FABRIZIO BUGANI

Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale
di Monza (1778-1795):
luogo di svago o di sperimentazione?

FABRIZIO BUGANI

*Gli Austria-Este e il Teatro Arciducale di Monza (1778-1795):
luogo di svago o di sperimentazione?*

Questo parrebbe un titolo ambizioso se non presuntuoso, se non si ponesse semplicemente come il volenteroso tentativo di ordinare e sistematizzare, nell'occasione della giornata di studi, i più recenti contributi sull'argomento. Si vuole porre al centro della relazione la particolare alchimia che si viene a creare con l'unione di due grandi famiglie europee note per la loro attenzione nei confronti delle arti, in particolare verso la musica e verso il ruolo del teatro arciducale come scenario per una sperimentazione di genere che ha la sua espressione più caratteristica nel nucleo di *opéras-comiques* in traduzione italiana ivi rappresentate tra il 1787 e il 1795. Una disamina generale quindi, senza pretese di completezza ma con l'ambizione di fornire una visione d'insieme del particolare contesto monzese, assieme a spunti per nuovi percorsi di indagine.

1 - Il contesto generale: l'Europa di fine Settecento sotto la cappa degli Asburgo-Lorena

Fin dalla seconda metà del 1700, dopo il termine delle guerre di successione austriaca (1740-1748) che si erano concluse con il Trattato di Aquisgrana, l'Austria, con la sua imperatrice *de facto* Maria Teresa, iniziò a tessere una rete di relazioni con molti paesi e case regnanti europee, nell'ottica di creare i presupposti per il consenso al progetto di un Impero che avesse al centro una grande Austria unita alla Germania (progetto poi intrapreso dal figlio di Maria Teresa, l'imperatore Giuseppe II, che scatenò quasi ovunque tendenze nazionaliste e rivolte popolari tali da costringerlo a recedere). Come spesso avveniva all'epoca, i fili della tela tessuta da Maria Teresa furono alcuni dei suoi figli.

Oggi vogliamo considerare solamente alcune delle relazioni che si vennero a creare, tratteggiandone i principali protagonisti, mediante una sintetica presentazione.

Milano e Monza: l'arciduca Ferdinando d'Austria

Quattordicesimo figlio di Maria Teresa d'Austria e di Francesco Stefano di Lorena, è uno dei due protagonisti del legame Austria-Este: Ferdinando fu promesso a Maria Beatrice Ricciarda d'Este (1750-1829) -

nipote di Francesco III d'Este duca di Modena, più anziana dello sposo di quattro anni - per motivi politici legati all'eredità del ducato estense, che illustrerò più dettagliatamente in seguito. L'arciduca e l'arciduchessa governarono Milano dal 1771 al 1795, anno nel quale le armate napoleoniche invasero i territori sottoposti alla giurisdizione austriaca.

La corte elettorale di Bonn-Colonia: Maximilian Franz von Österreich

Il secondo scenario nel quale troviamo l'influenza dell'imperatrice Maria Teresa è la corte elettorale di Bonn-Colonia¹. Il 15 aprile 1784 moriva a Colonia Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, principe elettore di Colonia dal 1761², e il più importante elettorato imperiale in area germanica passava sotto il controllo diretto della famiglia Asburgo-Lorena, con l'ascesa al trono elettorale di Maximilian Franz von Österreich, ultimogenito dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. La storiografia ci riporta un uomo gentile, colto, affabile e coscienzioso che ebbe la saggezza e la volontà di supplire ai propri limiti giovandosi dell'aiuto di ministri illuminati e capaci, nonché il buonsenso di governare tenendo presenti sia i propri interessi sia quelli dei suoi sudditi. Seppe infatti gestire brillantemente la difficile congiuntura finanziaria che trovò al momento del suo insediamento, con l'adozione di un rigido piano di restrizioni economiche, tanto da meritare dai suoi contemporanei la nomea di avaro: la sua azione in realtà si tradusse nell'eliminazione del superfluo, se non nei casi in cui la posizione sociale e la dignità elettorale lo obbligavano a dare ostentazione di magnificenza. Le sue spese personali erano quindi contenute, ma indulgenti per quanto riguarda la musica e il teatro. Passioni che Maximilian Franz aveva coltivato fin da bambino - come del resto tutti i membri della famiglia imperiale austriaca - e che erano dovute all'educazione ricevuta: sappiamo che l'Arciduca aveva acquisito una buona

¹ Mi permetto una digressione di carattere storico sul tema della nomina ad Arcivescovo e ad Elettore. Colonia era uno dei tre principati ecclesiastici tedeschi in cui risiedevano gli arcivescovi che possedevano il potere di eleggere l'Imperatore. La pace sembra essere stata cosa assai rara fra la città di Colonia e i suoi vescovi precedenti; nel tredicesimo secolo una lunga e sanguinosa disputa ebbe come risultato la vittoria della città che rimase libera città imperiale: l'arcivescovo non vi possedeva più alcun potere politico o civile, neppure quello di risiedervi per più di tre giorni alla volta. Così accadde che fin dal 1257, quando fu scelta dall'Arcivescovo Engelbert come propria residenza, la capitale formale dell'elettorato divenne Bonn, condizione che conservò fino al 1794. Per un ulteriore approfondimento vedi A. W. THAYER, *The life of Ludwig van Beethoven*, New York, Beethoven Association, 1932, pp. 1-5.

² Della casata coloniense Königsegg-Rothenfels resse il principato elettorale di Bonn e Colonia dal 6 aprile 1761. Cfr. S. SIEBERT, *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexicon*, a cura di F.-W. BAUTZ e T. BAUTZ, Herzberg, Bautz Verlag, 1992, vol. 4, colonna 289.

abilità sia nel canto sia nella pratica del suo strumento preferito, la viola. Un anonimo redattore riferisce in una lettera pubblicata sul *Cramer Magazine* di una “mirabile esecuzione” tenutasi a Bonn il 5 aprile 1786 in cui «L’Elettore suonò la viola, il Duca Albrecht il violino e l’affascinante contessa Belderbusch la tastiera in modo delizioso»³.

La Francia: Maria Antonietta

Nacque alla Hofburg di Vienna il 2 novembre 1755, penultima dei sedici figli di Maria Teresa d’Austria e di Francesco Stefano di Lorena.

Nel 1767, i piani matrimoniali concepiti dall’imperatrice per ampliare o costruire nuove alleanze vennero quasi completamente distrutti da un’epidemia di vaiolo che colpì anche la famiglia imperiale. Maria Antonia ne era immune, poiché aveva contratto il vaiolo in forma lieve, e quindi senza conseguenze, quando aveva due anni. Antonia, come pedina politica, venne utilizzata dalla madre per cementare la neo alleanza con la secolare acerrima nemica dell’Austria, la Francia. Dopo lunghe trattative si giunse al fidanzamento di Antonia con Luigi Augusto, delfino di Francia: le nozze furono celebrate il 16 maggio 1770 nella reggia di Versailles.

Si rendeva così concreto un legame anche culturale molto forte tra due paesi e due capitali che rappresentavano il meglio della cultura dell’epoca: appare plausibile che questa circostanza abbia facilitato la conoscenza e la circolazione verso Vienna e da lì verso i satelliti dell’impero asburgico delle ultime novità nel campo della musica ed in particolare dell’opera nelle sue varie forme⁴.

Questi i singoli contesti e i personaggi che li univano: tre fratelli, gli ultimi tre figli della donna che aveva saputo proporsi come la vera imperatrice del Sacro Romano Impero. Tre realtà che se sono osservate nelle relazioni e parallelismi musicali, presentano tra i punti in comune una significativa identità e corrispondenza nei generi musical-teatrali messi in scena, e un notevole scambio nella circolazione dei titoli stessi. Da ciò nasce lo spunto per una proposta di indagine più approfondita su alcune identità in ambito musicale tra le corti viennese, parigina, bonnense. Non sembra anomala infatti la presenza e diffusione di un genere musicale caratteristico della Francia, e così particolarmente caratterizzato, cioè l’*opéra-comique*, al di fuori del territorio francese. Viceversa, a partire dalla seconda metà del Settecento, il genere del *opéra-comique*, sia in lingua originale sia con i testi

³ Cfr. A. W. THAYER, cit., p. 81.

⁴ Della passione e dedizione alla musica e al teatro della regina di Francia non si sa molto: ci sono giunte composizioni, per lo più vocali o per arpa insieme ad altri strumenti, a firma della regina, che per la verità non sono altro che il frutto della collaborazione con i suoi *protégés* (si veda l’esempio delle composizioni per arpa recentemente attribuite al suo insegnante François-Joseph Nadermann).

tradotti, si era rapidamente diffuso nel resto d'Europa, trovando terreno fertile in modo particolare a Vienna, attraverso i lavori scritti da Christoph Willibald Gluck tra il 1755 e il 1764.

ELENCO SINTETICO DELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI OPÉRAS-COMIQUES DI CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK DATE A VIENNA

(Tra parentesi tonda il luogo e la data della prima rappresentazione)

La fausse esclave (Vienna, 8 gennaio 1758)

L'île de Merlin, ou Le monde renversé (Vienna, 3 ottobre 1758)

La Cythère assiégée (Vienna, inizio 1759)

Le diable à quatre, ou La double métamorphose (Laxemburg, 28 maggio 1759)

L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé (Vienna, 3 ottobre 1759)

L'ivrogne corrigé (Vienna, aprile 1760)

Le cadi dupé (Vienna, 9 dicembre 1761)

La rencontre imprévue (Vienna, 7 gennaio 1764)

È arcinoto il ruolo fondamentale avuto in questo processo dal conte Giacomo Durazzo, dal 1753 direttore dei Teatri Imperiali. Durazzo aveva un progetto: favorire un rinnovamento del *dramma per musica*, ancora imperniato sul modello metastasiano, e aprire i palcoscenici viennesi al nuovo repertorio teatrale, di prosa e musicale, proveniente dalla Francia. Ambedue le operazioni avevano uno scopo comune: tentare di approdare ad un nuovo tipo di teatro in musica che, attraverso una decisiva rivalutazione di fattori come il sentimento e la spontaneità, si affrancasse dalle convenzioni auliche e dagli artifici retorici dell'arcadia. Un modo insomma per seguire quel *retour à la Nature* sostenuto dalle nuove idee illuministe transalpine - in particolare di Rousseau - che in campo musicale era stato uno dei temi al centro della celebre *querelle de bouffons* (1752). Sui palcoscenici viennesi incominciarono quindi a vedersi gli ultimi e più famosi *opéras-comiques*, alternati ad affermate commedie francesi, per lo più di carattere patetico-sentimentale (*comédies larmoyantes*).

Ma il genere francese del *opéra-comique* stava diffondendosi anche in altre parti d'Europa. A Bonn, sede dell'elettorato arcivescovile più importante della Germania, si hanno attestazioni di sporadiche rappresentazioni di *opéras-comiques* fin dal 1772, sotto il regno di Maximilian Friedrich⁵.

⁵ Le notizie sono ricavate da T. A. HENSELER, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit der jungen Beethoven*, in «Bonner Geschichtsblätter», I, 1937, e A. W. THAYER, op. cit.

ELENCO SINTETICO DELLE RAPPRESENTAZIONI DI *OPÉRAS-COMIQUES* A BONN DAL 1771 AL 1774

Teatro ⁶	Titolo ⁷	Autore delle musiche	Librettista
1771			
	<i>Le déserteur</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
	<i>Silvain</i>	André-Ernest- Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
1772			
Corte	<i>Les deux avares</i>	André-Ernest- Modeste Grétry	Charles Georges Fenouillot
Corte	<i>Silvain</i>	André-Ernest- Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
1774			
Corte	<i>Le déserteur</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine

PRIMO SINTETICO ELENCO DELLE RAPPRESENTAZIONI DI *OPÉRAS-COMIQUES* (TRADOTTE IN LINGUA TEDESCA) A BONN DAL 1779 AL 1783⁸

Titolo ⁹	Compositore	Librettista
1778-1779		
<i>Julie</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel

⁶ Senza indicazioni per l'anno 1771.

⁷ In francese, come nelle fonti sopracitate.

⁸ Di tutte le rappresentazioni così come è stato possibile ricostruire dalle notizie desunte in A. W. THAYER, op. cit., pp. 25-27. L'assenza dell'indicazione del teatro è dovuta alla mancanza di informazioni specifiche, se non quelle purtroppo scarse che indicano come sede il Teatro Nazionale: si ipotizza che anche le altre si siano tenute nella stessa sala.

⁹ Quando è stato possibile risalire al titolo originale in francese questo è dato tra parentesi tonda.

F. Bugani, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*

<i>Die Jäger und das Milchmädchen (Les Deux Chasseurs et la Laitière)</i>	Egidio Romualdo Duni	Louis Anseaume
<i>Der Hufschmied (Le maréchal ferrant)</i>	François-André Danican Philidor	François-Antoine Quétant
<i>Röschen und Colas (Rose et Colas)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
1779-1780		
<i>Die schöne Arsene (La belle Arsène)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Charles-Simon Favart
<i>Die drei Pächter (Les trois fermiers)</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel
<i>Der Deserteur (Le Déserteur)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
1780-1781		
<i>Das blendwerk (La fausse Magie)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Der Hufschmied (Le maréchal ferrant)</i>	François-André Danican Philidor	François-Antoine Quétant
<i>Die drei Pächter (Les trois fermiers)</i>	Nicolas-Alexandre Dezède	Jacques-Marie Boutet de Monvel
<i>Das Urteil das Midas (Le jugement de Mida)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle e Louis Anseaume
1781-1782		
<i>Der eifersüchtige Liebhaber (L'amant jaloux)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle
<i>Der Hausfreund (L'ami de la maison)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Die Freundschaft auf der Probe (L'amitié à l'Épreuve)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Charles-Simon Favart
<i>Lucille (Lucile)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Ernst und Lucinde (Sylvain)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel

<i>Die Samnitsche Vermählungsfeier (Le mariage des samnites)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Barnabé Farmain de Rosoi
1782-1783		
<i>Zemire und Azor (Zémire et Azor)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Jean-François Marmontel
<i>Felix, oder der Findling (Félix ou l'enfant trouvé)</i>	Pierre-Alexandre Monsigny	Michel-Jean Sedaine
<i>Unverhofft kommt oft (Les évènements imprévus)</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Thomas D'Héle

Ho già accennato al fatto che, nonostante la disastrosa situazione economica trovata al suo insediamento, Maximilian Franz non toccò le spese per la Cappella di Corte e le rappresentazioni teatrali. Le fonti ci informano sulla presenza a Bonn e Colonia, nelle stagioni teatrali dal 1784 al 1787, rispettivamente delle compagnie itineranti di Böhm, specializzata nell'opera buffa italiana, di una non identificata compagnia specializzata nel repertorio francese - tra i titoli più rappresentati quelli di compositori come François-André Danican Philidor, André-Ernest-Modeste Grétry, Pierre-Alexandre Monsigny - e della ricostituita compagnia di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann. Ad esse si deve molto probabilmente la diffusione e la circolazione in area bonnese di ulteriori *opéras-comiques*, le cui tracce possono individuarsi nell'incremento della biblioteca musicale dell'elettore. Gli inventari comprendenti anche le composizioni acquisite dalla cappella musicale durante la reggenza di Maximilian Franz denotano infatti un incremento significativo sia per quanto riguarda la musica strumentale sia per la musica per il teatro, in particolare di *opéra-comiques*, tra i quali ben sette composti da Grétry, dei quali però le fonti¹⁰ non riportano il titolo (è

¹⁰ BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA [d'ora in poi BEU], Catalogo 53.1-2. Si avverte una volta per tutte che le sigle utilizzate per gli istituti possessori dei documenti sono quelle istituzionali; in mancanza di queste si utilizzano le sigle del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Il Catalogo 53.1-2 fu impostato durante la reggenza di Maximilian Franz e aggiornato molto presumibilmente fino alla fine del principato nell'ottobre del 1794, termine della reggenza asburgica. Segnalo inoltre una notizia che si rinviene dalla c. 1 del Catalogo 19.1.A.B redatto da Angelo Catalani. Secondo un'annotazione dell'estensore del catalogo, esisteva, ancora nel 1851, un catalogo tematico intitolato *Catologue de la Musique Vocale et pour la Capelle de S.A.S.E de Cologne. Fait ce 8 Avril 1785*. Si tratta con molta probabilità di un catalogo simile come struttura e

presente solo la generica dicitura melodrammi alla francese, la loro consistenza numerica e il nome del compositore).

Parigi, Vienna, Bonn: tre vertici di un quadrilatero che ha come quarto punto Milano, dal 1764 governatorato asburgico; la sua storia è in parte legata all'ambito modenese attraverso il matrimonio tra la principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este e l'arciduca Ferdinando d'Austria.

2 - Il contesto storico e culturale a Monza sotto la reggenza di Ferdinando d'Austria

Il matrimonio tra Maria Beatrice Ricciarda d'Este e Ferdinando d'Austria

Figlia del duca Ercole Rinaldo III, Maria Beatrice era stata promessa in sposa al terzo figlio maschio di Maria Teresa d'Austria, secondo quanto convenuto nel patto stipulato in data 11 maggio 1753 tra il duca di Modena suo nonno, Francesco III d'Este, re Giorgio II d'Inghilterra e Maria Teresa d'Austria. Il marito della duchessa modenese designato dall'accordo era l'arciduca Pietro Leopoldo, ma sopravvenuti mutamenti nella politica estera della casa d'Austria imposero all'imperatrice di destinare l'arciduca Pietro Leopoldo al titolo di Granduca di Toscana. L'imperatrice Maria Teresa, che dalla morte del marito Francesco Stefano I aveva diviso la reggenza col primogenito Giuseppe, dispose allora che il nuovo marito della principessa fosse il penultimo figlio maschio, l'arciduca Ferdinando, fin dal 1764 incaricato dalla madre di rappresentare il potere austriaco a Milano in qualità di Governatore Generale della Lombardia¹¹. Il matrimonio tra l'arciduca austriaco Ferdinando e la principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este fu celebrato il 15 ottobre 1771, con un apparato cerimoniale sfarzoso anche dal punto di vista musicale, in ossequio all'importanza delle famiglie

presentazione al Catalogo 53.1-2, riguardante la sola musica vocale sacra e profana, approntato all'incirca alla stessa epoca del Catalogo 53.1-2. La supposizione non è priva di fondamento, soprattutto se consideriamo che nel catalogo coevo conservato presso la biblioteca sono presenti solo pochissime composizioni vocali e mancano quasi tutte quelle descritte nell'inventario Neeffe-Ries del 1784 e nel precedente inventario del 1766 (con aggiornamenti). È plausibile quindi che vi fosse un altro inventario o catalogo, non giunto ai nostri giorni, con registrate le composizioni vocali, sacre e profane, comprendenti quelle già presenti nel 1784 e quelle accumulate durante la reggenza di Maximilian Franz.

¹¹ La notizia dell'incarico si trova in un documento a stampa conservato all'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO [d'ora in poi ASM], Potenze Sovrane 75. Notizia ricavata da F. BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza 1778-1795*, Lucca, Lim, 2003, p. 36.

che erano così unite¹².

Una corte arciducale a Milano

Secondo le intenzioni e le indicazioni della madre Maria Teresa, Ferdinando non avrebbe dovuto interessarsi agli affari di governo e non doveva disturbare il lavoro dei funzionari austriaci che portavano avanti gli affari del ducato, gestito da una efficiente macchina amministrativa di burocrati che rispondevano direttamente all'imperatrice. La sua mansione, dunque, era quella di dedicarsi unicamente agli obblighi di rappresentanza, esibendo il proprio rango aristocratico: per questo organizzò attorno a sé una corte nella quale i patrizi lombardi, esclusi dal governo, potevano trovare una collocazione e una ragion d'essere.

L'insediamento a Milano di una corte di tale grandezza portò naturalmente a mutamenti notevoli sia dal punto di vista della riorganizzazione e riqualificazione urbanistica, sia dal punto di vista della politica sociale e culturale. È infatti l'epoca delle grandi opere del Piermarini, già nominato *Imperial Regio Architetto* da Maria Teresa nel 1769¹³: a lui si devono la trasformazione del Palazzo Reale di Milano e, a partire dal 1776, su esplicita e forte richiesta dell'arciduca, appassionato di teatro e musica, la costruzione dei teatri La Scala (1778) e Canobbiana (1779), (anch'essi strettamente legati al Teatro Arciducale di Monza sia perché dipendevano dal medesimo arciduca Ferdinando, sia perché anch'essi gestiti per lungo tempo - dieci anni - dai Cavalieri Associati, di cui facevano parte alcuni dei nobili membri della "Società dei Cavalieri").

Ma all'architetto Piermarini dobbiamo soprattutto la costruzione della residenza estiva della corte arciducale a Monza, con la Villa e il Teatro Arciducale. Questo teatro, all'italiana con tre ordini di palchi, doveva servire, nelle intenzioni dei proprietari (la Società Cavalieri del Teatro di Monza, di cui facevano parte le famiglie degli Isimbardi, dei Durini, dei Ghirlanda, dei Greppi, dei Dugnani, dei Confalonieri), all'intrattenimento musicale degli arciduchi e dei loro ospiti, oltre che per il pubblico svago della cittadinanza, e rappresentare una sorta di versione italiana della francese reggia di Versailles.

Il Teatro Arciducale sembra essere la prima testimonianza di un'attività

¹² Com'è noto in occasione di questi festeggiamenti Wolfgang Amadeus Mozart, fermatosi a Milano durante il suo secondo viaggio in Italia, compose la serenata *Ascanio in Alba*, su libretto del Parini, mentre Johann Adolph Hasse compose l'opera seria *Il Ruggiero* su libretto del Metastasio.

¹³ Cfr. C. MAZZARELLI, *La Villa, la Corte e Milano capitale*, in *La Villa Reale di Monza*, a cura di F. de GIACOMI, Monza, Pro Monza, 1984, p. 20. Visto in: F. BASCIALLI, op. cit., pp. 19-20.

teatrale stabile a Monza e la scelta di erigerlo nella Piazza del Mercato, sede delle attività commerciali della città, sembra suggerire la volontà di assumerlo a simbolo del legame esistente tra il governo e il potere economico locale. Com'era consuetudine per molti teatri italiani dell'epoca, le rappresentazioni del Teatro Arciducale si svolgevano nelle stagioni d'opera d'autunno e d'estate (nel caso particolare di Monza, per la festa di San Giovanni patrono della città). L'organizzazione delle stagioni teatrali era affidata ai Cavalieri Associati, un gruppo di nobili esponenti delle più ricche famiglie monzesi e milanesi che fungevano da impresari; ma, come si ricava dalle dediche nei libretti, l'arciduca manteneva una certa influenza nella scelta dei titoli da mettere in scena. Valga come esempio questo estratto dalla Dedicata nel libretto del *Riccardo Cor di Leone*:

Un simile tentativo, [...] non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea, ed alle quali con umile profondo ossequio ci rassegnamo delle AA. VV. RR. umilissimi, divotissimi, obbligatissimi servitori.

I CAVALIERI ASSOCIATI

Un repertorio la cui scelta era legata alla tipologia e al compito del Teatro Arciducale, destinato, secondo le intenzioni degli arciduchi, allo svago della corte e dei suoi ospiti nei periodi di villeggiatura nella villa monzese. Il repertorio scelto per le rappresentazioni monzesi rifletteva appunto questa esigenza: scorrendo la cronologia delle rappresentazioni possiamo infatti notare che i generi maggiormente rappresentati erano il dramma giocoso (o commedia per musica) di tradizione napoletana¹⁴, e gli *opéras-comiques* di produzione francese. Questi ultimi erano quasi sempre rappresentati mantenendo la musica originale con il testo tradotto in italiano da Giuseppe Carpani¹⁵.

ELENCO SINTETICO DELLE RAPPRESENTAZIONI DEL TEATRO ARCIDUCALE DI MONZA DAL 1778 AL 1795¹⁶

¹⁴ Fra gli autori rappresentati spiccano Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Pasquale Anfossi.

¹⁵ Così come Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann faceva per i teatri di Bonn e Colonia, vedi A.W. THAYER, op. cit., pp. 25-27.

¹⁶ Le stagioni d'opera si danno con abbreviazione: A per autunno, SG per la Fiera di San Giovanni. Sono state prese in considerazione le rappresentazioni eseguite dall'apertura del Teatro arciducale fino al 1795, poiché nel 1796 la corte lasciò Milano per rifugiarsi prima a Venezia poi a Vienna e quindi non si tennero rappresentazioni; se nella colonna librettista il nome è mancante è perché l'autore del testo per musica non è stato riscontrato nei repertori. I dati sono stati estrapolati da *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 v.

Stagione	Titolo	Autore delle musiche	Librettista
1778			
A ¹⁷	<i>Il curioso indiscreto</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1779			
SG	<i>Le vendemmie</i>	Giuseppe Cazzaniga	Giovanni Bertati-Giuseppe Petrosellini
A ¹⁸	<i>La scuola de' gelosi</i>	Antonio Salieri	Caterino Mazzola
A	<i>Il matrimonio per inganno</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1780			
SG ¹⁹	<i>La forza delle donne</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
SG ²⁰	<i>L'italiana a Londra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La figlia ubbidiente</i>	Carlo Bosi	
1781			
SG ²¹	<i>L'albergatrice vivace</i>	Luigi Caruso	

¹⁷ Rappresentato nel giugno 1778 al Teatro Ducale di Modena, M. F. ROBINSON, et al., *Anfossi, Pasquale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, 2nd ed., Macmillan Publishers Limited, London, 1995, pp. 415-419

¹⁸ Rappresentato al Teatro Ducale di Modena nel 1781, J. S. HETRICK e J. A. RICE, *Salieri, Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, cit., pp. 415-419.

¹⁹ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nell'aprile 1780, M. F. ROBINSON, *Anfossi, Pasquale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, cit., pp. 421-422, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, op. cit., p. 372.

²⁰ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel luglio 1780, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403.

²¹ Rappresentato al Teatro Ducale di Modena nel 1780, G. CILIBERTI e M. P. MCCLYMONDS, *Caruso, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3,

SG ²²	<i>Le due contesse</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Petrosellini
A	<i>La partenza inaspettata</i>	Antono Salieri	Giuseppe Petrosellini
A	<i>I contrattempi</i>	Giuseppe Sarti	Nunziato Porta
1782			
SG ²³	<i>Il convito</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Il finto pazzo per amore</i>	Antonio Sacchini	Tommaso Mariani
A	<i>Le sorelle rivali</i>	Giovanni Valentini	Giovanni Bertati
1783			
A	<i>Il raggiratore di poca fortuna</i>	Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
1784			
SG ²⁴	<i>Le gelosie Villane</i>	Giuseppe Sarti	Tommaso Grandi
A	<i>I filosofi immaginari</i>	Giovanni Paisiello	Giovanni Bertati
A	<i>Il geloso in cemento</i>	Pasquale Anfossi	Giovanni Bertati
1785			

cit., pp. 840-841, e dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1781, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 410

²² Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nella primavera 1782, M. F. ROBINSON, Paisiello, Giovanni, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, cit., pp. 97-102; *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 436; dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1781, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 410

²³ Rappresentato a Modena, Teatro Rangoni, nel giugno 1782, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, Cimarosa, Domenico, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403, e dalla stessa compagnia al Teatro in Contrada Larga di Milano, estate 1782, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 439

²⁴ Rappresentato dalla stessa compagnia a Milano, Teatro alla Scala, nel giugno 1784, D. DI CHIERA, et al., Sarti, Giuseppe, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, cit., pp. 503-506; e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 503

SG	<i>La finta principessa</i>	Felice Alessandri	Filippo Livigni
A ²⁵	<i>I due baroni di Rocca Azzurra</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Palomba
A ²⁶	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Petrosellini
1786			
SG ²⁷	<i>Giannina e Bernardone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
1787			
A ²⁸	<i>Una cosa rara</i>	Vincente Martín y Soler	Lorenzo da Ponte
A ²⁹	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Giovanni Paisiello	
A	<i>Le nozze di Figaro</i>	Wolfgang Amadeus Mozart-Angelo Tarchi	Lorenzo da Ponte
A	<i>Riccardo Cor di leone</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani
1788			
SG ³⁰	<i>La grotta di Trofonio</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Palomba

²⁵ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel maggio 1786, J.E. JOHNSON - G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 614

²⁶ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel settembre 1786, M.F. ROBINSON, *Paisiello, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, cit., pp. 97-102, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 614

²⁷ Rappresentato a Milano nell'estate 1786 al Teatro alla Canobbiana di Milano, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 615

²⁸ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nell'ottobre 1787, D. LINK, *Martín y Soler, Vicente*, in *The new grove dictionary of music and musicians*, 11, cit., pp. 735-736, e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 680.

²⁹ Rappresentato a Milano nella Quaresima 1788, Teatro alla Scala, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 744.

³⁰ Rappresentato dalla stessa compagnia a Milano, Teatro alla Canobbiana, 8-13 luglio 1788, *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p.

A	<i>I castellani burlati</i>	Vincenzo Fabrizi	Filippo Livigni
A ³¹	<i>Le due gemelle</i>	Pietro Alessandro Guglielmi	Giuseppe Palomba
A ³²	<i>Nina ossia la pazza per amore</i>	Nicolas- Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Il credulo</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Palomba
1789			
SG	<i>La cuffiara</i>	Giovanni Paisiello	Giovanni Battista Lorenzi
SG	<i>Il marito disperato</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Battista Lorenzi
A	<i>La molinara ossia l'amor contrastato</i>	Giovanni Paisiello	Giuseppe Palomba
A	<i>La dote</i>	Nicolas- Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas- Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1790			
A	<i>Rinaldo d'Aste</i>	Nicolas- Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>La maga Circe</i>	Pasquale Anfossi	
A	<i>Lo spazzacamino principe</i>	Angelo Tarchi	Giuseppe Carpani
1791			
SG ³³	<i>Cajo Mario</i>	Giuseppe Giordani	Gaetano Roccaforte

747.

³¹ Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel marzo 1789, M. HUNTER e J. L. JACKMAN, *Guglielmi, Pietro Alessandro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 793-796 e *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 820.

³² Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel marzo 1789, cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., p. 820.

³³ Rappresentato a Milano, Teatro alla Canobbiana, nel giugno 1789, U. GIRONACCI, *Giordani, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 393.

F. Bugani, *Gli Austria-Este e il Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*

A	<i>Le due rivali</i>	Domenico Cimarosa	Giuseppe Petrosellini
A	<i>I due ragazzi savojardi</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Raollo Signore di Crequì</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1792			
A	<i>Le confusioni per la somiglianza</i>	Luigi Crippa	Francesco Marconi
A ³⁴	<i>Il matrimonio segreto</i>	Domenico Cimarosa	Giovanni Bertati
1793			
SG	<i>L'impresario in rovina</i>	Giuseppe Valenti	
SG	<i>Il convitato di pietra</i>	Giuseppe Gazzaniga	Giovanni Bertati
SG	<i>Il Conte brillante</i>	Marcello Bernardini e Carlo Uboldi	
SG	<i>Giannina e Bernardone</i>	Domenico Cimarosa	Filippo Livigni
A	<i>Raollo Signore di Crequì</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
A	<i>Lodoiska</i>	Rodolphe Kreutzer (col finale di Luigi Cherubini)	Giuseppe Carpani
1794			
SG	<i>Le astuzie amorose</i>	Ferdinando Paër	Antonio Brambilla

³⁴ Una novità per l'Italia, se era andato in scena come prima rappresentazione solamente il 7 febbraio 1792 all'Imperial Teatro di Corte di Vienna, rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel giugno 1784, J. E. JOHNSON e G. LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, cit., pp. 399-403.

SG	<i>La confusione della somiglianza ossia Li due gobbi</i>	Marcos António Portugal	
A ³⁵	<i>Il divorzio senza matrimonio ossia La donna che non parla</i>	Giuseppe Gazzaniga	Getano Sentor
A	<i>Camilla ossia Il sotterraneo</i>	Nicolas-Marie Dalayrac	Giuseppe Carpani
1795			
SG	<i>Gl'innamorati</i>	Sebastiano Nasolini	Giuseppe Maria Foppa
SG	<i>Venere e Amore [cantata]</i>		Giovanni Battista Chiari
A	<i>Belisa ossia La fedeltà riconosciuta</i>	Pietro Winter	Alessandro Pepoli
A	<i>La carovana del Cairo</i>	André-Ernest-Modeste Grétry	Giuseppe Carpani

Una breve indagine³⁶ sulla circolazione dei titoli rappresentati a Monza permette di osservare che quasi tutti i lavori conobbero una grande diffusione sia prima sia dopo le rappresentazioni monzesi: in particolare va sottolineato l'alto livello qualitativo delle rappresentazioni. Si noti infatti come molte delle opere comiche messe in scena nelle stagioni di inizio estate (Fiera di San Giovanni) e di autunno fossero le stesse che venivano messe in scena, spesso nella stagione seguente, nei teatri della Canobbiana e alla Scala di Milano. Un'analisi delle fonti, al momento compiuta in maniera non sistematica, ha comunque permesso di rilevare all'interno della circolazione nell'ambito milanese anche degli artisti. Si potrebbe azzardare una funzione del Teatro Arciduciale monzese come di luogo di sperimentazione e audizione per un pubblico più informato delle opere e degli artisti che avrebbero poi calcato i palcoscenici milanesi? E perché addirittura non immaginare che le stagioni monzesi avessero in sé anche la peculiarità di rappresentare titoli nuovi, offrendo agli esclusivi ospiti della corte arciduciale la possibilità di assistere a quelle che per l'ambito milanese erano vere e proprie *premières*? Per quanto azzardata, una simile ipotesi non

³⁵ Rappresentato a Modena nel 1794, R. ANGERMÜLLER, et al., *Gazzaniga, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, cit., pp. 205-206.

³⁶ Mi sono limitato in questa sede a dare indicazione delle rappresentazioni milanesi e modenesi in periodi contigui a quelle monzesi.

ha elementi che dimostrino il contrario³⁷.

3 - *Le due anime del teatro monzese: tradizione e sperimentazione. Una proposta di sintesi tra le interpretazioni più recenti: il progetto di Giuseppe Carpani per Monza*

Il punto di partenza, il *la* di questa proposta di lettura della particolare attività del Teatro Arciduciale monzese prende avvio da un lavoro e una riflessione che sono scaturiti nella mia dissertazione dottorale *Traduzioni di opéras-comiques nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena: il Riccardo Cor di Leone*. Chiedo scusa se molte delle citazioni che saranno riportate sono tratte da questo lavoro, ma mi pare che nell'Avvertimento al lettore e nella Dedicca del Carpani vi siano già molte, se non tutte, le motivazioni e gli indizi utili a delineare un'interpretazione.

Premessa: uno dei processi di contaminazione più significativi in ambito musicale tra Francia e Italia è avvenuto alla fine del Settecento tra opera buffa italiana e *opéra-comique* francese. Molti studiosi hanno affrontato questo tema, affrontandolo da prospettive differenti: alcuni di loro hanno studiato singole composizioni³⁸, altri hanno contestualizzato il fenomeno in un ambito più esteso, evidenziando l'influenza del *opéra-comique* nella nascita di generi operistici quali la farsa e l'opera semiseria³⁹. È inoltre un dato ormai riconosciuto che molti dei libretti italiani scritti tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento non sono altro che adattamenti di libretti di *opéras-comiques*⁴⁰.

³⁷ Si consideri appunto che alcuni dei titoli messi in scena a Monza si ritrovano anche a Modena, spesso in periodi molto vicini e con parte del cast in comune.

³⁸ S. CASTELVECCHI, *From Nina to Nina: Psychodrama, Absorption, and Sentiment in the 1780s*, in «Cambridge Opera Journal», VIII, 2, 1996, pp. 91-112; E. SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: le cas du Renard d'Ast*, in *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di H. SCHNEIDER e N. WILD, Hildesheim, Olms, 1997, pp. 363-383; D. DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d'un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006.

³⁹ P. P. VENDRIX, *En inversant le processus. De l'opéra-comique à l'opera buffa*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lovenjo di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993*, a cura di A. COLZANI, N. DUBOWY, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1995; D. BRYANT, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non genere*, in *I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di D. BRYANT e M. T. MURARO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 431-455.

⁴⁰ M. MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1998, tabelle 7-10.

Marco Marica, a cui si deve la prima indagine sistematica sulla diffusione del *opéra-comique* in Italia⁴¹, ha tracciato una mappa della sua circolazione qui nella seconda metà del Settecento⁴², sia in lingua originale – in messinscene di compagnie itineranti francesi - sia in traduzione italiana. Il Teatro Arciduciale di Monza si viene a configurare come un laboratorio in cui ad un affermato repertorio legato alla tradizione dell'opera buffa si affianca un progetto di sperimentazione: di questo appunto cercherò di illustrare gli elementi principali⁴³.

L'esistenza del consistente nucleo di traduzioni e adattamenti di *opéras-comiques*, all'interno del repertorio monzese, è motivata chiaramente nella Dedicata nel libretto della prima messinscena tradotta per quel teatro, il *Riccardo Cor di Leone*, che così riferisce:

Il genere non usitato in Italia, la musica forestiera, il dialogo in prosa senza note musicali sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate le orecchie degli spettatori, e che per ciò potrebbero offendere il particolar gusto della nazione. Ciò non ostante non s'è voluto lasciare un tentativo, che potrebbe formar epoca sul teatro italiano, ed arricchirlo di grandissima quantità di composizioni di genere nuovo, ed altronde belle.

La Dedicata e la successiva Avvertenza del traduttore sembrano assumere in questo particolare caso valore programmatico; si può comprendere già da queste parole, seppur *in nuce*, il progetto di Carpani: un tentativo di accostamento, se non addirittura di mediazione, tra *opéra-comique* e opera buffa. Probabilmente solo a Monza si sarebbe potuto operare una simile sperimentazione. Le ragioni di ciò sono molteplici, ma una sembra essere la principale: il teatro monzese, per la sua gestione privata e la posizione defilata rispetto ai teatri milanesi del Ducale e della Canobbiana, permetteva al responsabile effettivo delle rappresentazioni, Giuseppe Carpani, di sperimentare nuovi modelli e soluzioni per una riforma italiana del teatro d'opera senza preoccuparsi troppo delle reazioni del pubblico. Sperimentazioni che erano inoltre sostenute e incoraggiate dallo stesso

⁴¹ M. MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, cit. Dello stesso autore vedi anche: *Le traduzioni italiane di opéras-comiques francesi (1763-1813)*, in *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, cit., pp. 385-447, e *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in *Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*, a cura di M. POSPIŠIL, A. JACOBSHAGEN, F. CLAUDON, M. OTTLOVÁ, Praga, Koniasch Latin Press, 2003, pp. 299-360.

⁴² Cfr. M. MARICA, *Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820)*, in *Le rayonnement de l'opéra-comique en l'Europe au XIX^e siècle*, cit., pp. 338-360.

⁴³ Fondamentale sull'argomento *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del teatro arciduciale di Monza*, a cura di E. SALA, in «Musicalia, Annuario internazionale di studi musicologici», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, III, 2006.

arciduca, se non è errata l'interpretazione del passo della Dedicà già citato:

Un simile tentativo, che semplicemente come tale si espone, dovrebbe al certo riuscire di soddisfazione al pubblico, [...] e non dispiacerà alle ALTEZZE VOSTRE REALI d'onde ne procede l'idea [...].

Possiamo credere a quanto affermato nella Dedicà. Dalle dediche dei libretti monzesi si evince che l'arciduca interveniva direttamente nella scelta delle opere da rappresentarsi; ed è probabile che l'arciduca mostrasse una particolare predilezione verso un genere, quello del *opéra-comique*, che conosceva molto bene, venendo questo utilizzato a scopo educativo presso la corte di Vienna a partire dal 1755. Cito da un saggio di Bruce Alan Brown⁴⁴

Nel 1755 l'*opéra-comique* diventò parte integrante del repertorio, e così come i libretti dell'opera seria erano studiati per formare ed istruire i membri della famiglia imperiale, così i testi del *opéra-comique* furono modificati al fine di essere portatori di lezioni morali.

Giuseppe Carpani, poeta della corte arciducale milanese, aveva ricevuto l'incarico di responsabile del teatro monzese dall'arciduca Ferdinando, come risulta da una sua lettera a Saverio Bettinelli del 10 dicembre 1788:

[...] la clemenza di S.A.R. pare mi abbia destinato a correr questa via. Con quali forze poi non oso dirlo. L'impegno è grande, grande la voglia di far bene, ma l'ingegno troppo addietro e inoltre i pochi miei studi furono mai sempre a tutt'altro diretti.

Sia Carpani sia gli impresari del teatro, i Cavalieri Associati, condividevano la necessità di seguire un nuovo modello per la rinascita e il rinnovamento del gusto italiano, scegliendo di avvalersi del modello francese del *opéra-comique*: ma Carpani era anche ben consapevole delle possibili reazioni sfavorevoli del pubblico alle novità introdotte con la rappresentazione del *Riccardo Cor di Leone*. Nell'Avvertimento del traduttore Carpani pare voler manifestare una vera e propria dichiarazione di intenti che ne chiarisca e insieme legittimi l'operato:

[...] divien preciso il dovere di prevenirla sulla natura del presente nuovo lavoro. [...] Uno spettacolo per musica pieno di fuoco, di novità, d'eleganza si è il Riccardo del celebre Monsieur Sedaine posto in musica dall'ingegnoso Gretri. [...] Un re prode, poeta, e innamorato, là nei tempi eroici della moderna galanteria, in cui queste qualità non eran mai disgiunte dall'eroe: per tradimento

⁴⁴ La diffusion et l'influence de l'*opéra-comique* en Europe au XVIII^e siècle, in *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, a cura di P. P. VENDRIX, Liege, Mardaga, 1992, pp. 302-303.

imprigionato da altro principe nel passar ch'ei faceva pei di lui Stati; cercato indi col maggior zelo dal suo fido scudiere egualmente prode e poeta, che per una serie di felici stratagemmi giunge a liberarlo, ecco il soggetto, in parte vero, in parte favoloso del dramma.

Una chiara *captatio benevolentiae* che continua con la descrizione, da parte del poeta, delle modalità del suo operato in merito all'adattamento del libretto francese, realizzato senza alterare la musica originale:

Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco, e serrata quanto mai, conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note, e per quanto potevasi lo stesso accento musicale, poiché da lui dipende oltre il bello della musica imitativa il vero, ed originale carattere della composizione, era ciò che sembrava impossibile ed è ciò che si è tentato.

Il frammento citato termina con una sorta di giustificazione, una ricerca di attenuanti alle possibili conseguenze che sarebbero sorte come reazione a quello che si può fissare come il primo atto di un progetto di cui Carpani aveva comunque ben chiaro l'obiettivo finale, nonché i passi intermedi. Se esaminiamo la cronologia degli spettacoli rappresentati Monza dal 1787 al 1790 osserviamo che i primi quattro *opéras-comiques* messi in scena (*Riccardo Cor di Leone*, *Nina ossia La pazza per amore*, *La dote* e *Rinaldo d'Aste*) paiono organizzarsi come le tappe del percorso di avvicinamento e di educazione del gusto, oserei dire di assuefazione, al primo vero e proprio esperimento di *opéra-comique* autoctono, *Lo spazzacamino principe*, in cui Carpani mette in atto un graduale affrancamento dalle fonti francesi sia per quanto riguarda il libretto, sia per quanto riguarda l'aspetto musicale.

Leggiamo l'Avvertimento della *Nina ossia La pazza per amore*: in esso Carpani giustifica la scelta di proporre nuovamente un adattamento di *opéra-comique* francese con il successo ottenuto dalla messa in scena del *Riccardo*, ma soprattutto, illustrando l'intervento operato sul libretto, avverte che:

L'indole di un tale lavoro, e l'obbligo di conservare intatta la musica dell'originale, mossero il traduttore a darne piuttosto una imitazione che una traduzione, con che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente.

Non si tratta più quindi della pura e semplice traduzione del testo «conservar traducendo non solo il senso poetico», ma di una imitazione del genere «che potrebbe aver ottenuto quel sapore d'originalità che al *Riccardo* mancava necessariamente». Sono due enunciazioni discordanti pronunciate ad un solo anno di distanza. Ora i casi son due: o Carpani era solito mutar d'idea molto facilmente, oppure questo è un indizio che Carpani aveva

congegnato un piano per educare il gusto del già colto e avvertito pubblico monzese ad una forma di teatro musicale nuovo, un genere “originale” che manifestasse in un certo senso la sintesi tra l’opera buffa italiana e l’*opéra-comique* francese. Certamente, nella scelta di Carpani di imitare e non di riproporre “fedelmente” il libretto della *Nina* non è estraneo l’insoddisfacente risultato linguistico, della traduzione del *Riccardo*. Una conferma a tale ipotesi si può ravvisare tra le righe della lettera che Carpani inviò a Saverio Bettinelli il 18 novembre 1788⁴⁵, in cui Carpani domanda benevolenza nel formulare un giudizio della *Nina*, e afferma che avrebbe volentieri chiesto al letterato alcuni consigli di carattere linguistico:

Intanto le mando la Nina ch’ella guarderà con un occhio di parzialità, perché è fatta con intenzioni buone idest di scuotere, se si può, i nostri ingegni e mettere su un miglior piede le misere scene italiane. S’ella fosse stata qui mi sarei giovato della sua amicizia per togliere gli errori di lingua che vi saranno e diminuirne insomma i difetti.

Difetti che erano certamente quelli della scarsa eleganza alla quale lo aveva costretto la traduzione letterale, e di cui Carpani è conscio tanto da averlo dichiarato nell’Avvertenza del traduttore nel libretto del *Riccardo*, il suo primo esperimento, in cui pare volersi scusare con il pubblico per aver, nella velleità di rimanere fedele all’originale, «sacrificata la sacra purità, e l’indole del nostro idioma» nel tentativo di ricreare quella fortunata combinazione di prosa e melodramma che tanto successo aveva avuto in Francia.

Il progetto di Carpani per l’elaborazione di un genere “nuovo” ha interessato ovviamente anche la parte musicale. Nel *Riccardo* non vi sono varianti rilevanti, se si escludono l’inserimento dell’Aria della Contessa nel primo atto e l’ampliamento delle danze nel terzo atto; allo stesso modo la *Nina*, nella versione monzese, non presenta varianti di rilievo⁴⁶. Non così per *La dote*, per la quale lo stesso Carpani dichiara nell’Avvertimento:

La stessa difficoltà nel tradurle, e quindi gli stessi difetti nonostante lo stesso impegno di riuscir bene. Ma esse sono di un nuovo genere, e tradotte con maggior libertà del solito. [...] All’incomparabile Dalairac deesi la musica [...] tranne qualche piccolo pezzo aggiunto.

Carpani ancora una volta ci fornisce due nuove importanti

⁴⁵ Riportata integralmente in: H. C. JACOBS, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt, Peter Lang, 1988, vol. I, p. 204.

⁴⁶ Per le varianti nelle versioni monzese del 1788 e milanese del 1789 vedi: D. DAOLMI, *Nina ossia La pazza per amore: Commedia d’un atto in prosa e in verso, e per musica (Monza 1788)*, Milano, LED, 2006, pp. 67-90.

informazioni: la prima è che comunque le sue traduzioni, fin dal *Riccardo*, non erano state oltremisura vincolate all'originale; la seconda è l'ammissione riguardo un intervento sulla musica. Sia chiaro, non si interpreti questa puntualizzazione come un'accusa al Carpani di malafede: è infatti ammissibile che anche in una situazione protetta come quella monzese Carpani ritenesse di dover essere comunque prudente, di dover agire con cautela, evitando di presentare tutt'insieme le novità drammaturgiche, musicali, letterarie che avrebbero dovuto contribuire al formarsi di un nuovo gusto e di un nuovo e più moderno genere.

Ed è solo dopo il tirocinio dei quattro *opéras-comiques* messi in scena tra il 1787 e il 1790 che Carpani poteva ritenere che il pubblico fosse avvezzo al nuovo genere e quindi preparato per il *coup de théâtre* finale, che è manifestamente *Lo spazzacamino principe*. Lavoro che non è una traduzione o un adattamento di un *opéra-comique* francese come nel caso dei quattro *opéras* citati, ma un'opera completamente originale, che, come ha fatto puntualmente notare Alessandro di Profio⁴⁷ è un «laboratorio di dosaggio misurato tra novità e tradizione»: Carpani non si limita infatti a scrivere un *opéra-comique* in italiano - seppur utilizzando un soggetto derivato da una commedia francese - ma concepisce un libretto esclusivo in cui siano presenti elementi nuovi e della tradizione. Ecco allora spiegata la presenza sia di modelli tipici dell'opera buffa settecentesca, quali finali d'atto e recitativi⁴⁸, sia di alcuni stilemi caratteristici del *opéra-comique* quali le forme strofiche e la prevalenza di duetti ed ensemble sulle arie solistiche.

L'esperimento di Carpani non parve però aver riscontrato l'esito sperato. Dopo la messa in scena nel 1790 de *Lo spazzacamino principe*, nel periodo che va dal 1791 al 1795 furono messi in scena al Teatro Arciduciale, oltre al consueto repertorio di opere buffe solo altri cinque adattamenti di *opéras-comiques* in traduzione italiana: in questo mutamento di rotta si può individuare la consapevolezza di Carpani di aver compiuto un passo forse troppo azzardato, di aver appurato che il pubblico monzese non era ancora pronto ad accogliere e ad apprezzare i primi frutti di quei tentativi dettati dall'esigenza sentita per tutto il Settecento di innovazione e evoluzione dell'opera italiana.

Sia chiaro che questo ripiegamento verso gli adattamenti di *opéras-comiques* non deve essere interpretato come una fuga, una sconfitta, ma

⁴⁷ A. DI PROFIO, *Lo spazzacamino principe*, in «Musicalia», III, 2006.

⁴⁸ La partitura del recitativo per il rondò *Caro bene* è stato da me ritrovata durante il lavoro di ricerca e di identificazione del fondo FRAMMENTI, conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena: vedi F. BUGANI, *Frammenti di musica del Sette e Ottocento nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei beni culturali, a.a. 2003-2004.

come un assennato passo indietro verso un genere conosciuto e accettato del quale il poeta conosceva la portata innovativa, e di cui egli non era riuscito forse ad esprimere, in quel particolare momento e contesto, il potenziale. E le scelte del Carpani sembrano confermare questa mia impressione: le proposte si concentrano su titoli che avevano riscosso notevole successo, sia in Francia che all'estero.

Conclusione

Carpani aveva un'idea, idea esplicitamente dichiarata fin nell'Avvertimento del *Riccardo Cor di Leone*, che assume il significato di una concreta dichiarazione programmatica da parte di un poeta pienamente consapevole di aver avviato un esperimento certamente innovativo e di rottura con la tradizione dell'opera comica italiana, che come abbiamo visto era il genere maggiormente eseguito a Monza; l'elemento più evidente è la sostituzione del recitativo secco con i dialoghi parlati.

Se agli succennati pregi si aggiunga l'altro comune ai drammi francesi, di sostituire cioè allo spesso monotono, e noioso recitativo la declamazione naturale mercè di cui si concilia meglio l'attenzione, e si dispongono gli animi a ricevere con maggior sentimento i rapidi squarci di musica quà e là dalla passione opportunamente condotti, uno spettacolo ne risulta tenero verisimile e giocondo non che novissimo per noi.

Una affermazione di carattere estetico che sembra essere in antitesi con quanto Carpani stesso scriverà nel 1824 nelle *Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*. In questo suo famoso lavoro Carpani sostiene l'importanza del recitativo alternato alle arie per lo svolgimento logico del dramma, criticando l'opera italiana coeva che essendone quasi priva pareva

[...] un ammasso di conseguenze senza premesse, una successione di effetti senza cause apparenti; un melodico caos, in cui le vaghe e mostruose forme s'incontrano, si succedono, si distruggono a vicenda⁴⁹.

È ammissibile che un intellettuale possa mutare d'opinione col passare del tempo, soprattutto se in relazione all'evolversi dei generi nel teatro musicale: tra l'Avvertimento del *Riccardo* e le *Rossiniane* vi sono 37 anni di trasformazioni, a cui anche l'esperimento monzese di Carpani ha dato un apporto rinnovatore. Sia chiaro, Carpani non rinnega quanto affermato nel 1787; viceversa, prende atto che il tentativo di riforma del teatro musicale italiano di cui egli è stato tra i promotori non ha conseguito gli effetti

⁴⁹ G. CARPANI, *Le Rossiniane, ovvero Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 113.

desiderati, e, con lo spirito acuto che pervade la sua produzione critica letteraria, individua quali manchevolezze potrebbero essere colmate per giungere al suo ideale. Le parole delle *Rossiniane* paiono assumere in questo caso una funzione autocritica: Carpani si accorge che il suo ideale di introdurre un nuovo modello che potesse sostituirsi al meno intellegibile - ma necessario allo sviluppo del dramma - recitativo può essere uno degli fattori che ha contribuito a sminuire l'importanza di quest'ultimo, con le conseguenze manifestate. Carpani dimostra una estrema coerenza quindi, nel porsi alla ricerca della forma e della struttura ideale, in cui il recitativo o il "meno monotono e noioso" dialogo fan sì che la musica, o per dirlo con le sue parole, la melodia, conservi e accresca la capacità di trasfondere emozioni e sentimenti, sia pur all'interno di una struttura drammaturgica rigorosamente coerente⁵⁰:

La musica è in ciò diversa dalle arti sorelle, ché in esse il piacere fisico è più dominante e più della essenza sua che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacere fisico e dopo di lei l'armonia. La melodia consiste nel canto: chi per reprimere le perturbazioni dell'animo e l'eccesso delle passioni sostituisce, come usò il Gluck non di rado, gli urli e le grida alla troncata melodia, offende ugualmente l'orecchio che la ragione; gli urli dipingono piuttosto i dolori del senso che quelli dello spirito⁵¹.

Seguendo la lettura dell'*Avvertimento* cogliamo inoltre chiaramente un altro dei motivi che hanno pervaso Carpani ad operare un così arduo esperimento:

[...] ed abbracciato una volta il pensiero di presentar questo saggio francese allo spirito italiano come cosa ben degna di lui e capace insieme di scuotere una folla di nobili ingegni, che lasciarono coll'abbandonarla essi decader tanto la scena comico-musicale nel paese stesso che le fu culla [...].

Una critica forte, alla quale segue un augurio che non è solo un invito, ma un vero e proprio appello a riconquistare il proprio ruolo di preminenza ed eccellenza nella produzione poetica per musica:

Si degni la colta nazione accoglierle con quella benignità che parte dal core, e onora la mente, e possa il tentativo servir di stimolo ai valorosi italiani non già per tradurre, mentre più secoli di luce nativa hanno dimostrato che noi

⁵⁰ Per un approfondimento sulla critica di Carpani e la sua concezione in merito al decadimento del melodramma nell'Ottocento vedi: M. PADOAN, *Teoresi e storicità nell'estetica di Giuseppe Carpani*, in *Statuti della Musica: studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, a cura di A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae Italiae Studiosi, 1989, pp. 139-141.

⁵¹ G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettera sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823 (Ristampa anastatica, Bologna, *Bibliotheca Musica Bononiensis*, 1969), p. 293.

siamo nati per esser tradotti, ma per dare, battendo questa via più sensata, e di vere bellezze feconda delle produzioni in cui il nostro valor poetico corrisponda anche in questo genere al nostro valor musicale.

Se ci sia riuscito o meno è un dato sul quale ancora gli storici della musica stanno dibattendo: innegabile è comunque l'apporto che il progetto di Carpani ha dato al rinnovamento del teatro per musica italiano tra il Sette e l'Ottocento. Così spero sia anche per questo mio contributo.