

FRANCO PIPERNO

Cesarotti all'opera:
appunti sulla librettistica ossianica

1. Compare nel 1763, le *Poesie di Ossian* scossero il mondo delle arti performative non meno di quanto abbiano agitato le placide acque della poesia del secondo Settecento. La forma poetica che Cesarotti osò dare alla propria traduzione dei *Fragments of Ancient Poetry* che Macpherson aveva divulgato in prosa – l'endecasillabo sciolto mutuato dalla tragedia, formazioni liriche polimetre a versi rimati derivate dal dramma per musica – facilitò l'influenza e acuì l'impatto delle tematiche ossianiche sugli autori di teatro (tragediografi, librettisti, coreografi). Nota a partire dai fondativi lavori di Gianfranco Folena¹ e Daniela Goldin², la questione merita di essere qui ripresa limitatamente all'aspetto della ricezione del lavoro di Cesarotti nel melodramma e nel ballo e del suo impatto sulla componente letteraria dello spettacolo operistico (soggetti, metrica, lessico) e su quella musicale (*couleur locale*, scelte timbriche, assetti stilistici e formali). Tralascio, per ragioni di spazio, di considerare sia la tragedia – nonostante le sue strette relazioni col melodramma, dall'Alfieri in poi, e le reciproche influenze e filiazioni che anche solo i titoli di opere e tragedie indicano³ –, sia la componente visuale dello spettacolo operistico, quest'ultima di impatto 'ossianicamente' forse più incisivo sullo spettatore del testo e della stessa musica. Di necessità sorvolo anche su questioni centrali poste dal particolarissimo statuto del lavoro cesarottiano: il suo essere traduzione di una (creduta) traduzione, la

¹ G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-55, in part. 325-33.

² D. GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in EAD., *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3-72, in part. 49-56.

³ Uno sguardo d'insieme a questo aspetto della ricezione dell'Ossian di Cesarotti si legge in E. MATTIODA, *Ossian in Italy: From Cesarotti to the Theatre*, in *The Reception of Ossian in Europe*, a cura di H. Gaskill, London, Bloomsbury, 2008, pp. 274-302.

scelta e il modo di versificare una fonte in prosa, l'esistenza di tre distinte edizioni d'autore contornate da numerosissime ristampe, con i relativi e conseguenti problemi filologici⁴. Qui le *Poesie di Ossian* saranno considerate semplicemente un ricco serbatoio di innovative tematiche, di audaci proposte linguistiche e di inedite soluzioni metriche: elementi tutti così consustanziali allo statuto del dramma per musica da non poter in alcun modo passare inosservati agli 'addetti ai lavori'. Tanto più nel particolare momento storico in cui le *Poesie di Ossian* sono comparse a sollecitare i librettisti dell'epoca post-metastasiana impegnati a disfarsi dell'eredità di quell'ingombrante modello e a soddisfare un pubblico in costante ricerca di nuove seduzioni⁵.

Complessivamente l'ossianesimo operistico partecipa del clima culturale segnato dalla riscoperta del medioevo e di Shakespeare grazie a Voltaire, le traduzioni francesi di Ducis e il *Discours* di Barette; e concorre al processo di svecchiamento del repertorio operistico nel periodo post-metastasio assieme alle tematiche amerinde mutate ancora da Voltaire e da Marmontel, al nuovo classicismo di gusto napoleonico, alla moda per soggetti nordici, orientali e financo australi: in una parola esotici, ma oggetto di nuova curiosità per il diverso, l'etnico e il barbarico. In *Ossian* convivono aperture verso le letterature straniere, il rinnovamento della poesia in chiave antipuristica, la suggestiva ambientazione in una natura selvaggia e ostile, sconvolta e dominata dagli elementi come sconvolgenti e violente sono le passioni che agitano gli animi dei suoi abitanti. La poesia di *Ossian* si nutre di sentimento e di naturalità e rifiuta il didascalico; non veicola ideologie dominanti bensì mira a sollecitare la sfera emotiva del lettore. È poesia intrisa di metafore naturali, di suggestioni sonore e cromatiche evocate in funzione drammatica; si avvale di lessico ruvido e scarno, distante «sia dall'ordinaria comunicazione referenziale, sia dai moduli poetici di una facile *koiné* arcadica»⁶ e lo dispone in una partitura metrica di inedita varietà, protesa verso «l'apposizione dissonante, scalena degli elementi»⁷. Tutto ciò nell'ottica qui adottata va inteso come insieme di idee ed opzioni, sul piano tematico, lin-

⁴ Per un recente quadro d'insieme vd. G. BALDASSARRI, *L'Ossian di Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 155-85.

⁵ Su questa fase della storia dello spettacolo operistico vedi il capitolo *Dopo Metastasio. Lo spettacolo operistico fino al triennio rivoluzionario* del mio *L'opera italiana nel secolo XVIII*, in *Musica in scena* a cura di A. Basso, vol. II, Torino, Utet, 1996, pp. 167-99 e più distesamente A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, Firenze, Le Lettere, 2000.

⁶ Carlo E. ROGGIA, *Appunti sulla lingua dell'Ossian di Cesarotti*, in ID., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 109-220: 125.

⁷ R. ZUCCO, *Il polimetro di "Ossian"*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Camazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 283-342: 302.

guistico e metrico, con cui il melodramma serio a cavallo fra Settecento e Ottocento ha potuto avviare il proprio rinnovamento in sintonia con i primi refoli dell'incipiente stagione romantica.

Entriamo in *medias res* osservando la sequenza cronologica delle edizioni cesarottiane e delle produzioni melodrammatiche di soggetto ossianico. Cesure nella sequenza di queste ultime suggeriscono di individuare tre periodi: un primo periodo riguarda la fase settecentesca della ricezione operistica di Ossian:

Edizioni di <i>Poesie di Ossian</i>	anno	Drammi per musica ⁸	Balli
(solo poemi di Fingal e Comala) Padova	1763		
(prima edizione completa) Padova	1772		
	1774	[<i>Comala (Calzabigi)</i>]	
Nizza	1780	Napoli-Senigallia, <i>Comala (Calzabigi-Morandi)</i>	
Bassano	1782		
Bassano	1783		
	1788	Venezia, <i>Calto (Foppa-Bianchi)</i>	
	1788	Brescia, <i>Calto (Foppa-Bianchi)</i>	
Bassano	1789	Roma, <i>Duntalmo (Foppa-Caruso)</i>	
Bassano	1793	Trieste, <i>Calto (Foppa-Bianchi)</i>	
Bassano	1795		
Jesi	1796		
	1797		Venezia, <i>Oscar e Malvina (De' Caro-Nucci)</i>
	1798	Siena, <i>Comala (Cesarotti-Romagnoli)</i>	

⁸ In **grassetto** le prime esecuzioni.

Franco Piperno

In questo periodo compare un protagonista della fase post-metastasiana del dramma per musica, Ranieri de' Calzabigi, in compagnia di un dignitoso e fecondo estensore di libretti come il veneziano Giuseppe Foppa⁹ il cui *Calto*, rimaneggiato col titolo di *Duntalmo*, ha conosciuto una non effimera stagione di successi grazie alla musica di Francesco Bianchi e di Luigi Caruso. Si colloca in questo periodo l'unico caso noto di dramma per musica quasi interamente composto sui versi di Cesarotti: la *Comala* musicata a Siena dall'erudito e musicista senese Ettore Romagnoli. Su tutto ciò tornerò più avanti.

Un secondo periodo va dall'inizio del 1800 al 1817:

Edizioni di <i>Poesie di Ossian</i>	anno	Drammi per musica	Balli
Edizione definitiva d'autore, Pisa	1801		Torino, <i>Oscar e Malvina</i> (Landini)
Bassano	1805		
Venezia	1805	Venezia, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	Milano, <i>Calto e Colama</i> (Angiolini-Neri)
	1806	Trieste, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
		Padova, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
		Vicenza, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
Firenze e Venezia	1807		
	1808		Parma, <i>I Caledoni</i> (Landini)
Bassano e Milano	1810	Reggio, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
		Siena, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
Piacenza	1811		
	1812		Milano, <i>Calto e Colama</i>

⁹ Veneziano (1760-1845), ha scritto oltre cento libretti, prevalentemente comici, di cui una quindicina sono "drammi per musica"; *Calto* è il suo secondo libretto dopo un *Alonso e Cora* di argomento amerindo per il medesimo Bianchi. Cfr. R. SHAHEEN, s.v. in *The Grove Dictionary of Opera*, a c. di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. II, pp. 254-56.

			(Angiolini)
Firenze (1 ediz. Leoni, Firenze)	1813	Napoli, Gaulo e Oitona (Fidanza-Generali)	
	1814	Milano, <i>Fingallo e Comala</i> (Fidanza-Pavesi)	
	1816	Milano, Oscar e Malvina (Fidanza-Sampieri)	
		Bologna, <i>Oscar e Malvina</i> (Fidanza-Sampieri)	
Pisa (Leoni, Napoli e Venezia)	1817	Firenze, <i>Oscar e Malvina</i> (Fidanza-Sampieri)	
		Napoli, Aganadeca, (De Ritis-Saccenti)	
		Bologna, Clato, (Lorenzoni-Generali)	

È inaugurato dalla terza e definitiva edizione d'autore e annovera le prime uscite, a partire dal 1813, delle traduzioni di Michele Leoni dei *Nuovi canti di Ossian*; è un periodo monopolizzato da Leopoldo Fidanza e dall'ampio successo del suo *Fingallo e Comala* per la musica di Stefano Pavesi, la cui materia drammatica egli riutilizzò nel *Gaulo e Oitona* per Pietro Generali e poi nel *Oscar e Malvina* per Francesco Sampieri. Questo è il periodo di più intensa produzione in Italia di melodrammi ossianici, prevalentemente nei teatri dei territori sottoposti al dominio o all'influenza politica di Napoleone e in conseguenza della moda ossianica di primo Ottocento risvegliata dalla sua passione per questa letteratura; ma è una produzione che oltrepassa i confini geografici e politici in nome della moda culturale: il 'filonapoleonico' *Fingallo e Comala* di Fidanza e Pavesi va in scena con ampio successo nell'ancora asburgica Venezia il 26 dicembre 1804 e con l'approvazione dell'antinapoleonico censore Giuseppe Carpani che contribuì alla stesura del libretto e pubblicò un'ammirata recensione dello spettacolo¹⁰; e nella Napoli del restaurato regno borbonico viene messo in scena nel 1817 il lavoro ossianico più spregiudicato e speri-

¹⁰ Cfr. L. ZOPPELLI, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, in "L'aere è fosco e il ciel s'imbruna". *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 557-65. Carpani pubblicò subito un opuscolo contenente la sua positiva recensione del *Fingallo e Comala* e la ripubblicò in G. CARPANI, *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, pp. 38-59.

Franco Piperno

mentale, il «tentativo drammatico» *Aganadeca* di De Ritis in cinque atti, col pieno sostegno di Ferdinando I. Senza dubbio a questa ripresa di interessi per la soggettistica ossianica nell'Italia degli anni napoleonici ha contribuito l'eco del successo ottenuto in Francia dall'opera *Ossian, ou Les Bardes* di Jean-François Le Sueur (prima esecuzione a Parigi, luglio 1804), opera ammirata e amata da Napoleone.

Il terzo periodo comprende gli anni successivi fino alla metà del secolo:

Edizioni di <i>Poesie di Ossian</i>	anno	Drammi per musica o balli	Balli
Bassano, Napoli, Venezia	1819	[Napoli, <i>La donna del lago</i> (Tottola-Rossini)]	
Milano	1820		
Milano	1822	Senigallia, <i>Comala</i> (Calzabigi-Parolini)	Napoli, <i>Calto e Colama</i> (Vestris-Romani)
Milano	1825	Venezia, <i>Ardano e Dartula</i> (Pola-Pavesi)	
Milano	1826		
Napoli (con Leoni)	1828		
Milano	1829		Reggio <i>Clato</i> (Monticini-vari)
	1829		Senigallia <i>Clato</i> (Monticini)
	1830		Genova <i>Clato</i> (Monticini-Gabetti)
	1830		Milano <i>Clato</i> (Monticini)
Torino	1832	Napoli <i>Clato</i> (Livini-Raimondi)	
	1833		Torino <i>Clato</i> (Monticini)
Napoli (Leoni, Napoli)	1836		
Venezia	1837		
Venezia	1838		
	1844	Palermo <i>Fingal</i> (Solito-Coppola)	

Firenze	1846		
Venezia (con Leoni)	1847	Palermo <i>Fingal</i> (Solito-Coppola)	
		[Firenze, <i>Macbeth</i> (Piave-Verdi)]	

Il periodo denota una rarefazione nella produzione di drammi ossianici; essa è compensata dall'incremento produttivo di balli di analogo soggetto e soprattutto dalla comparsa del capolavoro rossiniano *La donna del lago* che, sia pur tratta da Walter Scott, venne subito recepita come innovativa produzione dall'inedita – per Rossini – tinta romantica e ossianica¹¹. Di essa scrisse Stendhal: «C'est un ouvrage plutôt épique que dramatique. La musique a vraiment une couleur ossianique et une certaine énergie sauvage extrêmement piquante»¹². Nel periodo in questione l'appetito di cose ossianiche del pubblico operistico venne appagato proprio dalla vasta circolazione della *Donna del lago* e dal franco successo da essa ovunque ottenuto; ma a quest'ultimo non è estraneo il cesarottismo librettistico dei decenni precedenti come non lo è al successivo affermarsi sulle scene operistiche italiane di Shakespeare, dal *Macbeth* verdiano in poi.

Il quadro complessivo della librettistica ossianica rivela l'interesse per le tematiche ossianiche da parte di letterati dal profilo non qualsiasi e di musicisti parimente distinti: Leopoldo Fidanza¹³, Paolo Pola¹⁴, Vincenzo De Ritis¹⁵,

¹¹ Su questo aspetto de *La donna del lago* vd. S. CASTELVECCHI, *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique: il contesto culturale della Donna del lago*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXIII, 1993, pp. 57-71: 62-67.

¹² STENDHAL, *Vie de Rossini* (1824), a cura di Henri Prunières, vol. II, Paris, Champion, 1923, p. 162; trad. it. *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1990, p. 261.

¹³ Intellettuale eccentrico e irrequieto, Fidanza fu poeta, improvvisatore, medico, appaltatore di teatri a Napoli con Barbaja, massone e attivo carbonaro spesso nei guai con la polizia; per il teatro d'opera scrisse solo libretti di soggetto ossianico.

¹⁴ Aristocratico trevigiano, fondatore della loggia massonica di Treviso (1806), affiancò alla produzione librettistica svolta per diletto quella di traduttore da Virgilio.

¹⁵ Storico, lessicografo e metricologo napoletano, funzionario del Ministero di giustizia; *Aganadeca* fu l'unica sua esperienza librettistica. Sul De Ritis vd. T.R. TOSCANO, *Gabriele Rossetti e Vincenzo de Ritis e la scrittura di libretti a Napoli nel primo ventennio dell'Ottocento. Tra conservazione classicistica e sperimentalismo metrico-tematico*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*, a cura di G. Oliva e V. Moretti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 545-73: 561-71.

Adriano Lorenzoni¹⁶, Ferdinando Livini¹⁷ non sono dozzinali estensori di drammi per musica, bensì autori dagli interessi multiformi, talora eruditi e dall'attività letteraria colta e raffinata; alcuni (Fidanza, Pola) furono affiliati alla massoneria ed ebbero qualche ruolo nei turbolenti anni delle conquiste napoleoniche in Italia. Fra i musicisti il senese Ettore Romagnoli fu un erudito raccoglitore di memorie locali¹⁸, il bolognese Francesco Sampieri fu un nobile dilettante, accademico filarmonico e «Direttore della musica del Casino di Bologna»¹⁹, il napoletano Carlo Saccenti un funzionario governativo che ardi tentare, sulla scorta dell'ambizioso libretto di De Ritis ma con esiti catastrofici, una riforma delle correnti convenzioni operistiche. Infine Stefano Pavesi, destinato a una importante carriera operistica, si accostò venticinquenne a *Ossian* forse sospinto dalle proprie esplicite simpatie repubblicane e napoleoniche che lo videro perseguitato dal regime borbonico a Napoli, dove era studente del conservatorio di S. Maria di Loreto, esule in Francia e rimpatriato a Crema – territorio della Cisalpina – solo dopo Marengo (giugno 1800)²⁰. Dunque *Ossian* come soggetto operistico non è scelta casuale né qualsiasi, bensì consegue a interessi, sensibilità e intenti, da parte tanto dell'estensore del testo per musica quanto dell'intonatore, che esorbitano dalle ordinarie esigenze del sistema produttivo operistico o dalla dimensione di 'moda' o 'gusto corrente' per accedere ad una più consapevole dimensione autoriale ben definita sul piano tanto estetico quanto politico.

Ciò tuttavia non impedisce che nei libretti si perda molto dell'atmosfera morale offerta dai poemi: valore, eroismo, coraggio, lealtà, che in *Ossian* prevalgono sugli affetti familiari, nei libretti sono stemperati nelle consuete trame amorose del dramma per musica. Talora l'elemento ossianico è puro pretesto per un titolo e un'ambientazione di superficiale suggestione nordica e barba-

¹⁶ «Pubblico professore di letteratura elementare» al Liceo musicale di Bologna, pubblicò il trattatello *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica*, Bologna, Nobili, 1817. *Clato* è l'unico libretto di dramma serio per musica attribuitogli.

¹⁷ «Artista drammatico» per sua definizione, fu fecondo commediografo e tragediografo a Napoli nonché traduttore teatrale dal francese. *Clato* è l'unico libretto di dramma serio per musica attribuitogli.

¹⁸ Il Romagnoli (1772-1838) è autore della rilevante *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII* in dodici volumi, ms ora alla Biblioteca Comunale di Siena. Fu organista e maestro di cappella in Siena. Notizie in Cesare Mancini, *Ettore Romagnoli, organista e maestro di cappella senese*, in «Informazione organistica», n.s., XVI, 2004, pp. 261-68.

¹⁹ Cfr. M. CALORE, *Gli amici di Rossini. Il marchese Francesco Sampieri*, in *Momenti di storia musicale fra Italia e Polonia*. Contributi al convegno nel secondo centenario della nascita di Gioacchino Rossini, Bologna, AMIS, 1993, pp. 77-98.

²⁰ Per aspetti biografici e artistici del giovane Pavesi vd. P. FABBRI, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in "L'aere è fosco e il ciel s'imbruna" cit., pp. 541-56.

rica; lo rileva Giuseppe Carpani spettatore del *Fingallo e Comala* di Fidanza e Pavesi a Venezia²¹ e lo ammette uno degli stessi autori di questi drammi, il trevigiano Paolo Pola, che pure con il proprio *Ardano e Dartula* del 1825 ha prodotto uno dei più interessanti saggi del genere, come si preciserà più avanti:

L'Ossian non fece che prestarmi gratuitamente alcuni nomi coi rispettivi caratteri, Per esempio una Dartula, giovine dolcissima, di squisito sentimento. Un Cariba feroce. Gaulo ed Ardano fue giovinotti guerrieri valorosi. Un Carilo cantore rinomatissimo, soggetto che aveva un'influenza sull'animo di quei popoli superiore ad ogni altra sacerdotale autorità. Con questi Signori, e con qualch'altro nome nazionale dunque ho intrapreso di comporre questo mio pasticciotto²².

2. Certo, la recezione operistica di Ossian è stata agevolata dalla naturale propensione dei poemi di Cesarotti per l'opera già insita, conviene ribadirlo, nella scelta di strumenti della comunicazione letteraria – l'endecasillabo sciolto e soprattutto le texture liriche in varia formazione polimetra – affini a quelli della librettistica e in grado di assecondare il processo osmotico dai poemi ai libretti. In particolare *Comala* appare consapevolmente predisposta alla musicazione; della sua teatralità Cesarotti era ben convinto («Si ravvisano in essa tutti i lineamenti e le proporzioni della Tragedia. C'è il suo picciolo viluppo, i suoi colpi di teatro, e la sua catastrofe inaspettata: gran varietà d'affetti, stile semplice e passionato: in somma questa poesia ha quelle virtù che si ammirano tanto nei Greci») ²³ e ne auspicava un destino operistico: «Il coro, e la varietà del metro la rende interamente somigliante ai Melodrammi dei Greci. Adattata alla musica da un dotto maestro, e fregiata delle decorazioni convenienti, ella potrebbe essere un'opera d'un nuovo gusto e far grandissimo effetto anche ai tempi nostri»²⁴. Per un momento, nel 1776, quel «dotto maestro» ebbe un nome e un cognome: Christoph Willibald Gluck. Ne parlò a Cesarotti un suo corrispondente viennese, de Voght (lettera del 8 luglio 1776)²⁵. E magari dietro questa iniziativa

²¹ *Le Rossiniane* cit., p. 39: «Non si può negare al primo [= al librettista Fidanza] il merito della novità, almeno per le scene d'Italia. Il suo fondo è tratto dall'*Ossian*, sebbene, a propriamente dire, non vi sia d'*Ossianesco* che i nomi, il luogo dell'azione, e qualche poco di costumi».

²² P. POLA, *Ardano e Dartula*, Venezia, Tipografia Casali, 1825, *Dialogo fra l'Autore, ed un suo Amico Forestiero nel quale si comprende l'Argomento del Dramma*, p. 4.

²³ M. CESAROTTI, *Comala*, commento in calce all'argomento premesso al testo; cito dall'edizione Bassano 1795 (tomo I, p. 170) ma il passo si trova in tutte le edizioni dei *Poemi di Ossian*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. CESAROTTI, *Epistolario*, vol. I, Firenze, Molini e Landi, 1811, p. 256 (vol. 35 delle *Opere*).

c'era Calzabigi che di Gluck era notoriamente intrinseco ed aveva un libretto bello e pronto su quel soggetto. A Voght Cesarotti rispose: «Mi sarebbe al certo gratissimo di veder posto in musica da cotesto celebre professore qualche pezzo rimato del celtico bardo. Io non ho veruna intelligenza di quest'arte, ma parmi pure che quella versificazione imitativa, spezzata e varia, sarebbe suscettibile di bellezze musicali straordinarie»²⁶; opinione questa fortemente avversata da un intellettuale di provata ortodossia metastasiana come Saverio Mattei nelle *Osservazioni sopra i pezzi lirici e drammatici dell'Ossian* (1779)²⁷.

Di fatto *Comala* fu il primo dei poemi ossianici a divenire libretto e ad essere musicato; Calzabigi ravvisò in esso potenzialità drammaturgiche svilup-pabili nella linea della riforma da lui avviata, con Gluck, nell'*Orfeo e Euridice* del 1762 e nell'*Alceste* del 1767, anche per il ridotto numero di personaggi coinvolti (solo cinque, ridotti a quattro in Calzabigi) e per qualche somiglianza fra il destino di Comala e quello di Euridice (Comala muore dopo aver ritrovato l'amato creduto estinto)²⁸. La *Comala* di Calzabigi, ben nota e studiata²⁹, dimostra la consentaneità fra le nuove proposte tematiche offerte dal lavoro di Cesarotti e il dramma per musica in via di rinnovamento; Calzabigi segue da presso il testo cesarottiano provvedendo ad una riscrittura adeguata allo statuto del melodramma sul piano metrico (recitativi alternanti endecasillabi e settenari), formale (introduzione di arie cantabili) e linguistico, ma evidenti sono le influenze lessicali e metriche della fonte. Ad esempio la descrizione che Comala fa dell'amato Fingal in Cesarotti (*Comala*, III, 12-20) è palesemente citata in Calzabigi, (*Comala*, p. 180: concordanze in **grassetto**) e contaminata con espressioni desunte dall'apostrofe rivolta da Ducoman alla «amabil Morna» (*Fingal*, I, 209-217: concordanze in *corsivo*):

²⁶ Ivi, p. 259.

²⁷ Le *Osservazioni* si leggono in Cesarotti, *Epistolario* cit., vol. II, pp. 18-25. La discussione fra Mattei e Cesarotti a proposito della versificazione di *Comala* è ampiamente esaminata in R. ZUCCO, *Il polimetro di "Ossian"*, cit.; vd anche L. TUFANO, *Orfeo in Caledonia. Primitivismo e intensità della passione in Comala*, in ID., *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi*, Roma, Edicampus, 2012, pp. 43-67.

²⁸ R. DE' CALZABIGI, *Comala, Componimento drammatico per musica, imitato da quello d'Ossian antico Poeta Celtico che va sotto lo stesso nome*, in ID., *Poesie*, Livorno, Stamperia dell'Enciclopedia, 1774, to. I, pp. 173-88. *Comala* è pubblicato assieme ad altri drammi per musica calzabigiani: *L'opera seria, Amiti e Ontario, Alceste, Paride ed Elena, Orfeo ed Euridice*.

²⁹ Dopo quello di G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, cit., p. 328, diversi sono stati gli interventi su questo testo calzabigiano; specificamente nella direzione delle questioni riguardanti lo spettacolo operistico va L. TUFANO, *Orfeo in Caledonia*, cit.

Cesarotti	Calzabigi
<p>(<i>Comala</i>, III, 12-20)</p> <p>IDALLANO: O dalle cime del funesto Crona, Densa nebbia, precipita, e sull'orme Del cacciatore ti spargi; agli occhi miei I suoi passi nascondi, ond'io non vegga La rimembranza dell'estinto amico. Son disperse le squadre Della battaglia, e le affollate genti Più non stringonsi intorno Al fier rimbombo del percosso scudo. Corri sangue, o Carron; del popol forte Caduto è 'l capo. COMALA: Chi, rispondi, chi Figlio dell'atra notte, Chi cadeo del Carrone Sopra le sponde erbose? er'egli bianco Come in Arven la neve? era ridente Come l'arco piovoso? aveva i crini Morbidi come nebbia, Lucidi come raggio? Era tuono in battaglia, e cervo al corso?</p> <p>(<i>Fingal</i>, I, 209-217)</p> <p>Sei pur bella, amor mio: sembra il tuo volto Neve là nel deserto, e <i>i tuoi capelli</i> <i>Fiocchi di nebbia</i> che serpeggia, e sale In tortuosi vortici, e <i>s'indora</i> Al raggio occidental.</p>	<p>IDALLANO: Sulle sponde del Crona Nebbia oscura si stenda, e agl'occhi altrui Densa m'asconda; onde nessun mi chieda Dell'amico che fu... Sotto al suo scudo Il suo popolo invitto Più non ricovre. Cadde qual pianta Giovane, verdeggiante Che il turbine abbatté. Di sangue tinto Corre il Carron; giace il possente estinto.</p> <p>COMALA: Di che parli...? Che dici Tu figlio della notte? Chi cadde sul Carron...? Non mi ri- spondi...? Avea forse più biondi <i>I suoi capelli di leggiera nebbia</i> Quando l'<i>indora</i> il sole? Era ridente Come l'arco del ciel fralle procelle? Lucidi come stelle Erano gli occhi suoi? Parla, ripiglia Il tuo mesto discorso. Era fulmine in guerra e cervo al corso?</p>

Non si conosce l'originaria destinazione del «componimento drammatico per musica» calzabigiano; esso venne musicato dal compositore bolognese Pietro Morandi sul finire degli anni '70. Una copia della partitura conservata a Napoli³⁰ segnala sul frontespizio una possibile esecuzione semi-privata locale: «COMALA / Azione teatrale del Sig. Consigliere / Ranieri de' Calsabigi / Posta in musica / dal Sig.r / Pietro Morandi / Bolog.^e Acc.^{co} Filarmonico / Per / La Nobil Accademia / dei Sigg.^{ri} / Cavalieri / di / Napoli / 1780»; ma una mano diversa ha modificato l'indicazione della destinazione in «Copia Per *ord.^e dell'Aut.^{re}*»

³⁰ Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella, ms 20.8.13.

per/ La Nobil Accademia...» rendendo il manoscritto più una copia omaggio che il testimone di un'esecuzione napoletana effettivamente avvenuta. Peraltro Calzabigi si era stabilito a Napoli proprio nel 1780 e la Società dei Cavalieri, che rappresentava la frangia erudita del pubblico operistico napoletano, aveva già dato mostra, negli anni precedenti, di interessarsi alla sua riformata drammaturgia musicale (1777, *Paride ed Elena* con musica di Gluck)³¹.

Più interessante, ancorché più misteriosa, la *Comala* musicata a Siena da Ettore Romagnoli, erudito, storico e musicista senese³². È l'unico caso – sorta di «Literaturoper» *ante litteram* – in cui il testo di Cesarotti sia stato pressoché integralmente utilizzato per la musicazione, con pochissime modifiche, alcune sostituzioni e qualche aggiunta di aria nei luoghi che lo stesso Cesarotti considerava carenti nella fonte, sul piano della espressione lirica dei sentimenti, e che già Calzabigi aveva provveduto a sua volta a migliorare. Il revisore del testo, certamente il Romagnoli stesso, manifesta intenti eruditi e significativo rispetto per l'originale cesarottiano: cita l'edizione dalla quale lo ha tratto (Bassano 1789), annota il testo giustificando i cambiamenti introdotti e basandosi su alcune osservazioni di Cesarotti circa l'occasionale oscurità dell'originale. Ecco cosa accade al testo relativo alla morte di Comala. La fanciulla si è appena imbattuta in Fingal, da lei scambiato per un fantasma; convintasi che egli è vivo, è sopraffatta dalla gioia e muore (in Cesarotti essa muore dopo essersi ritirata dietro un masso):

Cesarotti, <i>Comala</i> , in <i>Poesie di Ossian</i> , scena IV	[Cesarotti], <i>Comala</i> , Siena 1798, parte II, scena III, pp. 18-19
Oh che veggio? che ascolto ? No non m'inganno, egli è Fingallo, ei vive, Ei torna pien' della sua fama; io sento La man delle battaglie: oimè , oimè, Che vicenda improvvisa, Che tumulto d' affetti	Oh che veggio? che ascolto ? No non m'inganno, egli è Fingallo, ei vive, Ei torna pien' della sua fama; io sento La man delle battaglie: oimè , oimè, Che vicenda improvvisa, Che tumulto d' affetti

³¹ La musica di Morandi certamente risuonò a Senigallia in occasione delle nozze di due aristocratici locali, come testimonia il libretto superstite: *COMALA. Azione teatrale del signor Ranieri de Calsabigi da cantarsi in Senigallia nel Teatro de' sig. Condomini in occasione delle felicissime nozze del [...] marchese Antonmaria Grossi con Catterina Baviera. Posta in musica da Pietro Morandi [...]*, Senigallia, Settimio Stella, 1780. Unica copia conosciuta conservata alla Music Library dell'University of Michigan, Ann Arbor (U.S.A.); ringrazio Lucio Tufano per avermene messo a disposizione una riproduzione.

³² *COMALA. Poema drammatico di Ossian figlio di Fingal antico poeta celtico messo in musica dal signor maestro Ettore Romagnoli*, Siena, Luigi e Benedetto Bindi, 1798. Unica copia conosciuta conservata a Firenze, Biblioteca Marucelliana. Sul Romagnoli cfr. nota 18.

<p>M'affoga il cor! sento ch'io manco: è d'uopo Che a riposarmi io vada Dietro di questa rupe, Finché la foga dell'affannata alma Ha posa e calma, Stiami l'arpa da canto, E voi figlie di Morni Sciogliete il canto.</p>	<p>M'affoga il cor! <i>Deh, voi figlie di Morni, Sostenetemi... un gelo... Mi preme in seno... sì contrario... affetto Qual nube... mi... circonda...! Di contento... e martoro... Qual guerra!... ohimè sento... ch'io... manco... moro.</i></p>
--	---

La dinamica di questa morte non convinceva Cesarotti; in proposito scrive:

Le parole precise dell'originale non sono che queste: Egli ritornò colla sua fama, sento la destra delle sue battaglie. Ma conviene ch'io mi riposi dietro la rupe, finché mi si calma lo spirito dal suo timore. L'arpa siamo vicina, e voi sciogliete il canto, o figlie di Morni. Questo luogo a dir vero è molto freddo e digiuno per esprimer il tumulto e 'l gruppo d'affetti che doveano allora agitar l'animo di Comala. Qui non si scorge né la sorpresa, né il passaggio rapido e violento da un dolore estremo ad una eccessiva allegrezza, di cui la morte di Comala doveva esser la conseguenza. Quindi risulta un inconveniente ancora più grave; ed è che cotesta morte non è abbastanza preparata [...]. Io ho procurato di supplire a questo detto coll'aggiunger alcuni piccioli tratti espressivi della passione, i quali preparino alla Catastrofe: ma ebbi cura nel tempo stesso di non dipartirmi dalla brevità, e dalla maniera concisa di Ossian³³.

L'intervento di Cesarotti denota un'intenzione del traduttore che non esiterei a definire melodrammatica; da qui l'intensificazione patetica delle ultime parole di Comala. Già Calzabigi aveva sviluppato le perplessità di Cesarotti nella direzione di una maggiore melodrammaticità della morte di Comala: sua l'idea, audace per l'epoca, di far morire Comala sulla scena. Romagnoli va nella stessa direzione³⁴ e, seguendo Cesarotti, motiva così le ragioni del cambiamento:

Inoltre la morte di Comala causata da un'improvviso colpo di gioja, pare che fosse anche più innaturale nella traduzione dell'Originale, poiché Comala dopo le parole *che tumulto d'affetti m'affoga il cor!* seguita *sento ch'io manco* e poi con altri sette versi parla in pace di ritirarsi

³³ M. CESAROTTI, *Comala*, osservazione n. 5 in calce all'edizione del testo (ediz. cit., pp. 190-191).

³⁴ A proposito della morte in scena commenta: «Potrà forse opporsi che Comala muoja sulla scena, quando così non seguiva nell'originale, e nella traduzione. Le rappresentazioni teatrali sono piene di queste morti in Scena, e tanto più si è creduta da permettersi questa, che non è la conseguenza di una ferita, che per lo più fa ridere, ma d'un'oppression di respiro, e simile ad uno svenimento» (*Comala* cit., p. 19).

dietro la rupe per calmare il suo spirito, e invita le sue compagne al canto. Il Sig. Cesarotti al N. 5. delle sue osservazioni a questo Drama, conviene della freddezza di questi versi³⁵.

A parte il caso eccezionale appena discusso, il riuso di versi cesarottiani nei libretti è raro; lo ritroviamo, tuttavia, in un lavoro sperimentale dato a Napoli nel 1817, *Aganadeca* “tentativo drammatico” di Vincenzo de Ritis in cinque atti per la musica di Carlo Saccenti³⁶. Il lavoro ambisce riunire “alla magnificenza de’ moderni spettacoli, la severità della greca Tragedia”³⁷ ed è offerto a Ferdinando I da poco tornato sul trono del Regno delle due Sicilie, mostrando come tali soggetti, già graditi alla cultura napoleonica, e la stessa struttura del “tentativo drammatico”, debitrice alla *tragédie lyrique* francese³⁸, fossero senza difficoltà compatibili col clima culturale e politico del restaurato regno borbonico. Cesarotti è stato ben letto da De Ritis, ripreso, citato, parodiato, parafrasato in più luoghi; la versificazione del padovano è significativamente imitata nel libretto e porzioni di testo cesarottiano sono occasionalmente riprese quasi fedelmente:

Cesarotti, <i>Fingal</i> , canto III, 110-123	De Ritis-Saccenti, <i>Aganadeca</i> , p. 31
Il re si stava Torbido, in sé romito; avea sul ciglio Funesta nube, atro vapor negli occhi. Olà, gridò l’altero, al mio cospetto Guidisi Aganadeca; ella ne venga Al re di Selma, al suo leggiadro sposo: Già del sangue de’ miei tinta è la destra Del suo diletto; inefficaci e vane Non fur sue voci: del fedel messaggio È giusto il guiderdon. Venne la bella, Sciolta il crin, molle il ciglio: il bianco petto Le si gonfiava all’aura de’ sospiri, Come spuma del Luba. Il fero padre L’afferrò, la trafisse.	Qui stava Torbido, in sè romito; avea sul ciglio Funesta nube: Olà, gridò nel suo Furor, qui Aganadeca Si tragga: inefficaci Non fur sue voci: del fedel messaggio È giusto il guiderdon. Venne la bella, Sciolta il crin, molle il ciglio... il bianco petto Le si gonfiava all’aura de’ sospiri... Il fero padre l’afferrò, la trasse Di quella torre ne l’orror... Chi a l’ira Può sottrarla del Re?

Ad onta del fatto che per *Aganadeca* si spese una cifra ingentissima col pieno sostegno governativo – si trattava dello spettacolo inaugurale del rico-

³⁵ Ivi, pp. 16-17.

³⁶ Napoli, Tipografia Flautina, 1817.

³⁷ Ivi, dedica a Ferdinando I Re delle Due Sicilie.

³⁸ Il terzo dei cinque atti è costituito dal ballo *La festa delle conche*, anch’esso di argomento ossianico, musicato da Gallenberg.

struito San Carlo dopo l'incendio del 1816³⁹ – l'esperimento sortì un insuccesso totale: ce ne informano il *Diario napoletano* di Carlo De Nicola⁴⁰, Stendhal – disgustato dalla monotonia di quello che egli comunque definì un *grand opéra*⁴¹ – e Louis Spohr che ritenne non spregevole il libretto capitato, tuttavia, nelle mani di uno sprovveduto musicista dilettante⁴². Peraltro l'atmosfera nordica e brumosa di *Aganadeca* è senz'altro anticipatrice di quella ben più memorabile della rossiniana *Donna del lago* di due anni dopo. Il libretto di Tottola per Rossini è ricco di riferimenti espliciti e reconditi al cosmo ossianico trasmessogli da Cesarotti; ma De Ritis gli fornisce belli pronti i versi del celebre e suggestivo coro *Già un raggio forier*⁴³:

De Ritis, <i>Aganadeca</i> , Atto IV, scena prima (p. 21)	Tottola, <i>La donna del lago</i> , Atto I, scena ultima
Quel raggio forier D'immenso splendor Ti sgombra, guerrier, Le vie de l'onor.	Già un raggio forier D'immenso splendor Addita il sentier Di gloria, di onor!

Altri libretti denunciano influenze cesarottiane più sul piano delle situazioni che su quello specifico delle scelte lessicali e metriche, queste ultime oscillando fra il pallido riflesso di una fonte fortemente originale e la coscienza

³⁹ Lo spettacolo è posposamente annunciato, con le sue velleitarie intenzioni riformatrici, sul «Giornale delle due Sicilie» del 26 dicembre 1816; cfr. R. Cafiero, *Vita musicale a Napoli negli appunti di viaggio di Louis Spohr (febbraio-marzo 1817)*, in «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVI, 2006, pp. 33-76: 39.

⁴⁰ T.R. TOSCANO, *Gabriele Rossetti e Vincenzo de Ritis*, cit., pp. 562-563.

⁴¹ «3 avril. *Aganadeca*, grand opéra. Je n'ai jamais rien ouï de plus pompeusement plat: cela n'a duré que depuis sept heures jusqu'à minuit et demi, sans un seul moment de relâche. Et sans le plus petit chant dans la musique»; cito da STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Michel Lèvy frères, 1854, p. 266. Il passo in traduzione italiana si legge in STENDHAL, *Roma, Napoli e Firenze*, Bari, Laterza, 1990, p. 223. Significativo e precoce l'impiego del termine *grand opéra* per uno spettacolo operistico in cinque atti con ballo, termine che avrà corso legale a partire dagli anni '30.

⁴² L. SPOHR, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekurtz nach den autographen Aufzeichnungen* a cura di F. Gothel, vol. II, Tutzing, Schneider, 1968, pp. 11-13. Il ricordo di Spohr è riportato, commentato e tradotto in italiano in A. QUATTROCCHI, *La donna del Golfo*, in G. ROSSINI, *La donna del lago*, a cura di A. Quattrocchi, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. ix-lxxxiii: xxxiii-xxxv. Vedi anche R. CAFIERO, *Vita musicale*, cit., pp. 39-42.

⁴³ Per questo ed altri rapporti fra *Aganadeca* e *Donna del lago* vd S. CASTELVECCHI, *Walter Scott*, cit., pp. 67-70.

Franco Piperno

replica di soluzioni sentite sempre più adatte alla lingua del libretto man mano che si procede entro il secolo diciannovesimo.

3. Il librettista che affronta il soggetto ossianico si predispone a somministrare al musicista situazioni idonee a sollecitarne la fantasia e ad indirizzarlo verso il soddisfacimento del gusto del pubblico che, a prescindere dai soggetti, ha nel cantante il suo primario interesse. Va in questa direzione il *topos* della scena di carcere, tetro ed oscuro, che non può mancare nel contesto della guerra drammaturgia ossianica; ed è in questo ambito situazionale che lessico e metrica di matrice cesarottiana hanno più spesso occasione di riaffiorare ovvero, al contrario, è qui che più fortemente si manifesta la resistenza del consueto corredo di immagini, pensieri ed azioni al rinnovamento lessicale e metrico. In *Fingallo e Comala* di Fidanza-Pavesi il carcere è teatro di visioni (Atto II, scena X «Oscura grotta, che serve di Tempio ai Caledoni»)⁴⁴: a Fingallo, addormentatosi «dietro ad una musica languente», appaiono le ombre di compagni guerrieri e della stessa Comala a rendere più pietosa la sua condizione di recluso. Carpani, nel commentare questa scena, ne dà un giudizio positivo per «la novità del pensiero» e la annovera fra le scene «che tanto si confanno ai bisogni del compositore della musica»⁴⁵, anche se la suggestione dell'elemento visivo, diligentemente descritto in estese didascalie e in significativa sintonia con soluzioni luministiche di coeve realizzazioni pittoriche di sogni ed evocazioni ossianiche⁴⁶, nettamente prevarica quello emotivo espresso da Fingallo in versi di circostanza:

FINGAL	Dove fui! Deh che m'avvenne! Sogni... larve... oh il ver fu questo Qual mi cinge orror funesto E mi gela in petto il cor? Ove sei bell'idol mio? Perché mai sì cruda oh dio! Tu mi chiami, e poi t'involi! A te corro, e non sei più.
--------	--

Analogamente accade in *Oscar e Malvina* ancora di Fidanza per la musica per nobile dilettante Francesco Sampieri (1816) dove la scena del carcere è del

⁴⁴ *Fingallo e Comala*, Venezia, Stamperia di Vincenzo Rizzi, 1805, p. 41.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁶ Per questo vd. L. ZOPPELLI, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, cit., p. 562.

tutto generica ed il feroce guerriero Oscar esprime i sensi del proprio affetto in consunto lessico di conio metastasiano; tuttavia, nel rispetto della fonte, il carcere in questo caso crolla risarcendo con terribilità scenografica una terribilità verbale del tutto carente⁴⁷:

S C E N A , IX.

Orrido oscuro carcere :

Oscar, seduto sopra un sasso :

Oh albergo della morte!
In te mai splende il giorno:
Nè sò veder che tenebre d' intorno.
Udir mi sembra la terribil voce
Del nemico crudel, che al cor mi piomba:
Sventurato, che mi resta?
Quale orror, che far degg' io?
Ah l' acerbo affanno mio
Mi divide in seno il cor.
Sempre fido al caro oggetto
L' alma mia l'adorerà.
E la fiamma del mio petto
Sol la morte estinguerà.
Ma che fia? Vacilla il suolo!
Sarà questa la mia tomba!
Ah qual fremito rimbomba,
Che mi fa l' alma gelar.
S' odono ripetuti colpi nell' interno
del carcere.
Cresce il tumulto, e lo strepito dei colpi,
finchè improvvisamente cade gran parte dell'
nitina parete di prospetto alla platea.

S C E N A V.

Angusta prigione scavata nel masso di una grotta.
Classamor, poi Alpino, e seguaci di Classamor.

Clas. Ora di morte ancor non giungi? e il figlio?
Forse cangiò consiglio,
Per mia pena maggior Reuda crudele?..
Ma qual nube è colà?.. le fan corona
L' ombre degli avi miei ...
Ah! che lo spirito del mio figlio sei.
Dunque pria che la tomba in te m' accolga
Per non tornar più mai,
Caro, non ti vedrò... non mi vedrai!..
Ah! sì.. prosteso e pallido..
Nel fianco una ferita,
Lo vedo... ei me l' addita...
Chiede vendetta... ahimè!..
In duri lacci stretto
Il padre... un pianto sterile,
O figlio mio diletto,
Altro non ha per te!
Ma qual fragor?.. (2) già crolla...
(1) Snudano le spade, e prendono vari tronchi di quercia accesi, e partono...
(2) Fedesi una parete della torre a vanettare, quindi a cadere vinta dagli enti, e...
de' seguaci di Classamor.

Più coerentemente col clima ossianico – ma siamo già in età romantica – nel *Clato* di Livini-Raimondi (1832, Atto II, scena V) analoga situazione è collocata in ambiente naturale (la prigione è in una grotta) e condotta con andamento più realistico e incalzante: metrica e lessico cesarottiani agiscono qui in maniera più incisiva⁴⁸:

L'ambientazione ossianica nei libretti viene esplicitata evocando usi, riti e azioni tipiche del mondo popolato dagli eroi celtici attingendo a piene mani agli apparati esplicativi forniti da Cesarotti; ad esempio l'arpa, strumento tipico del bardo e simbolo della sua gente, è di frequente evocata in questi testi. Come già Comala in Cesarotti e in derivati adattamenti librettistici, in *Adrano*

⁴⁷ *Oscar e Malvina*, Milano, Stamperia Tamburini, 1816, pp. 35-36.

⁴⁸ *Clato*, Napoli, Tipografia Flautina 1832, p. 23.

Accanto alla guerra ed ai suoi suoni è la natura – come ambiente e come manifestazione metaforica – a caratterizzare il popolo celtico in *Ossian* e, di conseguenza, nella librettistica derivata. Ma la natura è spesso nemica e insidiosa e con la sua minacciosità simboleggia l'agitarsi di potenti passioni umane. Un mare tempestoso accompagna l'ingresso in scena di Comala agitata da presagi funesti in *Fingallo e Comala*, 1805, Atto I, scene V e VI⁵¹:

Lamor, e detti.
Lam. Principe, vieni, accorri
Il mar, che rugge, il cupo suon dei nubi
Minacciano tempesta, affitte Navi
Scorgonsi da lontano.

[...]

C O R O .
D' altre nubi s'attenebra il giorno
Rugge il vento, la folgore balena
Ah! qual terra, quell'orrida scena!
Gli infelici si corra a salvar.

Similmente l'atmosfera tempestosa simboleggia l'agitazione generale nel Finale I di *Gaulo e Oitona* 1813⁵², replicato in *Oscar e Malvina*, 1816⁵³:

Coro generale
Tutto spira furor, e vendetta;
Mugge il Mar, freme il vento crudele,
Striscia in Cielo l'orrenda saetta,
Tutto è morte, spavento, e terror.

o in un'analogha scena di *Ardano e Dartula*⁵⁴, 1825, (Atto I, scena XI):

CORO generale di tutti.
Sul Garma s'ode a fremere
L'ignivoma tempesta;
Le quercie il capo incurvano,
Ondeggia la foresta,
Impallidisce il sol,
Par che traballi il suol.

⁵¹ Ivi, pp. 15-16.

⁵² *Gaulo e Oitona*, Napoli, Tipografia Largo del Castello nuovo, 1813, p. 16.

⁵³ *Oscar e Malvina* cit., p. 24.

⁵⁴ *Ardano e Dartula* cit., p. 28.

Questi esempi consentono di registrare come lessico e metrica tendano a divenire sempre più ‘cesarottiani’ – ma si potrebbe ormai dire anche ‘alfieriiani’, ‘foscoliani’ o ‘montiani’ – mutuando o imitando dalla fonte lessico e usi verbali o addirittura introducendone di desueti (l’aggettivo «ignivoma», ad esempio: ‘vomitatrice di fuoco’). Ciò avviene con sensibile ritardo rispetto all’ingresso delle tematiche ossianiche nella librettistica, segno che lingua e metro metastasiani sono più resistenti all’usura dei soggetti e delle ambientazioni dei drammi per musica dell’età del Poeta cesareo.

4. Ma ancor meno pronta a reagire alle sollecitazioni suggestive dei soggetti e delle ambientazioni ossianiche è la musica della quale ancora nel 1833 si teorizzava l’impossibilità di rendere la *couleur locale* di uno specifico soggetto (opinione di Anton Reicha nel suo *Art du Compositeur Dramatique*) se non con occasionale impiego di canzoni o di strumenti geograficamente connotati (per l’ambito ossianico l’arpa), la caratterizzazione ambientale nelle opere essendo *in primis* affidata a poeti, scenografi e costumisti⁵⁵. Nella stessa *Donna del lago* il colore ossianico percepito da Stendhal nella musica di Rossini è forse soprattutto indotto dalle suggestioni visive, che le cronache del tempo riportano come particolarmente felici, suscitate dagli apparati scenografici realizzati per quell’opera a Napoli nel 1819 e in successive riprese altrove⁵⁶. Tuttavia l’arpa quale simbolo ossianico, frequente nelle rappresentazioni pittoriche di tal soggetto, è introdotta già nella *Comala* di Morandi sul testo di Calzabigi, segno che già nell’ultimo quarto del ’700 queste associazioni avevano qualche significato. La troviamo nella sinfonia d’apertura – che Morandi ci dice aver composto coll’intenzione di «prevenire li spettatori dell’azione che ha da rappresentarsi, e formarne per dir così l’argomento»⁵⁷ – e in diverse scene in cui compaiono i Bardi, sia pur nel modesto ruolo di accompagnamento e rinforzo della parte dei secondi violini⁵⁸. Di arpe non dispose Stefano Pavesi a Venezia nel 1805 per il suo *Fingallo e Comala* ed egli ovviò abbondando col pizzicato di archi anche lui nelle scene con i Bardi.

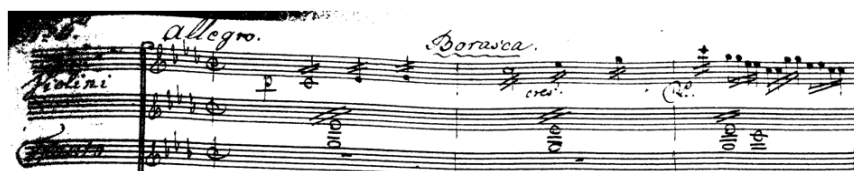
⁵⁵ A. REICHA, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale*, Paris, Farenc, 1833; cito dall’edizione a cura di C. Czerny, Vienna, Diabelli, 1842, con testo tedesco a fronte, p. 274.

⁵⁶ S. CASTELVECCHI, *Walter Scott*, cit., pp. 70-71.

⁵⁷ *Comala*, cit., p. 2.

⁵⁸ Ad es. nella prima scena dell’atto primo comprendente il «coro di Bardi» *Leggiadra vergine /vieni e festeggia*, part. cit., pp. 19-25.

La natura, soprattutto nei suoi scatenamenti atmosferici, si è visto essere elemento caratterizzante la librettistica ossianica; nel caso di frequenti tempeste, naufragi e addirittura terremoti la musica efficacemente asseconda le seduzioni visive allestite da scenografi e macchinisti. È pressoché ineludibile nelle partiture ossianiche la presenza di una tempesta sonora; quella nel citato *Fingallo e Comala* di Pavesi è un robusto brano, «Borasca», in Do minore, tonalità beethoveniana come beethoveniano appare il tema che ricorda quello della sonata in re minore op. 31 n. 2, conosciuta con la titolazione apocrifa e shakespeariana de *La tempesta*, pubblicata nel 1803⁵⁹:



Parimenti in Do minore è la burrasca nel *Gaulo e Oitona* di Pietro Generali (Napoli 1813, Atto I, scena 5)⁶⁰ il quale più che alla tempestosità tematica mira a quella rumoristica dispiegando in partitura una ragguardevole compagine orchestrale che include ottavino, timpani, tromboni e catuba (= grancassa) e scatenandola in violente esplosioni foniche. La funzione di supporto e di intensificazione del pathos emotivo già suggerito dalle suggestioni scenografiche cui pezzi simili devono assolvere è esplicitata nella didascalia posta in partitura che prescrive: «Pioggia continua. Lampi e tuoni con tutta forza, che devono, secondo l'espressione della musica, alternativamente cessare e riprendere»⁶¹. Nel Finale I di quest'opera Generali non si lascia sfuggire un momento di esotismo sonoro coerente con l'ambientazione guerresca e specificamente ossianica. Il personaggio Cadillo intona con declamato militaresco, quasi squillo di tromba, sostenuto da archi, il richiamo alle armi «Suoni lo scudo in campo / dell'arme animator» (scena 12); segue nel silenzio generale

⁵⁹ S. PAVESI, *Fingallo e Comala*, Firenze, Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini», ms F.P.T. 381., vol. I, cc. 86 e segg. La tonalità scelta da Pavesi rinvia anche all'incipit della mozartiana sonata K 457.

⁶⁰ Napoli, Conservatorio S. Pietro a Majella, ms 14.6.69, cc. 41-53.

⁶¹ Ivi, c. 44v.

Franco Piperno

«di dentro. Quattro tamburri a rappello»⁶². È un effetto sonoro inconsueto che evoca la prassi celtica di battere le lance sugli scudi come segnale di battaglia.



Analogamente foniche più che tematiche sono le risorse che Generali spiega per introdurre la scena del «Gran sotterraneo che presenta l'aspetto di varie grotte spaventevoli» nel quale è rinchiuso Gaulo (Atto II, scena 7): effetti orchestrali basati su ritmi puntati e dattilici seccamente scanditi, sul brusco contrasto fra registri molto gravi e molto acuti; la terribilità del luogo è resa con l'allargamento della gamma frequenziale verso le estremità acute e gravi. Tutto ciò serve a introdurre le parole di Gaulo «Quale orror mi circonda» sostenute da timbrica sepolcrale (passaggi per tromba, trombone, fagotto e serpentone all'ottava)⁶³. Diversamente Pavesi, nella corrispondente scena del suo *Fingallo e Comala*, aveva proposto un percorso più tematicamente costruito innanzitutto riprendendo all'inizio della scena il tema introduttivo della sinfonia, poi affidando ai fiati sezioni con idee tornite e impasti timbrici suggestivi per il momento onirico della scena (a Fingallo appaiono in sogno gli avi)⁶⁴. Meriterebbe più approfondita riflessione e ulteriori verifiche questa diversa concezione musicale della medesima terribilità del carcere oscuro e sotterraneo pervaso di visioni sovranaturali da parte di compositori impegnati l'uno a Venezia, l'altro a Napoli. A parte ciò, registriamo che a Carpani la scena di Pavesi piacque perché, a suo dire, il musicista seppe renderne il colore e le emozioni con una musica efficacemente evocativa: dall'impiego di opportuni timbri scuri («Sembra incredibile che per venti minuti abbia potuto un maestro aggirarsi sempre fra tuoni bassi ed uniformi, come portava il colorito del suo soggetto, senza divenire monotono e noioso»), all'uso di ricercate modulazioni

⁶² Ivi, c. 145r-v.

⁶³ Ivi, cc. 215-217.

⁶⁴ S. PAVESI, *Fingallo e Comala*, cit., vol. II, cc. 101 e segg.

«che, senza variare di tinta, variatissimo divenne il suo quadro», al ricorso ad un realistico declamato nella parte di Fingallo dormiente («a parole interrotte, o formando appena i tuoni, come sogliono gli addormentati che parlano: felicissima invenzione e piena di genio, e che produce un effetto mirabile»)⁶⁵; elementi tutti, in ogni caso, genericamente consoni alla consueta terribilità della scena di carcere e non specificamente 'ossianici'.

Dalla prospettiva qui assunta le partiture di opere ispirate a Ossian non suggeriscono ulteriori osservazioni; certo, la *Clato* di Raimondi del 1832 offrirebbe più numerosi spunti per quel che riguarda la resa musicale di un immaginario cosmo ossianico, ma siamo già in un'epoca, quella di Bellini e Donizetti, in cui il clima romantico comporta una ben diversa disposizione del musicista a maneggiare i propri arnesi in chiave descrittiva al fine di caratterizzare sonoramente quell'epica altomedievale e barbarica. A quell'altezza cronologica il contributo che Ossian e Cesarotti potevano dare al rinnovamento del repertorio operistico ed alle sue realizzazioni musicali si è esaurito. Contributo effimero e marginale? La forza delle convenzioni operistiche, sul piano lessicale e formale, drammatico e drammaturgico (i personaggi sono inevitabilmente amanti prima che guerrieri, sovrani o cantori) condiziona fortemente la transcodifica delle tematiche ossianiche, né queste riescono ad assoggettare le predette convenzioni alle proprie specificità stilistiche se non in singole occasioni dal carattere erudito e relativamente alla sola componente verbale dello spettacolo operistico (lessico e metrica). Dunque la recezione operistica di Cesarotti si configura da un lato come veicolo per un ennesimo tentativo di riforma dello statuto dello spettacolo operistico, dall'altro come addomesticamento parzialmente banalizzante dello stesso modello letterario. Ma il commercio non sporadico che i poeti di teatro ebbero con le *Poesie di Ossian* ha incoraggiato e assecondato, assieme ad Alfieri, Monti ed altri, l'ammodernamento della scrittura librettistica ed ha predisposto il pubblico dell'opera al più agevole accoglimento della brumosa soggettistica di Walter Scott e di quella cruenta e 'barbara' di William Shakespeare.

⁶⁵ G. CARPANI, *Le rossiniane*, cit., p. 52.