella nei Conservatori di Sant'Onofrio a Capuana e della Pietà, compose polifonie su testi religiosi, oratori, cantate su testi italiani, poco per strumenti.

Il Maurizio. Francesco Mancini, nato e morto a Napoli (1672-1737), fecondissimo specialmente nel campo teatrale, era stato nominato nel 1728 primo maestro della Cappella di Corte a Napoli (Il Prota Giurleo²⁰ precisa che il Mancini esordì a Napoli nel 1697, « mettendo

¹⁸ F. FLORIMO, *op. cit.*, vol. II, p. 189.

¹⁹ F. FLORIMO, *op. cit.*, vol. II, p. 317.

²⁰ U. PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, p. 76.

vivace

se ro si copre furo il Cielo di fosco uelo era folgo
 ro rotante muove il Tonante a la Romana Terra misera guerra a la Ro -
 ma - na - Terra misera guer - ra

Coro dell'Atto
 Secondo

And^{te} La stella infelice de' crudi Tiranni ognora pre
 dice ruine, ed ingan - ni e gli aggila e scuro le attosca percuote e as -
 fanna così, e affanna Così

TOMMASO CARAPPELLA, Cori del *Domiziano*, Atto secondo.

in musica il prologo e gli intermezzi della tragedia cristiana di A. Marchese, intitolata *L'Alfonso* ». Questa non è inclusa fra le dieci *Tragedie cristiane*.

Il Domiziano. Di Tommaso Carapella, o Carapelle, si hanno pochissime notizie. Nato a Cerreto Sannita circa il 1653, tenne l'ufficio di organista, poi di maestro di cappella in piú d'una chiesa a Napoli. Stimato contrappuntista e docente di canto, autore di oratori, di serenate, cantate e canzoni, soddisfece piú volte le richieste di aristocratiche famiglie napoletane. Ritiratosi nel Monastero di Monteoliveto, a Napoli, morí nel 1736. Era il piú anziano fra i collaboratori. Nel 1729 contava settantasei anni. Afferma il Florimo²¹: « Ebbe lietissimo successo il suo dramma tragico *I Massimini* su poesia del rinomato poeta napoletano Duca Marchese ». Il Carapella avrebbe dunque musicato non soltanto i « Cori », ma intiero il dramma!

Questa ed altre inesattezze destano il sospetto che nessuno forse fra quanti citarono i « cori » li scórse, almeno per constatarne la forma e l'impropria denominazione.

Uno sguardo alla stesura delle arie, i cosí detti « cori », e subito si notano singolarità, non nuove per altro, e consuetudini. La foggia delle arie è quella varia e usatissima nei primi del Settecento, e non occorre ancora una volta schematizzare. Mai un recitativo precede il momento dello sfogo melodico. Il basso continuo qualche volta reca i numeri indicativi delle modulazioni accordali. È da respingere la supposizione che, attuate e redatte armonisticamente, le parti racchiuse nel basso siano state intonate coralmemente, giustificando cosí la denominazione. Senza dubbio un clavicembalo s'armonizzava con la voce, per lo piú in chiave di soprano. In un sol punto ricorre un avvertimento, una prescrizione, all'armonizzatore; è del Durante, nel *Flavio Valente*: « Pars tertia est magis necessaria ». Sovente l'inizio vocalistico è preceduto da un brevissimo preludio strumentale, postillato, con evidente superfluità: « Si sona ». Non è in massima, una prolepsi, frequentissima allora, ma piuttosto un'entrata, che dev'esser ripetuta a conclusione. L'uso delle fioriture vocali non degenera nelle esagerazioni proprie del belcanto. I « dieci valentuomini » probabilmente sapevano che nelle accademie favorite dal Marchese le loro

²¹ F. FLORIMO, *op. cit.*, vol. III, p. 501.

musiche non sarebbero state intonate da virtuosi espertissimi, e però andarono cauti. I vocalizzi si dispiegano come era alla moda, talvolta per mero abbellimento e per soddisfare la vanità dei cantanti, talvolta per contribuire, quasi ideograficamente, e non « simbolicamente », come qualche musicologo insiste a dire, alle immagini insite in alcune parole. Per un breve accenno, il Sarro segnò con quattro battute di fioriture l'immagine nella parola « folgorante »; il Vinci con quattro: « formidabile » e con due « torrente »; Hasse con sei: « corrente » e « cielo ». In altri casi i fronzoli restavano del tutto oziosi per vocaboli logici e secondari.

Un'altra singolarità è nella coincidenza metrica dell'aria con le strofe. Queste son variamente conteste. Nel *Ridolfo* per esempio, il coro del primo atto ha sei strofe, ciascuna di tre endecasillabi e d'un quinario; quello del secondo ha cinque strofe, ciascuna di quattro endecasillabi e d'uno tronco; quello del terzo sei sestine, ciascuna di cinque sillabe, piú un endecasillabo; quello del quarto sei sestine, con quattro settenari e due ottonari. Quante strofe, in ciascun coro! Ed era prescritto che tutte dovessero combaciare con l'unica strofa musicale. È il procedimento usato nel Sei-Settecento nella composizione della canzone o della canzonetta e fuori d'Italia della *chanson* e del *Lied*, e qui nel campo, direi, quasi melodrammatico, davvero strano e difficile e rischioso per la lungaggine, per la caduta degli accenti, e per l'ovvia diversità dell'argomento. Il principe d'Ardore, volendo porgere all'esecutore vocale dei suoi « cori » un modulo, sottopose a ciascuna cantilena sei strofe. Sarà mai stata fedelmente praticata questa clausola? La quale ci guida, terminando, all'osservazione piú attraente, quella che, basilare in qualsiasi opera vocale, anche qui è imprescindibile: la relazione intima del testo verbale col musicale, esigenza massima in quanto i « cori », secondo i proponimenti del trageda e dei musicisti, eran parte della tragedia, erano canti alterni alle parole, e da queste ispirati. Sta il fatto che poche volte l'anonimo coreuta, intervenendo, aggiungeva consone il sentimento suo, di personaggio commosso dalla vicenda tragica, a quello dei personaggi operanti; troppo spesso questa funzione e risoluzione drammatica mancò.

Ben sappiamo che non è lecito, né saggio criticamente stimare e giudicare musicabile o non musicabile un soggetto, un testo, poichè soltanto la buona riuscita, cioè l'artisticità dell'opera compiuta, prova

la « musicabilità ». Contro le diffidenze aprioristiche operano la vivacità fantastica e l'ispirazione lirica. Tuttavia parecchie strofe in queste *Tragedie* sembrano, al lume del buon senso, inette a commuovere liricamente. A caso, riscrivo una strofa, la prima nel coro alla fine del primo atto della *Draomira*:

Or che diè l'altera cuna
di Boemia al Prenze, infante,
Boleslavia; alta fortuna;
Ferma in lei la ruota errante:
Qui le sue piante
Or lieto muove
Chi del Boemo nostro Cielo è il Giove.

Quanto sarebbe riuscito a cantare liricamente questi concetti uno sia pure mille volte piú alto di Hasse? Queste frasi erano da intonare, se mai in un di quegli energici recitativi accompagnati, che tanto spiccano nell'abbondante sua produzione; nella successiva aria, e su versi d'altro carattere, avrebbe poi cantato qualche moto dell'animo. Invece, le arie per i cinque cori gli vennero giú dalla penna senza emozioni, come un'esercitazione vocalistica, d'ottima scuola. E gli altri nove « valentuomini » procedettero press'a poco analogamente. Dovevano essi, nel tempo in cui aveva tanta fortuna quella che nel campo del melodramma « serio », sí diverso nell'intenzione, nelle forme, nel gusto, dal melodramma « comico », i musicologi han denominato opera-concerto, cioè una successione di arie e di ariette senza nesso, senza riguardo alla entità e alla vita dei singoli personaggi, dovevano proprio essi operare diversamente, e musicare con ricerca di vigore melodrammatico tanti pezzettini, occasionali, che, legati alla sorte delle *Tragedie*, presto sarebbero stati obliati?

Ricordando, oggi, quei « cori », in parte si rievocano secolari tentativi di integrare poesia e musica in forma dialogica (primo, superbo esemplare, quello dei Cori di Andrea Gabrieli per l'*Edipo re* di Sofocle!), in parte si contribuisce alla conoscenza dell'innumerabile repertorio delle arie solistiche. Queste, ora descritte, come tante altre mal nate pel teatro, possono passare nei concerti camerati. Non sarebbe perciò inutile ristamparle, armonizzate.

ANDREA DELLA CORTE