Barbara Cipollone

Il soggetto operistico del *Disertore* tra Modena e l'Europa

Quaderni Estensi, V (2013) <http://www.quaderniestensi.beniculturali.it>

ABSTRACT Quaderni Estensi n. 5 (2013), p. 21- 38

BARBARA CIPOLLONE, musicologa, email barbara.cipollone@gmail.com

Il soggetto operistico del* Disertore *tra Modena e l'Europa
Il saggio ripercorre le linee essenziali dello sviluppo e uso del soggetto operistico del "disertore", ponendo particolare attenzione alla scena operistica modenese. Tema variamente affrontato a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo, il soggetto della diserzione era caro agli autori perché la sua urgente attualità sia politica che filosofica suscitava forte empatia nello spettatore consentendo, di conseguenza, una riflessione profonda sul teatro e la sua funzione sociale, e fornendo una importante riflessione sulle diverse istanze riformatrici del tempo. Due lavori furono prodotti appositamente per i teatri modenesi: il ballo di mezzo carattere Il disertore per amor figliale ossia La spada di legno*, con le coreografie di Giovanni Galzerani e la musica del fiorentino Viviani, rappresentato nel giugno del 1824 assieme al dramma* Moctar gran visir di Adrianopoli *di Giovanni Tadolini nel Teatro Comunale in via Emilia, ed il dramma semiserio* Il disertore ossia L'eroismo dell'amor figliale *di Pietro Cimbardi e Antonio Gandini, rappresentato al Teatro di Corte l'autunno del 1826.*

The operatic subject of the* Disertore *between Modena and Europe
The essay traces the essential lines of the development and use of the operatic subject of "the deserter", with a special attention to the operatic Modenese scene. A theme that has been variously faced since the 1770's, the authors held the subject of desertion dear because of its pressing modernity, both political and philosophical, because it used to infuse strong empathy in the audience – allowing therefore an insightful reflection on theatre and its social function – and because it used to provide an important reflection on the different kinds of the major reforming instances of the time. Two works were been purposely produced for Modenese theatres: the serio-comic ballet Il disertore per amor figliale ossia La spada di legno *, with choreographies by Giovanni Galzerani and music by Florentine Viviani, performed in the month of June, 1824 along with the drama* Moctar, gran visir di Adrianopoli *by Giovanni Tadolini at Teatro Comunale in via Emilia, and the serio-comic drama* Il disertore ossia L'eroismo dell'amor figliale *by Pietro Cimbardi and Antonio Gandini, put on stage at the Teatro di Corte during autumn of 1826.*

BARBARA CIPOLLONE

Il soggetto operistico del Disertore *tra Modena e l'Europa*

Il soggetto drammatico della diserzione militare esercitò una significativa suggestione lungo oltre mezzo secolo su tragediografi e librettisti a partire dalla fine degli anni '70 del Settecento. Il tema, ricavato da una vicenda realmente accaduta,[1] è inaugurato da due lavori teatrali francesi, il *drame en prose mêlée de musique Le déserteur* di Michel-Jean Sedaine e Pierre-Alexandre Monsigny (1769) e l'omonimo *drame* di Louis Sébastien Mercier (1770), ed il *Lustspiel Der Deserteur aus Kindesliebe* di Gottlieb Stephanie (1773), sviluppandosi in una complessa rete di traduzioni ed interpolazioni che fu trasversale a tutti i generi di spettacolo all'epoca in voga (Tabella 1).

[1] La vicenda è riferita da LOUIS-PHILIPPE DE SÉGUR, *Mémoires souvenirs et anecdotes par M. le Comte de Ségur de l'Académie Française*, Paris, Firmin-Didot, 1859, 2 voll., vol. 1, p. 20 (la prima edizione delle *Mémoires* è degli anni 1824-26): «Avant que le camp se séparât, un déserteur, traduit devant le conseil de guerre, fut condamné à la mort: c'était la loi du temps. Ma mère courut se jeter aux pieds du roi, et obtint la grâce du coupable. Sedaine me dit que ce fut à l'occasion de cet événement que, depuis, il fit l'opéra du *Déserteur*, dont Monsigny composa la musique». Sulla diserzione durante la Rivoluzione francese e gli anni dell'Impero si vedano *Histoire militaire de la France*, dirigée par ANDRÉ CORVISIER, Paris, PUF, 1997, 4 voll., vol. 2, *De 1715 a 1871*, sous la direction de JEAN DELMAS; ALAN FORREST, *Déserteurs et Insoumis sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988; *Fonti e problemi per la storia della giustizia militare*, a cura di NICOLA LABANCA e PIER PAOLO RIVELLO, Torino, Giappichelli, 2004. Ringrazio per le segnalazioni Nicola Labanca (Università di Siena) e Luigi Tomassini (Università di Bologna). Alla lettura "operistica" del soggetto della diserzione è dedicato il contributo di STEFANO CASTELVECCHI, *L'opera come* drame*: Il disertore,* in *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra. Atti del Convegno internazionale di studio. Bergamo, 16-18 novembre 1995*, a cura di FRANCESCO BELLOTTO, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, p. 37-49. Per ulteriori approfondimenti bibliografici ed una trattazione esaustiva dell'argomento, si veda il mio più esteso contributo *«L'ingiusta contro me mortal sentenza». Il soggetto operistico della diserzione tra Sette e Ottocento*, in «ACT. Zeitschrift für Musik & Performance», Heft 6 (http://www.act.uni-bayreuth.de/), in corso di pubblicazione.

Anno	**Luogo**	**Tragediografo, Librettista, Coreografo / Compositore**	**Titolo**	**Genere, Numero atti**
1769	Parigi	Sedaine / Monsigny	*Le déserteur*	drame en prose mêlée de musique (3)
1770	Parigi	Mercier	*Le déserteur*	drame (5)
1770	Londra	Badini / Guglielmi	*Il disertore*	comic opera (3)
1772	Venezia	Mercier (Caminer Turra)	*Il disertore*	dramma (5)
1773	Vienna	Stephanie	*Der Deserteur aus Kindesliebe*	Lustspiel (3)
1773	Venezia	G. Angiolini	*Il disertore francese*	ballo pantomimo (5)
1773	Londra	Dibdin / Monsigny, Philidor	*The Deserter*	musical drama (2)
1774	Praga	? / Sacchini	*Il disertore per amore*	azione comica per musica
1774	Stoccarda	? / Boroni	*Le Déserteur*	opéra-comique
1776	Milano	Ricciardi / Baillou	*Il disertor francese*	ballo pantomimo (5)
1779	Firenze	Casorri / Gazzaniga	*Il disertore*	dramma giocoso (2)
1784	Venezia	Benincasa / Bianchi	*Il disertore*	dramma serio per musica (3)
1785	Milano	Gallet	*Il disertore*	ballo tragi-comico (5)
1785	?	Dauberval	*Le déserteur*	ballet-pantomime tragi-comique (5)
1786	?	Gallet	*Le déserteur*	?
1789	Londra	Benincasa / Tarchi	*Il disertore*	serious opera (2)
1789	Venezia	P. Angiolini	*Alessio ed Eloisa o sia Il disertore*	ballo eroicomico (5)
1790	Genova	Vari (?)	*Il disertore*	dramma serio per musica
1795	Gorizia	?	*Il disertor olandese*	dramma giocoso (2)
1799	Londra	Bossi (da Monsigny) / Gallet (da Dauberval)	*The Deserter*	grand ballet
1800	Londra	Kemble	*The point of honor*	play (3)
1800	Torino	? / Leali	*Il disertor francese*	dramma giocoso (2)
1808	Roma	Prunetti / Fiodo	*Il disertore*	dramma nuovo per musica (1)
1811	Venezia	Rossi / Mayr	*L'amor figliale*	melodramma di sentimento (1)

Anno	Luogo	Tragediografo, Librettista, Coreografo / Compositore	Titolo	Genere, Numero atti
1824	**Modena**	**Galzerani**	***Il disertore per amor figliale***	**ballo di mezzo carattere (3)**
1825	Napoli	Tottola / Raimondi	*Il disertore*	dramma semiserio (2)
1826	**Modena**	**Cimbardi / Gandini**	***Il disertore ossia L'eroismo dell'amor figliale***	**dramma semiserio (2)**
1831	Milano	Romani / Pugni	*Il disertore svizzero ovvero La nostalgia*	melodramma (2)
1832	Roma	Romani / Rossi	*Il disertore svizzero ovvero La nostalgia*	melodramma semiserio (2)
1841	Como	Romani / Pellegrini	*Il disertore svizzero ovvero La nostalgia*	melodramma (2)
1842	Milano	Romani / Meiners	*Il disertore svizzero ovvero La nostalgia*	melodramma semiserio (2)

Tabella 1: Elenco delle opere rinvenute sul soggetto della diserzione militare

Due lavori furono prodotti appositamente per i teatri modenesi: il ballo di mezzo carattere *Il disertore per amor figliale ossia La spada di legno*, con le coreografie di Giovanni Galzerani e la musica del fiorentino Viviani, rappresentato nel giugno del 1824 assieme al dramma *Moctar gran visir di Adrianopoli* di Giovanni Tadolini nel Teatro Comunale in via Emilia, ed il dramma semiserio *Il disertore ossia L'eroismo dell'amor figliale* di Pietro Cimbardi e Antonio Gandini, rappresentato al Teatro di Corte l'autunno del 1826 (Figg. 1-2).

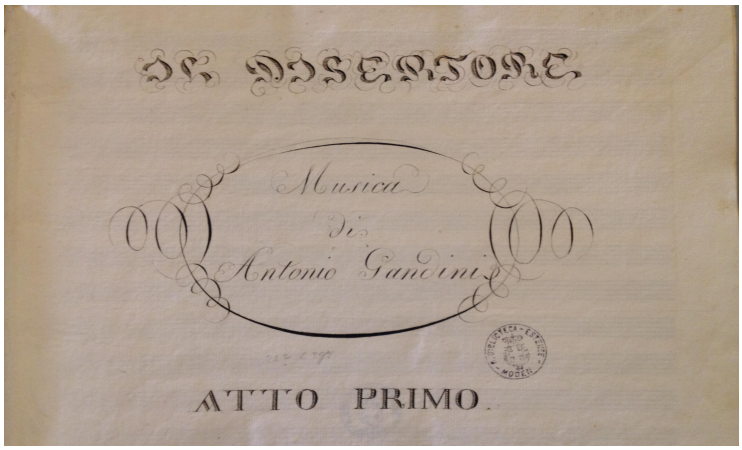
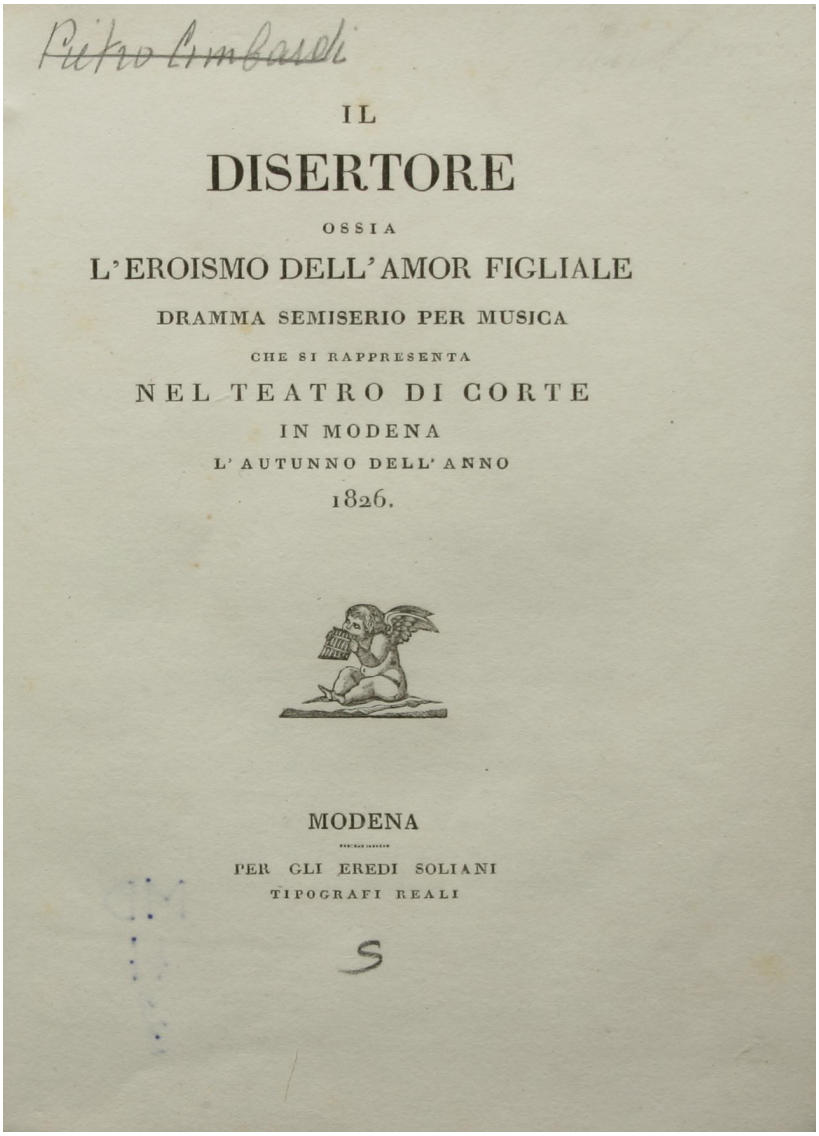


Fig. 1. Antonio Gandini, "Il disertore", ms., ca. 1826, frontespizio (Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.460)



Pietro Cimbardi

IL

DISERTORE

OSSIA

L'EROISMO DELL'AMOR FIGLIALE

DRAMMA SEMISERIO PER MUSICA

CHE SI RAPPRESENTA

NEL TEATRO DI CORTE

IN MODENA

L'AUTUNNO DELL'ANNO

1826.

MODENA

PER GLI EREDI SOLIANI

TIPOGRAFI REALI

S

*Fig. 2. Pietro Cimbardi, "Il disertore ossia L'Eroismo dell'amor figliale", Modena, Eredi Soliani, 1826, frontespizio (*Biblioteca Estense Universitaria*, Modena, MDH.2.2)*

Nelle linee essenziali, il plot del soggetto operistico del disertore si può così riassumere: il protagonista, arrestato con l'accusa di diserzione, viene rinchiuso in carcere. Condannato a morte e condotto al luogo approntato per la fucilazione, è graziato *in extremis* dall'autorità preposta, grazie all'intervento di un congiunto o di una persona amica.

L'*opéra-comique* di Sedaine per Monsigny, il più eseguito nella Parigi negli anni ’70 e ’80, è condito da una buona dose di comicità che coinvolge i personaggi subalterni. La contadina Louise è promessa sposa al soldato Alexis, atteso al villaggio in congedo matrimoniale. Gli si sta organizzando uno scherzo: Louise fingerà di sposare il cugino Bertrand. Assistendo al finto corteo nuziale Alexis, disperato, decide di disertare e viene immediatamente arrestato. La fidanzata implora la clemenza del re. Giunge recando con sé la grazia, proprio mentre il disertore viene condotto al supplizio: lieto fine ed esultanza generale.

Toni decisamente tragici, ed una articolata serie di agnizioni, connotano invece il *drame* di Louis-Sébastien Mercier, dato alle stampe nel 1770, ma rappresentato a Parigi soltanto nell’82. Il giovane Durimel, ospite da anni della vedova Luzere e promesso sposo della figlia, le rivela di essere un disertore proprio nel giorno in cui al villaggio si sta appressando l’esercito che reca la sua sentenza di morte. In uno dei due ufficiali giunti per essere ospitati in paese, il maggiore Saint-Franc, si nasconde il padre di Durimel, incaricato dell’esecuzione delle condanne a morte per diserzione. Mentre Durimel, fuori scena, viene arrestato grazie alla soffiata del perfido Hocteau, Madame Luzere rivela a Saint-Franc di celare in casa sua un disertore. Il maggiore confessa a sua volta: anche suo figlio è un disertore. Poco più tardi, infatti, riconosciutolo, deciderà di palesarsi a lui. Fuori scena Durimel è stato giustiziato, ma Saint-Franc non ha avuto il coraggio di eseguire la condanna ed ha confessato pubblicamente di essere il padre della vittima.

Il dramma fu introdotto in Italia a cura di Francesco Albergati Capacelli, che lo mise in scena nella sua residenza di Bologna nel luglio del 1771, e di Elisabetta Caminer Turra, la quale ne approntò una traduzione con lieto fine che ricevette grande plauso: questa fu rappresentata al Teatro S. Angelo di Venezia nel 1771 per ventitré sere consecutive e pubblicata nel primo volume di *Composizioni teatrali moderne* curate dalla intellettuale veneta (1772).[2]

Non si conoscono invece "intermediari" italiani del *Lustspiel* di Gottlieb Stephanie *Der Deserteur aus Kindesliebe* (1773), dal quale è desunto il libretto modenese di Pietro Cimbardi. Si noti la longevità di questa fonte, che era già servita a Gaetano Rossi e Johann Simon Mayr per il melodramma di sentimento *L'amor figliale* (1811): ben 53 anni separano l'opera di Gandini dall'apparizione del dramma dello Stephanie, a noi tutti noto per il mozartiano *Ratto dal serraglio* (1782). Ivi la diserzione è una scelta lucida e premeditata del protagonista. La legge in vigore prevede una ricompensa per il delatore di un reato di diserzione: la somma necessaria al padre del disertore, che vive in condizioni di somma indigenza, per saldare un grosso debito.

[2] *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer,* Venezia, Savioni, 1772.

Le opere sul disertore si inscrivono nel controverso filone delle 'opere di salvataggio': il protagonista, condannato a morte, viene alla fine graziato.[3] Il soggetto della diserzione, in ragione della sua urgente attualità politica, filosofica e sociale, è in grado di suscitare empatia nello spettatore, ponendolo di fronte ad una questione morale di portata universale. Si pone inoltre come punto nodale di riflessione sul teatro e le sue funzioni: esso fornisce concreti riscontri alle istanze riformatrici del teatro, invocate in Francia soprattutto da Denis Diderot con il moderno dramma borghese, ma anche da letterati, librettisti, finanche coreografi italiani, i quali nella seconda metà del Settecento dibattono sullo statuto e le finalità del teatro, proponendo molteplici soluzioni di riforma.[4]

Secondo Bartolomeo Benincasa, autore del dramma serio *Il disertore* per Francesco Bianchi (Venezia, S. Benedetto, 1784), la novità offerta da un soggetto come quello del disertore risiede nell'affidare quella moralità elevata che nel dramma metastasiano era appannaggio degli eroi, «lungi da noi per tempo e per qualità», ad un personaggio che condivide la quotidianità dello spettatore, un semplice soldato, un uomo qualunque, capace però di obbedire a profondi valori etici: «S'immagini un'azione, un accidente né meraviglioso, né stranissimo, né gigantesco: ma probabile, anche ordinario, e soprattutto interessante. Quest'azione segua tra personaggi d'una condizion, d'uno stato non sì lungi da noi per tempo e per qualità, come Alessandro Magno o Didone: quest'azione sia seria, importante: il loro linguaggio non più lirico (se non nei momenti della passione, che è sempre lirica) ma nobile, pieno di sentimento, di verità, e che s'accosti più alle idee, agli oggetti d'oggidì. [...] Proviamolo col *Disertore*. È notissimo il fatto». Il librettista dichiara apertamente di volersi ispirare, per riformare il teatro musicale post-metastasiano – un teatro di «drammi eroicamente erotici» – alle francesi *pièces larmoyantes*, che hanno per fine quello di «eccitare affetti teneri o terribili con azioni più comuni e personaggi non eroici, anzi talvolta volgari»[5]

Le sue dichiarazioni riecheggiano le parole dell'enciclopedista Denis Diderot, secondo il quale «un'opera di teatro non può mai essere inclusa

[3] David Charlton rilevava che in quella particolare categoria di *opéras-comiques* che pongono l'accento sulla dimensione della libertà riconquistata, le cosiddette *pièces a sauvetage* o *rescue operas*, si «istituisce un dilemma morale in cui il tema della "ingiusta detenzione" fornisce il principale meccanismo drammaturgico. Le ragioni della detenzione sono diverse in ciascuna opera, e non vi è alcuna uniformità riguardo ai responsabili della detenzione. L'ingiusta reclusione» conclude lo studioso «rimane un mezzo drammatico, non un fine in sé stesso»: DAVID CHARLTON, *Rescue opera*, in *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23227 (traduzione mia).

[4] Cfr. ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Mestastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998.

[5] BARTOLOMEO BENINCASA, *Il disertore*, Venezia, Modesto Fenzo, 1784, p. 7-9.

rigorosamente in un genere. Non esiste un'opera nei generi tragico e comico in cui non si potrebbero trovare brani che non sarebbero fuori posto nel genere serio; e ce ne saranno d'altro canto, in questo, che avranno il tono dell'uno e dell'altro genere».[6] Diderot sollecitava una riforma delle categorie drammatiche francesi, affermando l'esigenza di un "terzo" genere in cui il linguaggio e i temi trattati riguardassero da vicino l'uomo medio e le sue reali condizioni sociali. La teoria della *tragédie domestique et bourgeoise* rompeva con il precetto secondo il quale gli eroi tragici dovessero essere necessariamente eroi, re, principi: la qualità elevata della tragedia non risiede infatti nella circostanza che i suoi eroi siano personaggi di rango, bensì nella «veritable dignité» dei sentimenti universali che li muovono.

Sono idee condivise ed attuate anche dal drammaturgo Mercier. Nel suo *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* l'intellettuale illuminista intende dimostrare che «le nouveau genre, appellé drame, qui résulte de la tragédie et de la comédie, ayant le pathétique de l'une, et les peintures naïves de l'autre, est infiniment plus utile, plus vrai, plus intéressant, comme étant plus à portée de la foule des citoyens. On appelle par dérision ce genre utile, le genre larmoyant».[7]

Sono gli anni in cui – lo si è letto nelle parole di Benincasa – anche il teatro musicale di stampo metastasiano appare problematico agli occhi dei contemporanei, i quali avvertono l'esigenza di un rinnovamento estetico e propongono formule più moderne di spettacolo operistico. Anche le istanze di riforma gluckiane collimano con quelle di Benincasa, il quale auspicava la creazione di un genere operistico che rispondesse ai modelli di naturalezza e verosimiglianza offerti dal teatro francese.

La riflessione degli ultimi decenni del Settecento non è circoscritta al teatro d'opera, ma investe anche gli spettacoli coreografici, che impiegano vieppiù soggetti già applauditi sulle scene operistiche. Nell'*Avviso* premesso al libretto del suo ballo pantomimo *Il disertore francese* (Venezia, S. Benedetto, 1773: si noti con quale tempestività il soggetto della diserzione trapassa da un genere all'altro), Gasparo Angiolini, stretto collaboratore di Gluck e Calzabigi nelle opere "riformate", riferisce il suo lavoro al «nuovo genere di tragedia, che ha per soggetto le azioni dei semplici privati, chiamato dai Francesi *tragédie bourgeoise*», un genere «semplice e naturale» che «ci sveglia, e porta seco quel patetico naturale figlio

[6] DENIS DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da MARIALUISA GRILLI, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 123: il passaggio riportato è tratto dal terzo dialogo degli *Entretiens sur le fils naturel* (1757).

[7] LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, p. 94.

dell'umanità uguale a ognuno come uomo, e come privato».[8] Nelle parole dell'Angiolini si scorge la consapevolezza di un artista pienamente inserito nel dibattito sui generi teatrali e sulle funzioni del teatro.

Le motivazioni che inducono il soldato a disertare sono molteplici. Il reato è punito dalla legge con la condanna a morte. Tale sentenza è percepita come "ingiusta" dallo spettatore proprio perché il crimine viene commesso, seppure contro le norme di legge, a fronte di valori morali elevati e soprattutto assolutamente condivisibili da parte dello spettatore: la necessità di assistere un padre o una madre malati o indigenti, l'amore per una donna e l'eventuale presunto tradimento di lei, le precarie condizioni della vita militare, un diverbio con il superiore, la patologica nostalgia per il paese natío sono ragioni sufficientemente valide, da un punto di vista morale, per giustificare la diserzione. Praticamente tutti i lavori sul tema del disertore recano traccia di una presa di posizione, più o meno decisa, in tal senso. Talvolta sono le dichiarazioni programmatiche premesse al libretto a rivelarlo; più spesso le obiezioni si nascondono tra le pieghe del dramma, affidate alle parole dei personaggi: talora esse manifestano una vera e propria protesta sociale; tal altra una disincantata accettazione dei fatti. Ma tutti, si tratti di opera seria, semiseria o comica, condividono inequivocabilmente l'idea di "ingiustizia" della sentenza.

L'intento dichiarato di Mercier e Caminer Turra era quello di suscitare l'orrore e lo sdegno del pubblico e di generare in esso la disapprovazione. Ed è tale argomento il bersaglio dei critici più ostili al nuovo modo di fare teatro, tra i quali Carlo Gozzi, pungente oppositore del "terzo genere" nel quale intravede una potente carica sovversiva: «il *Disertore*, che dipigne un giovine fuggitivo dalle sue truppe per un errore di calda gioventù verso la subordinazion militare indispensabile [...] condannato cotesto *Disertore* alla morte per leggi necessariamente indispensabili all'armata, lascerà gli spettatori vinti dall'orrore e dalla compassione, e ripieni d'un perniziosissimo abborrimento contro a' principi ed a' providi legislatori. Questo è ciò che industriosamente insegna questa educazione teatrale, e non a' soldati il non disertare».[9]

Non è possibile, in questa sede, soffermarsi sulle innumerevoli dichiarazioni di disapprovazione che Mercier mette in bocca ai suoi

[8] GASPARO ANGIOLINI, *Il disertore francese*, Venezia, Modesto Fenzo, 1773, p. 20-21 (il ballo fu eseguito con l'opera *Antigono* di Pasquale Anfossi). Il tema della diserzione verrà impiegato anche da Pietro Angiolini, nipote di Gaspare, nel ballo eroicomico *Alessio ed Eloisa o sia Il disertore* (Venezia, S. Benedetto, 1789). Si veda inoltre FRANCESCO BLANCHETTI, *Balli pantomimi d'argomento militare nei teatri piemontesi del tardo Settecento*, in *Miscellanea di studi 6*, a cura di ALBERTO BASSO, Torino, Centro Studi Piemontesi - Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 2006, p. 213-243.

[9] CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di ALBERTO BENISCELLI, presentazione di ELIO PAGLIARANI, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 65.

personaggi in relazione alla pena di morte prevista per i disertori. Anche nei lavori italiani le parole impiegate per descrivere il destino dei disertori si inscrivono nel campo semantico del lugubre e del disumano. Se ne vedano alcune: «È dal guerrier valore / la crudeltà diversa: / basti di sangue ostil la mano aspersa» (Bartolomeo Benincasa, 1784: I, 1); «L'ingiusta contro me mortal sentenza» (I, 5); «Me condannato a morte, / e dichiarato, ahimè! barbaro orrore! / nel consiglio guerrier vil disertore!» (I, 5); «L'orrenda infamia ed il mortal decreto» (I, 5); «Non s'asconde delitto entro il mio seno» (I, 14); «No, che a me vietalo di nostre leggi / l'indispensabile severità» (Ferdinando Casorri, 1779: II, 19); «La catastrofe orribil di mia sorte» (Michelangelo Prunetti, 1808: scena II); «Già la tremenda folgore /strisciar sul crine io sento» (Leone Andrea Tottola, 1825: I, 8).

Nel libretto semiserio di Pietro Cimbardi per Antonio Gandini (1826), fin dall'argomento si accenna alle qualità morali del protagonista: «essendosi distinto in varie occasioni, era avvanzato sino al posto di sergente, godendo della stima e della confidenza tanto de' suoi suoi superiori, che de' suoi subordinati e dell'amore della figlia del suo capitano, da lui adorata. [...] Dopo aver tentato inutilmente ogni altro mezzo per salvarlo [il padre, oberato dai debiti], quel tenero figlio, nell'urgente circostanza progetta ed eseguisce l'atto eroico». Il disertore è più volte descritto come un «raro esempio di figliale amore», onesto e valoroso anche nella considerazione dei suoi superiori: «Sempre nel zelo egual, costante ognora: / il valore ed il cor del par t'onora» (I, 6). La cagione della diserzione è dunque l'amore figliale: «Parli sol di figlio al cor / la pietà del genitor; / di lei vittima sarò» (I, 15); e ancora: «L'idea del padre amato / dolci mi fa le pene, / soavi le catene, / piacevole il dolor» (II, 3).

Tale categoria di argomentazioni affidate ai personaggi acquista un peso maggiore nelle opere d'argomento serio; diminuisce e muta registro nei lavori di genere semiserio o comico, a partire dall'*opéra-comique* di Sedaine. Quanto ai lavori comici italiani, nel melodramma di Leone Andrea Tottola per Pietro Raimondi (1825) il più comico dei personaggi, che parla con accento partenopeo, si riferisce alla pena della fucilazione in questi termini: «Quattro palle co' lo mierco / già li squarciano la fronte; / già la varca de Caronte / sta pe' isso a cammenà!» (I, 8). Nello stesso libretto la promessa sposa del disertore sostiene che «se la colpa fu di amore / si perdoni un lieve error» (II, 1): il reato va considerato errore remissibile se commesso per amore. Tutti stupiscono, nel dramma di Casorri per Gazzaniga (1779), che il protagonista venga sottoposto ad un processo ingiusto: «Non c'è speme, pietà non si trova, / l'infelice dar deve una prova / d'un delitto ch'è figlio d'amor» (I, 19). Nel testo di Gaetano Rossi per Mayr (1811) si legge: «già si sa che di figlio l'amore, / non viltà, fé di te un disertore» (scena 24).

Il libretto di Felice Romani *Il disertore svizzero ovvero La nostalgia*, messo in musica da diversi compositori a partire dal 1831, consiste in un'«azione sulla commovente malattia che affligge gli Svizzeri, quando lontani dalla loro patria, ad essa ardentemente sospirano»: il protagonista, oppresso dalla nostalgia, dopo aver implorato invano un congedo, abbandona le insegne militari: «Il congedo altrui concesso / io chiedeva al generale... / Travagliato, afflitto, oppresso / io morìa d'ignoto male... / Un poter di me maggiore / mi toglieva e mente e core... / Ah! se a me pietà si nega, / a chi mai si accorderò? / Ve la chiede, ve ne prega / e giustizia, e umanità (I, 14). Invano i congiunti implorano pietà per il disertore, facendo leva sull'«ignoto male»; così Adolfo, amico del colonnello: «Colonnello, il disgraziato / par che meriti riguardo. / Per veder s'egli è malato / non fa d'uopo che uno sguardo. / Come è fatto non lo vedi? / Non ti sembra un morto in piedi? / Chi anderà all'ospedale / se costui non ci anderà?». Il colonnello, per tutta risposta: «A punir la diserzione / non v'è assai severità». Pressoché tutti i libretti, nel mettere in scena le molteplici invocazioni suppliche implorazioni di grazia, si appellano al principio che un reato commesso per valori morali alti sia remissibile.

Osserviamo ora i due lavori presentati sulla piazza modenese. Al Teatro di Corte di Modena la stagione d'elezione per gli spettacoli d'opera era l'autunno, dai primi di ottobre alla fine di novembre, il momento del rientro della nobiltà dalla villeggiatura (compresa la famiglia dei sovrani). Fu in quella stagione che vennero rappresentati per esempio i drammi metastasiani *Erminia*, *Ruggiero*, *Antigono* e *Demetrio*, su musiche dei due Gandini, Antonio ed Alessandro. Il musicologo Alessandro Roccatagliati si interroga «sull'"ambito d'esperienza" operistica toccato alle due-tre generazioni di nobili e benestanti modenesi» che frequentavano le stagioni cittadine, in particolare le autunnali recite al Teatro di Corte nella prima metà dell'Ottocento; si chiede «se le dinamiche del repertorio operistico in città assumessero per caso qualche piegatura peculiare, rispetto alla grande stagione creativa del melodramma ottocentesco proprio allora in corso. Riguardo al fenomeno Rossini» conclude lo studioso «si può rispondere tranquillamente di no».[10]

La scena operistica modenese era dunque tutt'altro che *démodé* o periferica in quegli anni, non solo perché sceglieva di recepire, seppur con ritardo variabile, rispetto alla prima rappresentazione, quasi tutti i titoli rossiniani, ma anche un soggetto, come quello del *Disertore*, che si sarebbe portati a considerare piuttosto inusuale per un contesto come il teatro di corte modenese. Va peraltro avanzata la considerazione che il suddetto

[10] ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Teatro per musica nella Modena austro-estense, tra palazzo e città*, in «Quaderni Estensi», 2010, 2, p. 6 (http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE2/roccatagliati.pdf).

titolo, assieme ad alcuni altri lavori dei Gandini, costituì l'unica produzione originale data in prima rappresentazione nel teatro menzionato, e che, come vedremo, esso risulta piegato *ad hoc* al contesto nel quale si inserisce.

Nel periodo 1815-1830 circa era possibile assistere, al Teatro di Corte, ad una serie di lavori ben connotati e peculiari. Ci fu per esempio quello che Roccatagliati definisce "effetto Metastasio", ovvero un rinnovato, tardivo interesse per i libretti metastasiani, con alcune opere nuove composte appositamente per Modena: si tratta di *Ruggiero* (1820, e poi 1822) ed *Antigono* (1824, e poi 1825) di Antonio Gandini, e *Demetrio* (1827) di Alessandro Gandini. Tra i più popolari dei drammi metastasiani, l'*Antigono*, messo in musica la prima volta da Johann Adolph Hasse nel 1743, fu rivitalizzato fin dentro al XIX secolo proprio dal modenese Gandini, che ne compose l'ultima intonazione. Accanto a questi titoli, e ad altri volti a magnificare i fasti della dinastia reggente e a riaffermare un modello gerarchico di società, quali l'ariostesco *Ruggiero* (che era stato originariamente composto da Metastasio e Hasse per le nozze dei genitori di Francesco IV nel 1771) e la tassesca *Erminia*, sempre del Gandini, del 1818, si colloca un lavoro semiserio quale *Il disertore*, che contiene tematiche che a quel tempo, lo si è visto, furono piuttosto dirompenti, in quanto portatrici di un rivoluzionario messaggio di ribellione alla autorità costituita e di istanze di rinnovamento del teatro *tout cour*, ma che nella fattispecie modenese si confa all'immagine di un sovrano sinceramente convinto del proprio paterno e protettivo ruolo di responsabilità verso i suoi sudditi.

Il peculiare atteggiamento del duca rispetto al suo regno fu infatti di protettiva, seppure autoritaria, vicinanza ai sudditi, senz'altro anche attraverso la musica. Come fa notare Roccatagliati, «robuste tracce della ricostruzione di una vera e propria corte, sia sul piano burocratico e di rappresentanza sia su quello della frequentazione altolocata di palazzo, è come se fossero impresse negli atti e nelle testimonianze riguardanti la musica di diretta emanazione sovrana. Basti pensare [...] alla [...] ricostituzione e normazione dei complessi di corte, o alla stessa precocissima individuazione [...] di Antonio Gandini come maestro della cappella ducale» (1814).[11] Le Altezze Reali presenziavano non solo agli spettacoli al Teatro di Corte, ma anche alle serate musicali al Teatro Comunale di via Emilia. E quanto al controllo sulla stampa, le cronache della vita musicale modenese lasciano trasparire un atteggiamento di generale, composta positività. Francesco IV in più d'una occasione seguì da molto vicino l'allestimento degli spettacoli, talvolta anche in relazione alla scelta degli interpreti.

I due spettacoli sul soggetto del disertore non mancano di sostenere, pur nella diversità dei toni e nell'alleggerimento dello stile, l'idea della

[11] *Ibidem*, p. 13.

umanità del sovrano. Si vedano alcuni stralci, innanzitutto dalla scena in cui, verso la fine del secondo atto del dramma del Gandini, il coro annuncia, nella cornice del Sestetto, l'arrivo del principe: «Ecco il Principe che arriva, / viva il caro Prince, viva!». E ancora: «Il Prince! oh ciel! qual sorte! / Ah il nostro Prince amato! / Forse il rigor del fato / temprare egli saprà». Si noti poi il coro di contadini che occupa l'intera scena settima del secondo atto (dunque un "numero" intero "speso" con finalità encomiastiche): «Nel bel core del Prence fidiamo, / che di Giorgio l'amor premierà; / un buon padre, due teneri amanti, / la sua grazia gioire farà. / Salga al cielo il suo nome beato, / sol si esalti l'amica bontà, / se al destino di un figlio sgraziato / sente in core benigna pietà. / La memoria d'un sì lieto giorno / sempre viva fra noi resterà; / vivo sempre nel nostro soggiorno / il bel core del Prence sarà».

Dopo l'avvenuta liberazione ad opera del principe (fuori scena), nel recitativo della scena ottava (penultima del secondo atto), le doti di magnanimità del sovrano sono ulteriormente ribadite: «Il nostro bravo, e generoso Giorgio / di sue virtudi il giusto premio ottenne. / Il Prence l'error suo / per così nuovo amor gli ha perdonato, / e in premio capitan l'ha nominato», riferisce il capitano, il quale poco più avanti racconterà pure del premio assegnato al vecchio padre del disertore: «Il Prence, che virtude / in tutti apprezza, il tuo bel cor, buon vecchio, / volle premiare: una pension t'assegna». E Giorgio, prima di concedarsi: «Del Prence la bontade / ogni mio merto eccede, e mi confonde». In nessun altro, tra i drammi rinvenuti, ci si sofferma così diffusamente sulle lodi dell'autorità.

Ricordiamo ora brevemente come la critica recepì l'opera del 1826. Nella *Cronistoria de' teatri modenesi* di Gandini-Valdrighi-Ferrari Moreni, leggiamo che «la Feron cantante di grande bravura fornita di voce sonora ed estesa ottenne un successo d'entusiasmo, il tenore Gentili pure pel suo buon metodo di canto ebbe la generale approvazione del pubblico. Il Torri già conosciuto, e gli altri due pure contribuirono al buon esito dello spettacolo. In quanto alla musica [...] dirò soltanto che il *Messaggere Modenese* [...] ne dà un lungo ragguaglio, lodando in particolar modo il sestetto del secondo atto come fattura da gran maestro. L'orchestra, e le scene cooperarono a rendere sempre più aggradito quel trattenimento».[12]

Effettivamente più denso il racconto del *Messaggere Modenese*: «Abbastanza conosciuto per altre sue composizioni nel genere serio questo egregio maestro, diede in questo novello suo parto a conoscere non essere a lui meno famigliare del primo il genere giocoso, che con tanto piacere del pubblico cominciò per la prima volta in quest'opera a trattare. Furono

[12] ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, arricchita di interessanti notizie e continuata sino al presente da LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI e GIORGIO FERRARI-MORENI, Modena, Tipografia Sociale, 1873, 3 voll., vol. 2, p. 84-85.

specialmente applauditi nell'Atto I l'aria della prima donna, il duetto tra questa e il tenore, il terzetto [preghiera e aria di Marcello] e il finale. Nell'Atto II si può dire che tutti piacquero indistintamente i pezzi onde è composto, ma non vuolsi omettere di distinguere tra essi il grande sestetto, di cui non si saprebber abbastanza lodare la maestria degli accordi, la dolcezza delle melodie, la felice armonia della musica colle situazioni drammatiche, pregi che non sì facilmente trovansi insieme uniti. Lo stile dell'egregio maestro in questo suo nuovo lavoro è, come abbiamo già avuto occasione di osservare degli altri, un giusto temperamento dell'antica e nuova scuola, onde ne nasce una maniera propria, che può riuscire a tutti i gusti gradita. Volendo dare una idea dello straordinario valore della signora Feron, il dirla Signora del canto, il chiamarla una seconda Catalani, non sarebbe che un ripeter cose che ognuno sa, che ognuno ha sentite. Basti pertanto, per quelli che l'hanno udita, basti il rammentarne il nome, nome che occupa distinto posto tra i chiarissimi sulle scene italiane».[13] La cantante Elisabeth Feron, inglese, trascorse la prima parte della sua carriera in Italia (fino al 1827), cantando nella *Gazza ladra* alla Scala (1820), e nelle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti *Alfredo il grande* (Napoli 1823) e *Alahor in Granata* (Palermo 1826). «Se non era possibile gareggiare con questa egregia Maestra del canto, non tralasciarono però di far tutto il possibile per incontrare il pubblico aggradimento il signor Gentili, in cui si riconobbe buon grazia e metodo, e il signor Torri, che si mostrò anche in questa circostanza quale altre volte si era tra noi conosciuto. Gli altri cantanti contribuirono pure da parte loro al miglior esito dello spettacolo, al quale poi massimamente concorse l'orchestra con quella precisione che tanto la distingue».

Non siamo in grado di riferire quale il fu il percorso di appropriazione da parte del librettista Cimbardi del soggetto della commedia tedesca di Stephanie. Sarà necessario indagare oltre e ricercare le ragioni della scelta di un tale soggetto, possibilmente rinvenendo qualche informazione per esempio nella corrispondenza del Gandini. Si è visto che quel soggetto aveva già avuto un esito operistico nel melodramma di sentimento in un atto *L'amor figliale* di Rossi-Mayr. Ebbene, anche rispetto a questo, le scelte compiute dal Cimbardi sono del tutto originali. Diversamente da Gaetano Rossi, egli innanzitutto dichiara la sua fonte. Elemento originale nel libretto modenese, il protagonista, Giorgio, era stato coscritto «in vece d'altro giovane, il quale corruppe con danaro un indegno sindaco, già nemico di Marcello [padre del disertore], per esentarsene». Inoltre, Giorgio fa carriera nel reggimento, e viene nominato sergente, godendo della stima di superiori e subordinati, e dell'amore della figlia del capitano, della quale spera di

[13] «Il Messaggiere modenese», 97, 6 dicembre 1826, p. [4].

ottenere un giorno la mano. Questi elementi erano stati tralasciati da Gaetano Rossi.

Leggiamo l'argomento del libretto modenese: «Marcello onesto contadino tirolese, dopo aver passata in uno stato piuttosto comodo una gran parte della sua vita, incominciò a provare i colpi dell'avversa fortuna. Rimasto vedovo con un figlio suo sostegno, ed una figlia in tenera età, gli fu quello levato coscritto [...]. Impossibilitato a pagare un debito contratto col sindaco suddetto, era sul punto di essere da quello scacciato dal meschino suo tugurio, e messo su d'una strada. Frattanto Giorgio suo figlio essendosi distinto in varie occasioni, era avvanzato sino al posto di sergente, godendo della stima, e della confidenza tanto de' suoi superiori, che de' suoi subordinati e dell'amore della figlia del suo capitano, da lui adorata, non senza speranza di ottenerne col tempo la mano, essendo stato lusingato di ulteriore avanzamento. Dopo vari anni di guerra, in cui non gli era stato più possibile di avere comunicazioni col padre, la sua fortuna lo ricondusse di passaggio col reggimento nel suo paese natio [...]. Dopo aver tentato inutilmente ogni altro mezzo per salvarlo, quel tenero figlio, nell'urgente circostanza progetta ed eseguisce l'atto eroico, che dal cielo ricompensato, forma l'intreccio del presente dramma [...]».[14]

L'amor figliale di Gaetano Rossi per Mayr (Venezia, S. Moisè) è definito sul frontespizio del libretto 'dramma di sentimento': costituito da un lungo atto unico (venticinque scene complessive), esso rientra in quel particolare filone di farse veneziane che prediligono le dinamiche familiari, il gioco delle psicologie e dei rapporti interpersonali: è la tipologia semiseria, il nuovo genere sentimentale, che attinge preferibilmente al bacino della drammaturgia francese e costituisce il discrimine stilistico della farsa fra le prime due decadi dell'Ottocento. Esso si origina in questi primi esperimenti veneziani, per poi consolidarsi nel corso degli anni '20 in uno spettacolo un poco più articolato come quello di Cimbardi-Gandini (non più di tanto, a dire il vero, se si considera che il numero complessivo dei "numeri" musicali è più o meno lo stesso che mediamente riscontriamo negli atti unici veneziani degli anni '10).

La struttura in due atti del dramma modenese prevede due introduzioni e due finali, questi ultimi con la medesima funzione drammatica dei finali dei drammi giocosi: il primo, più articolato, che condensa il dramma portandolo alle estreme conseguenze, raggiungendo la *climax* e portando in scena gradualmente tutti i personaggi secondo un accumulo progressivo di tensione drammatico-musicale; il finale secondo, che incornicia in un momento corale l'intero cast quando la vicenda ha avuto finalmente lo sperato lieto epilogo.

[14] PIETRO CIMBARDI, *Il disertore ossia L'eroismo dell'amor figliale*, Modena, Eredi Soliani, 1826, p. 3-4.

1. Introduzione «Ecco il giorno desiato» (A, T, Coro)
2. Duetto «Di lui qualche novella» (G, M)
3. Cavatina «Qual cruda sorte è mai» (E)
4. Duettino «Ti calma, e spera» (G, E)
5. Canone «Viva, viva il capitano» (M, G, A, T, Coro)
6. Preghiera e Aria «Benigno cielo ascolta» (M, [T, A,] Coro)
7. Finale I «Più lieto giorno» (A, T, E, G, M, C, Coro)
8. Introduzione «Dei nostri cuori i voti» (Coro, T)
9. Aria «Pel mio bene, in questo istante» (G)
10. Sestetto «Qual cimento! Quale orror!» (E, A, M, C, T, G)
11. Coro «Nel bel core del prence fidiamo» (Coro)
12. Finale II «Ecco il felice istante» (E, G, A, M, C, T, Coro)

Anche nel libretto di Gaetano Rossi la diserzione è una scelta lucida e premeditata del protagonista Alessio. La legge in vigore prevede una ricompensa di cinquanta rubli come premio per il delatore di un reato di diserzione: è la somma necessaria al padre, che vive in condizioni di somma indigenza, per saldare un debito contratto col perfido esattore Birboff. Alessio racconta alla sorella Agnese (ma si tratta di una finzione) di aver notato un disertore celarsi nel bosco e la manda a denunciare il fatto. Poi si inoltra lui stesso nella foresta per farsi catturare. Saà in realtà la fidanzata Paolina a deporre la delazione e, inconsapevolmente, a farlo arrestare. Il disertore viene rinchiuso in carcere. Il buon caporale Bombarow racconterà l'azione eroica di Alessio al principe ed otterà per lui la liberazione ed una promozione al rango di capitano.

Alcuni *topoi* lacrimevoli dell'opera semiseria ricorrono in entrambi i lavori. Gaetano Rossi ambienta nella prigione l'ultima parte del lungo atto unico: le scene 21-25. La prima scena ricrea un piccolo quadro patetico di stampo lacrimevole: «Alessio su d'un letto di tavole e paglia, incatenato; egli dorme tranquillo, da più ore: la musica esprime la pace d'un'anima innocente e contenta di sé stessa. Alessio sogna, e sogna con imagini lusinghiere e felici; tutto ad un tratto si sveglia, guarda d'intorno, e sempre conservando un'aria, canta un recitativo accompagnato, nel quale rimpiange le amabili illusioni d'un tempo ed attende con fermezza la morte, e l'aria «Gli infelici, i cari oggetti» ove ribadisce che «per un padre io vado a morte» e che gli affetti familiari «degni sono di pietà».

Cimbardi e Gandini realizzano qualcosa di simile: scena ed aria con coro, ove Giorgio disarmato, incarcerato, entra in scena condotto dal picchetto, e canta l'accettazione del sacrificio compiuto per il bene del padre:

Recitativo accompagnato:

- Largo, 4/4, Fa maggiore («Io ti ringrazio, o cielo!»)

Aria:
- Andante sostenuto, 2/4, Lab maggiore («Pel mio bene, in questo istante»)
- Allegro, 4/4, Fa minore («Che puro ho il cor credete»)
- Più mosso, 2/2, Fa maggiore («Non è per l'innocente»)

Solo un breve cenno, prima di concludere, al ballo pantomimo, sul quale varrà la pena di compiere ulteriori indagini. Giovanni Galzerani dichiara che «il soggetto di questo ballo tratto da due aneddoti storici, si è reso proprio di Luigi XII quantunque in origine attribuito ad altro monarca; ma sarà scusata questa libertà, che ha avuto il solo oggetto di meglio servire all'illusione ed alla scena».[15] L'azione si svolge in un villaggio del Piemonte presso i confini della Francia. Assai puntuale la descrizione dell'azione del ballo, nel consueto libello inserito all'interno del testo dello spettacolo principale, qui il Moctar gran visir di Adrianopoli di Giovanni Tadolini. Le precarie condizioni dell'anziana Margherita, provata, come altri nel villaggio, dalle vicende militari che hanno impoverito quelle terre e allontanato il figlio soldato, commuovono Giulia, la fidanzata dello stesso, che cerca aiuto presso la rivale Laura. Questa, gelosa, in un accesso di furore, determina di denunciare che il giovane disertore si trova ora nel villaggio. Ernesto viene subito catturato, mentre la pietosa Giulia esorta Margherita a correre ai piedi del monarca a chiedere la grazia per il figlio. Un episodio parallelo a questo principale, del tutto originale, che riempie l'intero atto secondo, è la descrizione della corruzione che serpeggia nell'esercito: il re Luigi e il suo fido generale Tremouille scoprono che la sciabola del soldato Copp è di legno. Questi, come altri, ha venduto i militari attrezzi all'usuraio Nardo, il padre della delatrice Laura. Travestiti da semplici soldati il re ed il collaboratore riescono con l'inganno ad smascherare Nardo, che viene prontamente arrestato. Con il terzo atto ci si rifocalizza sulla sorte del disertore, il quale, uscito dal consiglio di guerra, ove è stato condannato a morte, viene preparato per l'esecuzione. Giulia corre ai piedi del re, e tenta di commuoverlo mostrandogli le deplorevoli condizioni della madre. Il re fa condurre anche l'usuraio, ma poi ordina al soldato Copp, quello della sciabola di legno, di uscire dalle file, e di troncare la testa ai colpevoli con la sua sciabola. Risata generale quando Copp sfodera la sua sciabola e generale perdono accordato a tutti dal monarca, concludono lo spettacolo coregrafico.

[15] GIOVANNI GALZERANI, *Il disertore per amor figliale ossia La spada di legno*, in LUIGI ROMANELLI, *Moctar gran Visir di Adrianopoli*, Modena, Geminiano Vincenzi e compagno, 1824, p. 23.