

MATTEO MAINARDI

I LIBRETTI MUSICALI DELLA SOCIETÀ STORICA LOMBARDA

Generalmente con l'espressione libretto musicale si indica un testo, nella maggior parte dei casi poetico, destinato alla musica, in formato 18 × 15 cm.

Un libretto può essere musicato nella sua interezza, oppure solo in alcune sue parti; può essere stato composto appositamente per l'esecuzione musicale, come essere destinato solo in un secondo momento a ricevere una versione musicale. La maggior parte dei libretti musicali sono a stampa e questa loro peculiarità è strettamente legata alla specifica funzione che erano chiamati a svolgere: quella di aiutare lo spettatore a seguire l'esecuzione musicale, il più delle volte leggendo il testo musicato a lume di candela¹.

Le occasioni di musicare testi poetici furono fino alla prima metà del XIX secolo molteplici: sicuramente il melodramma rappresentava l'occasione principale, ma non dobbiamo dimenticare l'ambito sacro dell'oratorio o delle cantate, come quello laico delle accademie e delle serenate. Poiché la composizione di libretti era un campo di attività letteraria molto ampio, dall'inizio del XVII fino alla prima metà del XIX secolo, in questo particolare ambito furono coinvolti tanto letterati diletanti destinati a un futuro oblio, quanto poeti di chiara fama, che ebbero una posizione di rilievo nella storia della letteratura italiana².

¹ Prefazione in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991.

² F. PORTINARI, *Pari siamo: io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981. P. GALLARATI, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

In questo arco di tempo la produzione originale di testi per nuove rappresentazioni musicali è costante: si richiedono nuovi drammi per musica, nuovi oratori, nuove cantate in un processo che definisce rigidi schemi di carattere stilistico ed estetico, soprattutto a livello di espressione vocale (il virtuosismo e l'aria col *dacapo*), e promuove una costante opera di creazione di testi musicali, sia che si trattasse di opere del tutto originali, che della rielaborazione di testi già noti (soprattutto di Pietro Metastasio³ e Carlo Goldoni⁴). Questo processo di circolazione di testi originali e di testi adattati proseguì appunto fino alla metà dell'Ottocento circa, quando in Italia il genere operistico soppiantò gli altri repertori e anche il libretto d'opera modificò le sue modalità di circolazione: se precedentemente per ogni nuovo spettacolo era richiesto un libretto inedito (o semplicemente adattato, comunque diverso), con l'avvento dell'opera romantica in Italia, si affermò il fenomeno del cosiddetto repertorio, che favorì non più la creazione costante di nuovi titoli, ma la riproposizione di opere già note, del cui successo si era certi⁵. In questo modo, riproponendo delle opere già definite e non suscettibili di variazioni, anche il loro testo non poteva essere modificato e si iniziarono quindi a stampare dei libretti standardizzati, validi per ogni futura rappresentazione del medesimo titolo⁶.

Fino alla metà del XIX secolo invece ogni libretto è intimamente legato ad una e una sola specifica rappresentazione o esecuzione musicale, infatti le molte occasioni che abbiamo ricordato difficilmente prevedeva-

³ *Metastasio e il mondo musicale* a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1986. *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento* a cura di E. Sala Di Felice - R.M. Caira Lumetti, Roma, Aracne 2001.

⁴ P. WEISS, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, "Studi goldoniani", III (1973), pp. 7-40. G. FOLENA, *Goldoni librettista comico in Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki 1981, pp. 21-32. Per un esempio della circolazione dei libretti buffi di Carlo Goldoni si veda R. SCOCCIMARRO, *L'Arcifanfano re de'matti di Goldoni-Galuppi. Una fonte musicale sconosciuta*, "Nuova rivista musicale italiana", XI, 4 (2006), pp. 423-458.

⁵ Per un'analisi del cambiamento del gusto del pubblico italiano nella seconda metà dell'Ottocento, si veda M. MAINARDI, *Il Catalogo Generale delle edizioni G. Ricordi & C. Una prima analisi del gusto musicale di fine Ottocento in Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di C. Sorba, Roma, Carocci, 2004, pp. 221-242.

⁶ F. DELLA SETA, *Il librettista in Storia dell'opera italiana, vol.4. Il sistema produttivo e le sue competenze* a cura di L. Bianconi - G. Pestelli, Torino, UTET, 1987, pp. 231-291.

no la replica di musica già udita, bensì si preferiva ricorre a composizioni sempre originali, in modo tale che il medesimo libretto poteva anche essere alla base di due eventi spettacolari, ma sempre con della nuova musica⁷. Inoltre il libretto è in questa epoca testimone di una rappresentazione specifica, perché non soltanto ne riporta la veste poetica, ma perché ci fornisce una serie significativa di informazioni relative a quella specifica rappresentazione: in questo modo oltre alle notizie in merito all'autore delle musiche e della poesia, nei frontespizi troviamo indicati i periodi e i luoghi di rappresentazione, nonché il nominativo dei dedicatari e i firmatari dell'eventuale dedica, dalla quale non raramente ricaviamo informazioni sulle motivazioni della specifica esecuzione. Nelle pagine precedenti al testo poetico vero e proprio possiamo inoltre trovare indicati i personaggi, il nome dei cantanti ed eventualmente il loro registro vocale, mentre è meno frequente, ma non rara, l'indicazione dei musicisti, almeno per quanto concerne le prime parti strumentali e – nel caso di balletti – il nome del coreografo e dei ballerini; significativa e preziosa è poi l'indicazione del personale tecnico come lo scenografo, il costumista, il macchinista, ma anche il maestro di spada (il tecnico addetto alla “regia” dei duelli) o il direttore di scena. In questo modo queste informazioni, presenti in modo discontinuo da libretto a libretto, rappresentano un testimone eccezionale, che aiuta a disegnare il quadro generale della vita musicale di una città in una determinata epoca⁸.

Un prezioso lavoro di catalogazione dei libretti musicali italiani a stampa è stato condotto da Claudio Sartori, il cui catalogo (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, 1991) rappresenta un imprescindibile strumento di lavoro per tutti coloro che intendono affrontare la storia della musica italiana tra il XVII e il XVIII secolo. Da questo capillare censimento sono rimaste escluse quelle biblioteche e quegli archi-

⁷ Le molteplici riprese dei drammi di Metastasio rappresentano l'esempio più significativo di questa prassi, a proposito si veda P. METASTASIO, *Teatro*, a cura di M. Fubini, Torino, Einaudi, 1977.

⁸ La conoscenza dei libretti musicali rappresenta una consistente fonte nel campo della storia della musica a livello locale, come ad esempio nel caso delle città di Varese e Gallarate: F. SARTORELLI, *Musica e spettacolo al Teatro Ducale di Varese. Gli allestimenti operistici nell'esame delle fonti superstiti*, «Tracce. Mensile di storia e cultura del territorio varesino», XVII (1997)/10, pp. 31-37. M. MAINARDI, «Nel Teatro dell'Insigne Borgo di Gallarate». *Primi risultati di un'indagine sul teatro musicale gallaratese del XVIII secolo*, «Rivista della società storica varesina», XXIV (2006-2007), pp. 212-244.

vi che l'autore non aveva potuto prendere in considerazione per difficoltà oggettive o più semplicemente per non conoscenza dell'esistenza dei medesimi. Tra le biblioteche che Claudio Sartori non riuscì a censire e a studiare c'è anche la biblioteca della Società Storica Lombarda e la sua significativa raccolta di libretti musicali⁹.

Dall'analisi di questa collezione sono emersi sei libretti non segnalati da Claudio Sartori¹⁰: in questi casi (e allo stato attuale della ricerca) presso la biblioteca della Società Storica Lombarda risulta essere custodito l'unico esemplare di questi libretti; per altri trentatré libretti si tratta di esemplari già segnalati da Sartori e quindi si è data notizia dell'esistenza di un ulteriore testimone, in quattro casi si tratta dell'unico testimone finora rinvenuto a Milano di rappresentazioni relative a questa città¹¹. I cinque libretti datati XIX secolo¹² non sono censiti da Sartori in quanto

⁹ Per la realizzazione del suo lavoro, Claudio Sartori si avvale della collaborazione di molti musicologi, bibliotecari e collezionisti. Dove possibile prese visione diretta dei libretti e ne curò la descrizione, ma in altri casi (soprattutto per l'estero) si avvale dell'aiuto di corrispondenti, che segnalavano i libretti e ne redassero la scheda descrittiva. Il lavoro fu circoscritto da un punto di vista cronologico all'anno 1800, per non risultare di tali proporzioni da non potersi concretamente realizzare (si ricorda che il censimento venne svolto in un periodo in cui la tecnologia informatica non si era ancora pienamente sviluppata). La possibilità di individuare nuovi fondi di libretti è un'eventualità che occorre già durante la redazione definitiva dell'opera, quando, soprattutto grazie all'azione di Agostina Zecca Laterza, vennero localizzate le collezioni dell'Archivio Storico di Casa Ricordi di Milano e la collezione privata della biblioteca Sormani Verri di Lurago d'Erba (CO). Ancora oggi la possibilità di accedere a nuovi fondi librari poco conosciuti o accessibili (si pensi ai paesi dell'Europa ex-comunista) o l'ampliamento di quelli già noti attraverso acquisizioni e donazioni, fanno sì che il catalogo di Claudio Sartori possa ampliarsi ulteriormente. Si veda: L. Govi, *Libretti italiani a stampa del Sei-Settecento: addenda torinesi al catalogo Sartori*, in *Miscellanea di studi* a cura di A. Basso, ("Il Gridellino. Quaderni di studi musicali", 24), Torino, Centro Studi Piemontesi – Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2006, pp. 173-196.

¹⁰ *La forza della pietà e dell'amore* (1682), *S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano* (1748), *Tobbia figliuolo ammaestrato dal padre* (1754), *La missione del Verbo* (1761), *Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine* (1772), *I sette Visconti arcivescovi di Milano* (1784).

¹¹ *Bassiano ovvero il maggior'impossibile* (1685), *Alba Cornelia* (1704), *Alessandro nelle Indie* (1731), *Hurtado e Mirando ballo tragico-pantomimo* (1784).

¹² *Il Trionfo della Pace* (1806), *Cantata pel faustissimo ingresso a Milano degli augusti sposi le loro altezze imperiali il principe Eugenio Napoleone di Francia, viceré d'Italia e la principessa Augusta di Baviera* (1806) [due impressioni], *Per la nascita di S.M. il re di Roma l'Italia Esultante. Cantata* (1811), *Il mistico omaggio* (1815).

esterni al limite cronologico che l'autore si era posto per la compilazione del suo catalogo, e comunque non si tratta di testimoni unici.

I libretti tra biblioteca e donazioni

I libretti musicali della Società Storica Lombarda sono in numero complessivo di quarantaquattro e coprono un arco temporale che va dal 1676 fino al 1815. Attualmente i libretti musicali sono dispersi nel patrimonio librario complessivo, ma in realtà appartengono a tre distinte donazioni, giunte in biblioteca in differenti momenti a formare il fondo Visconti di San Vito, il fondo Achille Bertarelli e il fondo Sormani Andreani¹³. La possibilità di definire in modo univoco a quale specifica donazione corrisponda ogni singolo libretto, oggi è particolarmente complessa: per quanto concerne la donazione Sormani Andreani abbiamo rilevato la presenza di un unico libretto, la cui dedica ad Alessandro Verri lo colloca in questo specifico fondo, praticamente senza possibilità di dubbio¹⁴; relativamente al fondo Visconti di San Vito la presenza dell'ex libris del marchese Carlo Ermes Visconti¹⁵ è il segnale di un'appartenza inequivocabile, che ci permette di collocare i relativi libretti all'interno di questa donazione, per un numero complessivo di diciannove esemplari; i rimanenti ventiquattro libretti non hanno una specifica indicazione di proprietà o elementi particolari che ne possano indicare l'appartenenza ad un fondo specifico; nell'indeterminatezza si propende per assegnarne la provenienza alla donazione di Achille Bertarelli, che risulta essere stata la più ampia da un punto di vista numerico per questo tipo particolare di documenti. Per quanto considerevole, la consistenza di libretti risulta essere limitata rispetto alla sua iniziale entità, se è vero che Achille Bertarelli donò "una copiosa raccolta (assai oltre il centinaio) di libretti d'opera del Teatro alla Scala [...] ai quali ne vanno aggiunti altri impressi per i teatri di Pavia e di Bergamo"¹⁶; oggi mancano libretti provenien-

¹³ Per una descrizione di questi fondi si rimanda a M. BONOMELLI, *La biblioteca della Società Storica Lombarda dalla costituzione ad oggi*, in *Volti e memorie. I 125 anni della Società Storica Lombarda*, a cura di C. Mozzarelli, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 141-176.

¹⁴ *Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine* (1772).

¹⁵ Ex libris n° 2313 in E. BRAGAGLIA, *Gli ex libris italiani. Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993.

¹⁶ *Doni alla Biblioteca Sociale*, "Archivio Storico Lombardo", XXXVI, 11 (1909), pp. 513-514.

ti da queste due ultime città e il loro numero complessivo è ben al di sotto del centinaio. Una situazione analoga di dispersione si è dovuta constatare anche per i libretti del fondo Visconti di San Vito: infatti sono state ritrovate almeno cinque camicie con l'ex libris del marchese Carlo Ermes Visconti di San Vito, prive del relativo libretto¹⁷. La precarietà di questo materiale, la sua relativa povertà, le limitate dimensioni (che ne favoriscono il furto) e i continui spostamenti che la Società subì fino all'attuale sede¹⁸, sono tutti elementi che concorrono a spiegare la dispersione di questo enorme patrimonio, ragion per cui la possibilità di una sua ricomposizione globale risulta essere piuttosto remota e improbabile.

Nonostante il numero dei libretti superstiti rappresenti soltanto una parte delle collezioni originarie, è comunque possibile tracciare un primo profilo di Achille Bertarelli e Carlo Ermes Visconti come collezionisti di libretti musicali. È infatti particolare constatare come dal fondo Achille Bertarelli provengano tutti i drammi per musica e i soggetti di balli, quindi tutti i libretti collegati alla vita teatrale cittadina; uniche eccezioni sono i due libretti relativi a rappresentazioni accademiche tenutesi presso il Collegio de' Nobili¹⁹ e il libretto di un oratorio del 1682²⁰. Più particolari sono invece i gusti collezionistici di Carlo Ermes Visconti di San Vito, in quanto possiamo notare come i suoi interessi siano diversificati in due rami, a prima vista diametralmente opposti: da una parte soggetti sacri (tutte le cantate per intramezzo, cantate sacre e un dramma per musica di argomento sacro), dall'altra invece i libretti relativi al periodo giacobino, napoleonico e della prima Restaurazione a Milano.

L'arco cronologico coperto dai libretti è piuttosto ampio: cinque libretti risalgono al XVII secolo, trentaquattro al XVIII e cinque al XIX secolo; l'esemplare più antico risale al 1676²¹, mentre il più recente è del 1815²². Per quanto concerne i generi abbiamo diciannove drammi per

¹⁷ Si tratta con ogni probabilità di cinque cantate per intramezzo, delle quali ci è nota la sola parola iniziale del titolo e la segnatura, che riportiamo di seguito: *Miracolo* (C10D10023), *Immacolata* (C10D10018), *Fede* (C10D10013), *Cantate* (C10D10004), *Annunciazione* (C10D10002).

¹⁸ Le vicende della Società Storica Lombarda sono descritte in LIVA, *I centoventicinque anni della Società Storica Lombarda* in *Volte e memorie* cit., pp. 25-42.

¹⁹ *La feste di Pallade* (1767), *I sette Visconti arcivescovi di Milano* (1784).

²⁰ *La forza della pietà e dell'amore* (1682).

²¹ *Marcello in Siracusa* (1676).

²² *Il mistico omaggio* (1815).

musica, undici cantate per intramezzo, quattro cantate profane, tre soggetti di balli, due oratori, una cantata sacra, un'azione accademica, un'accademia di lettere e arti cavalleresche, un'azione drammatica e un dramma giocoso.

La semplice elencazione dei diversi generi ci testimonia come il libretto facesse riferimento a un orizzonte molto ampio di possibili soluzioni di carattere musicale, e che non si limitasse esclusivamente al mondo del melodramma; ciononostante sono i drammi per musica a rappresentare il più consistente gruppo di libretti.

I libretti teatrali

I diciannove libretti di drammi musicali sono tutti relativi ad opere del genere serio, rappresentate a Milano dal 1676 (*Marcello in Siracusa*) al 1792 (*Pirro re di Epiro*). I sette drammi del periodo spagnolo²³ furono tutti rappresentati presso il "Regio Teatro", ubicato nel Palazzo Ducale e originariamente denominato Salone Margherita: unica eccezione è l'*Alba Cornelia* del 1704, rappresentato presso il "Regio nuovo Teatro". Con questa dizione veniva indicata una nuova sala teatrale del Palazzo, utilizzata a partire dal 1695 successivamente ad un incendio che danneggiò parzialmente il Salone Margherita. Si trattò di una soluzione provvisoria, in quanto l'utilizzo di questa nuova sede (puntualmente segnalata nei frontespizi dei libretti) fu contestuale al restauro e al rinnovamento del salone principale. Il potere sovrano aveva sempre dimostrato molta attenzione ai fatti teatrali, in quanto il teatro era un significativo mezzo per veicolare l'ideologia dell'*Ancien Régime* e per controllare la nobiltà cittadina²⁴; con il passaggio di Milano dagli Spagnoli agli Austriaci poco cambia in merito a quella che possiamo definire una vera e propria "poli-

²³ *Marcello in Siracusa* (1676), *Bassiano ovvero il maggior'impossibile* (1685), *L'anarchia dell'impero* (1688), *Gli amori ministri della fortuna* (1694), *L'Arsiade* (1700), *Alba Cornelia* (1704).

²⁴ Per una descrizione delle vicende dei teatri musicali a Milano si segnalano C. GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1958*, Milano, Ricordi, 1963; D. MONZELLA - E. POZZI, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1971; *Vita teatrale in Lombardia*, a cura di G. de Florentiis - S. Martinetti - G. Tintori, Milano, Cariplo, 1982. Per il rapporto tra potere politico e teatri si veda PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780 in Storia dell'opera italiana* cit., pp. 3-75 e J. ROSSELLI, *Il sistema produttivo, 1780-1880 in Storia dell'opera italiana* cit., pp. 79-165.

tica teatrale” da parte dei governi. I libretti di drammi per musica di epoca austriaca sono complessivamente tredici²⁵ e segnaliamo come in un unico caso, *La forza dell'amore e dell'odio* del 1734, non si utilizzi l'espressione “dramma per musica”, ma esclusivamente “dramma”, probabilmente per sottolineare maggiormente l'aspetto teatrale rispetto a quello musicale. I primi sei libretti vennero rappresentati presso il “Regio Ducal Teatro”, il nuovo teatro inaugurato il 26 dicembre 1717 sulle ceneri del precedente, andato distrutto in seguito ad un ulteriore incendio occorso nel 1708. In tale occasione le insistenze della nobiltà avevano fatto in modo che, contrariamente ad elementari regole di sicurezza, il nuovo teatro venisse ancora edificato all'interno del Palazzo: la sua definitiva collocazione all'esterno di questa struttura avvenne in seguito ad un ennesimo incendio (molto probabilmente doloso), che nel 1776 distrusse il Regio Ducale Teatro. Duplice fu la conseguenza di questo incendio: da una parte si moltiplicarono teatri anche fuori Milano²⁶, dall'altra iniziarono i lavori per l'edificazione del Nuovo Regio Ducale Teatro, inaugurato il 3 agosto 1778 con *l'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri e successivamente denominato “Teatro Grande alla Scala”²⁷. Una copia del libretto di Antonio Salieri è custodita presso la biblioteca della Società Storica Lombarda, insieme ad altri cinque libretti di drammi per musica allestiti presso il “Teatro Grande alla Scala” o più semplicemente presso il “Teatro alla Scala”, come tradizionalmente si iniziò a chiamare il più importante teatro musicale della città. Tutti i libretti di drammi per musica sono relativi a spettacoli realizzati a Milano, con l'unica eccezione del libretto del *S. Eusebio al Concilio di Milano* (1784), spettacolo tenutosi nella città di Vercelli; questo libretto unitamente a quello del dramma giocoso *Milano all'ospital de' pazzi, ossia La sferza repubblicana* allestito a Monza nel 1797, rappresentano gli unici due casi di libretti non milanesi conservati. Quest'ultimo libretto monzese ci permette di fare una serie di considerazioni piuttosto interessanti: in primo luogo si tratta di un libretto relativo a uno spettacolo operistico, ma non più del genere serio, bensì di quello comico; trovare un solo libretto di questo tipo è un fatto

²⁵ *Oronta* (1724), *Girita* (1727), *Alessandro nelle Indie* (1731), *La forza dell'amore e dell'odio* (1734), *Scipione nelle Gallie* (1740), *Scipione nelle Gallie* (1768), *Europa riconosciuta* (1778), *Armida* (1780), *Olimpiade* (1782), *Antioco* (1788), *La disfatta di Dario* (1789), *Pirro re di Epiro* (1792).

²⁶ *Teatri della Lombardia*, Milano, Nuove Edizioni, 1980.

²⁷ *Salieri sulle tracce di Mozart*, a cura di H. Lachmayer - T. Haigermoser - R. Eissendle, Kassel, Bärenreiter, 2004.

curioso, visto che il successo del genere buffo nel corso della seconda metà del Settecento fu enorme e rappresentò uno degli aspetti più significativi del teatro musicale dell'epoca²⁸. In secondo luogo ci troviamo di fronte al libretto di un'opera di soggetto giacobino, come risulta assai evidente dal frontespizio, dove alla dedica nobiliare si sostituisce quella del "Cittadino Mezzo paolo [...] al merito singolarissimo de' curiosi Lombardi" e si specifica che la rappresentazione avvenne nell'"ex-Ducale Teatro", sottolineandone l'ormai passata natura di sala nobiliare. Terza significativa particolarità è che non abbiamo testo poetico, bensì una descrizione in prosa di ogni scena di ciascun atto; anche il formato di 10x8 cm è particolare, molto più vicino a quello usato per gli almanacchi, e proprio questo sembra essere stato lo scopo principale di questo piccolo prodotto editoriale, visto che la maggior parte delle novantacinque pagine che lo compongono sono occupate dal *Giornale italiano, e francese per l'anno 1798*, un almanacco appunto.

A concludere il gruppo di libretti destinati al mondo del teatro vanno segnalati tre esemplari privi di contenuto poetico: si tratta dei tre soggetti di balletti risalenti agli anni 1784 e 1789²⁹, destinati al Teatro alla Scala, anche in questo caso abbiamo una descrizione in prosa del soggetto dell'azione coreutica, che avrebbe avuto luogo sulla scena. Bisogna precisare come lo spettacolo del balletto, contrariamente a quanto avviene oggi, non aveva una propria autonomia rispetto allo spettacolo operistico, bensì viveva una situazione di vicendevole simbiosi, che legava indissolubilmente le due manifestazioni in un apparato spettacolare di più ampie dimensioni: ogni spettacolo serio o buffo era abbinato ad almeno due balli, che avevano luogo tra gli atti dell'opera ed eventualmente a conclusione della medesima; non raramente rappresentavano un motivo di attrazione superiore a quello esercitato dallo stesso spettacolo operistico³⁰. Per quanto riguarda gli autori delle musiche di questi drammi e balli, non possiamo segnalare dei nomi particolarmente significativi, se si

²⁸ F. PIPERNO, *Buffe e buffi (Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, "Rivista italiana di musicologia", XVIII, 2 (1982), pp. 240-284. P. WEISS, *La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento: il caso dell'opera buffa*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. Davoli, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 241-256.

²⁹ *Hurtado e Mirando ballo tragico-pantomimo* (1784), *Argomenti del ballo tragico Fedra e del ballo eroi-comico di Lorezzo* (1789), *Balli da rappresentarsi nel Teatro alla Scala per la second'opera del Carnevale 1789* (1789).

³⁰ PIPERNO, *Il sistema produttivo* cit., pp.43-48.

esclude il già ricordato Antonio Salieri³¹ e Nicola Zingarelli³², autore della musica del *Pirro* del 1792; decisamente più significativa e celebre la figura di ballerino e coreografo di Gaspare Angiolini che, come era tradizione, compose le musiche per i balli del 1789³³.

Tutti i libretti presi fino a questo momento in considerazione, risultano essere segnalati nel catalogo di Sartori e quindi tutte le copie sono delle nuove localizzazioni, se però spostiamo l'attenzione sui libretti di argomento sacro, incontriamo cinque libretti la cui unica copia esistente è conservata presso la biblioteca della Società.

I libretti di argomento sacro

Questi libretti sono in totale quattordici e più precisamente undici cantate per intramezzo (o intramedio), due oratori e una cantata; entrambi gli oratori sono non censiti³⁴, come tre delle cantate per intramezzo³⁵.

Recenti studi sull'oratorio milanese hanno precisato come, a seguito di specifiche posizioni in merito assunte da San Carlo Borromeo, il panorama musicale sacro milanese avesse connotati di tipo provinciale, chiuso in sé stesso e refrattario ad influenze esterne: questo atteggiamento ebbe come immediata conseguenza una scarsa e limitata diffusione della pratica musicale dell'oratorio a Milano³⁶. Il più antico libretto di oratorio conservato presso la biblioteca della Società è l'unico esemplare de *La forza della Pietà, e dell'Amore* eseguito nel 1682 presso la chiesa di San Pietro Celestino a Milano. Finora si conoscevano cinque ulteriori libretti di ora-

³¹ *Da Beaumarchais a Da Ponte: convegno su Antonio Salieri*, a cura di R. Angermüller - E. Biggi Parodi, Torino, EDT, 1996.

³² *Aspetti sull'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a cura di G. Salvetti ("Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano", I), Lucca, LIM, 1993.

³³ L. TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, L'Aquila, L.U. Japadre, 1972.

³⁴ *La forza della pietà e dell'amore* (1682), *Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine* (1772).

³⁵ *S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano* (1748), *Tobbia figliolo ammaestrato dal padre* (1754), *La missione del verbo* (1761)

³⁶ M. VACCARINI GALLARANI, *L'ambrosianità del contesto nella storia dell'oratorio milanese in L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII-XVIII)*, a cura di P. Bezzuti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 453-488.

tori allestiti presso i padri benedettini, titolari di questa chiesa, negli anni tra il 1681 e il 1686³⁷. L'autore della poesia de *La forza della Pietà, e dell'Amore* è l'Accademico Faticoso Domenico Antonio Ceresolo, mentre la musica è opera del maestro di cappella dei padri benedettini, Francesco Mazzucchello. Ceresolo fu anche autore della poesia dell'oratorio *La guida del Calvario nella Passione di Gesù Signor Nostro*, rappresentato nella medesima chiesa nel 1683, la cui musica con ogni probabilità venne composta dallo stesso Mazzucchello; il nome di questo compositore è inoltre esplicitamente indicato nei libretti dei quattro oratori recitati in San Pietro Celestino in occasione dell'ottavario per la festa di San Mauro Abate. La struttura de *La forza della Pietà, e dell'Amore* presenta molte somiglianze con questi ultimi oratori: sono infatti tutti divisi in due parti (una eseguita la sera del 22 gennaio, la successiva il giorno dopo) e hanno come argomento principale i patimenti subiti dalle anime del Purgatorio; in particolar modo si ravvisano evidenti parallelismi con l'oratorio *La luce nata al giusto*, come risulta evidente dal seguente schema

	<i>La forza della Pietà, e dell'Amore</i>	<i>La luce nata al giusto</i>
Anno	1682	1682
Poesia di	Domenico Antonio Ceresolo Accademico Faticoso	Domenico Angelo Manganoni Accademico Inquieto
Musica di	Francesco Mazzucchello	Francesco Mazzucchello
Personaggi	2 Anime Satanasso Pietà Amore Coro di Anime	2 Angeli Lucifero Pietà Maria Coro di Anime

L'articolazione dei due oratori secondo un intreccio di carattere drammatico li accomuna ulteriormente, differenziandoli dai rimanenti oratori dell'ottavario, che invece prediligono una dimensione didascalica e cora-

³⁷ *Ivi*, pp. 461 e 487.

le: queste evidenti somiglianze fanno supporre che anche l'oratorio *La forza della Pietà, e dell'Amore* dovesse essere destinato a questa specifica pratica devozionale e si può quindi supporre che almeno per l'anno 1682, ebbe luogo in occasione dell'ottavario per San Mauro Abate l'allestimento non di un unico oratorio, bensì di due.

L'altro libretto di oratorio non censito da Sartori è l'*Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine*, recitato nella chiesa dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale il 20 settembre 1772. Questo libretto è l'unico non proveniente dalle donazioni Visconti di San Vito e Bertarelli: infatti la dedica al conte Pietro Verri permette di ipotizzare l'appartenenza alla donazione Sormani Andreani, comprendente opere dei componenti della famiglia Verri (Gabriele, Pietro e Alessandro) o ad essi dedicate. Un'ulteriore particolarità di questo libretto risiede nel fatto che si tratta del primo testimone di una specifica pratica devozionale, che aveva luogo presso la chiesa dei SS. Rocco e Romano in Porta Orientale, in occasione della festa della Beata Vergine Addolorata (15 settembre). L'esecuzione dell'oratorio ebbe luogo nella domenica successiva alla data della festa liturgica, infatti il libretto in questione specifica in modo preciso la data di rappresentazione del 20 settembre, che nel 1772 cadde infatti di domenica³⁸. Altri tre libretti del 1773, 1779 e 1780 testimoniano la continuità di questa celebrazione e la possibilità che fosse accompagnata dall'esecuzione di un oratorio musicale³⁹; di particolare interesse è l'omonimo oratorio che venne eseguito il 19 settembre 1773 e la cui copia è oggi custodita presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano⁴⁰: paragonando i due libretti constatiamo che ci troviamo di fronte alla ripresa del medesimo oratorio, con le stesse musiche, opera di Francesco Pugliani. In questo modo si contravviene a una prassi usuale nel XVIII secolo, che voleva ad ogni occasione la composizione di musica nuova. Nel caso da noi preso in considerazione è particolarmente curioso notare come si tratti effettivamente dello stesso oratorio, ripreso per la stessa occasione ed eseguito nel medesimo luogo; unica grande sostanziale differenza è

³⁸ Una descrizione di questa pratica devozionale è fornita da F. CHIRICO, *Parole e musica in scena: l'oratorio musicale a Milano tra 1715 e 1780* in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, a cura di R. Carpani - A. Cascetta, "Comunicazioni sociali", XXII, 2-3 (2003), pp. 331-443, pp. 360-361.

³⁹ *Ivi*, pp. 360-361 e 415.

⁴⁰ Il presente libretto è citato in CHIRICO, *Parole e musica in scena* cit., ma non è riportato nel catalogo di Claudio Sartori.

la mancanza della dedica a Pietro Verri. Dal confronto dei due libretti risulta evidente come quello del 1773 risulti essere parte di una nuova impressione del libretto del 1772⁴¹: infatti nel frontespizio possiamo notare come i caratteri tipografici e la disposizione del testo sia identica nelle due versioni, con l'unica evidente differenza della già ricordata mancanza della dedica. La pagina dei personaggi è invece identica nelle due versioni, mentre in quella del 1773 mancano le due pagine del testo della dedica ad opera di Francesco Gazzaniga, presente nella versione del 1772; passando poi al testo poetico vero e proprio va registrato come i due libretti presentino la medesima impaginazione e l'utilizzo dello stesso carattere editoriale, mentre le varianti tipografiche, ortografiche e testuali danno l'impressione di un lavoro di revisione molto limitato; unica variante consistente è la sostituzione del numero chiuso finale, che nel libretto del 1772 è il coro *Abbi pietà di noi*, sostituito nel 1773 dal terzetto *Chi frenar potrebbe il pianto*, cantato dai tre personaggi dell'oratorio: Maria Vergine, Maria Cleofe e San Giovanni.

Le cantate

Più consistente è il numero dei libretti di cantate: complessivamente dodici, undici delle quali appartengono a quello specifico genere di cantata milanese che va sotto il nome di “cantata per intramezzo” o “per intramedio”, direttamente collegata alla tradizione delle dispute per la dottrina cristiana⁴². Le scuole della dottrina cristiana rappresentarono la principale iniziativa di carattere catechetico che il Concilio di Trento istituì in risposta alla Riforma protestante; in ambito milanese, queste scuole trovarono un primo sostenitore nella figura dell'arcivescovo San Carlo Borromeo, che ne favorì la diffusione nella diocesi, in questo modo sorsero molteplici scuole di questo tipo collegate alle molte chiese cittadine. Il momento centrale di questa attività catechetica e pedagogica aveva luogo presso la chiesa di San Dalmazio, il 7 febbraio di ogni anno, in occasione della festa di San Mattia, quando aveva luogo la disputa genera-

⁴¹ Per il concetto di edizione e di impressione si rimanda a C. FAY, *Edizione, impressione, emissione, stato* in ID., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-88.

⁴² Per quanto concerne la nascita e lo sviluppo delle Scuole della dottrina cristiana, si rimanda a A. TAMBORINI, *La Compagnia e le scuole nella dottrina cristiana*, Milano, 1939.

le⁴³; tale disputa consisteva nel confronto tra due scolari che declamavano parti del catechismo, recitando i ruoli del maestro che poneva domande e del discepolo che rispondeva. Le dispute erano intervallate dalle cantate, dette appunto “per intramezzo”, che avevano lo specifico scopo di creare un momento distensivo piacevole, nel quale però anche la musica concorrevva all’edificazione morale e spirituale dei giovani⁴⁴. La struttura musicale della cantata per intramezzo testimonia chiaramente questa duplice funzione di insegnamento e di svago: ogni cantata è divisa in tre sezioni a loro volta denominate “Cantata prima”, “Cantata seconda” e “Cantata terza”; i personaggi sono sempre due: il primo è protagonista unico della prima sezione, il secondo della seconda ed entrambi cantano nella terza, ogni sezione presenta la medesima struttura di recitativo seguito da un’aria formata da due strofe con l’indicazione del “dacapo”, mentre nell’ultima al recitativo alternato dei due protagonisti segue un duetto. La possibilità di avere due sezioni dedicate a ciascun personaggio e l’ultima destinata al canto in duo, favorisce un’articolazione del testo che proceda attraverso la presentazione iniziale di una tesi, la successiva esposizione di un’antitesi e la loro successiva risoluzione nella sezione finale, nella quale si esplicita l’insegnamento morale, che viene veicolato dalla cantata.

Da questa succinta descrizione si può comunque notare come la produzione di queste cantate sembri provare un avvicinamento della musica religiosa milanese alle tendenze della musica profana contemporanea, scalfendo quell’isolamento precedentemente ricordato parlando dell’oratorio. Effettivamente la mancanza delle musiche rappresenta un limite abbastanza significativo, ma l’adozione di una forma molto vicina alla cantata profana da camera e soprattutto l’adozione dell’aria “col dacapo”, testimonia in modo molto chiaro come alcuni settori della musica religiosa milanese fossero particolarmente attenti all’evoluzione della musica della seconda metà del XVIII secolo, recependo in campo sacro le più significative innovazioni registrate in quello profano⁴⁵.

⁴³ Non sempre la disputa aveva luogo il giorno sette, ad esempio la disputa dell’anno 1761 ebbe luogo il primo giorno di febbraio, come deduciamo dal frontespizio della cantata relativa.

⁴⁴ P. VISMARA, *Docere et delectare: le cantate per intramezzo nelle dispute della dottrina cristiana (Milano, XVII-XVIII) secolo*, “Archivio Storico Lombardo”, CXXXI-CXXXII (2005-2006), pp. 191-220.

⁴⁵ Il dualismo esistente nelle città di Milano tra il conservatorismo musicale della cappella musicale del Duomo e le tendenze progressiste di alcune parrocchie

Tre libretti di cantate per intramezzo non sono censiti da Sartori e sono quindi esemplari unici di particolare interesse: si tratta di *S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano* (1748), *L'imperatore Teodosio il Grande, riconciliato con la Chiesa da S. Ambrogio* (1751) e *Tobbia figliuolo ammaestrato dal padre* (1754). La prima considerazione che dobbiamo fare in merito a questi tre libretti è legata alla loro data di pubblicazione avvenuta tra il 1748 ed il 1754; in modo particolare i due libretti del 1751 e del 1754 suggeriscono nuove considerazioni in merito alla storia di questo particolare genere di cantata: infatti il periodo compreso tra il 1751 e il 1775 è stato considerato un periodo di crisi del genere, sia per una mancanza di fonti, sia per la parallela crisi dell'oratorio milanese⁴⁶. La scoperta di questi due libretti riduce evidentemente il periodo della supposta crisi di alcuni anni e se non prova una floridezza del repertorio in oggetto, è comunque testimonianza di una sua sopravvivenza. Un'ulteriore importante considerazione emerge dall'analisi del libretto del 1754, che colpisce soprattutto per la sua veste tipografica, trattandosi non di un libretto di alcuni fogli di dimensione cm 18x15, bensì di un unico foglio ripiegato. Tale forma, assai particolare per un libretto, fa supporre una destinazione altrettanto particolare: quella di venire incorniciato a mo' di quadro in modo simile alle orazioni, o alle indulgenze che si trovano ancora oggi presso le sacrestie; una recente segnalazione da parte di Maria Grazia Sità mi ha indicato la presenza di libretti di cantate per intramezzo della medesima dimensione pubblicati sulla "Gazzetta di Milano" negli anni tra il 1764 e il 1775, riducendo ulteriormente il periodo di supposta crisi della cantata per intramezzo e suggerendo l'origine di questo formato particolare: si trattava probabilmente di un libretto su di un foglio unico, allegato alla Gazzetta e non distribuito in occasione dell'esecuzione della cantata relativa⁴⁷.

Il libretto del 1748⁴⁸ rientra nel periodo di maggior sviluppo di questo repertorio, ma presenta un'ulteriore significativa novità, in quanto si tratta di una cantata la cui musica venne composta da Giovanbattista Sammartini, il più noto musicista milanese a livello internazionale, uni-

nel corso del XVIII secolo è descritto in M. DELLABORRA, *La musica sacra del XVIII secolo in area milanese. Aspetti e stili*, "Rivista italiana di musicologia", XXXIV, 1 (1999), pp. 67-90.

⁴⁶ VISMARA, *Docere et delectare* cit., p.197 in nota.

⁴⁷ La pubblicazione di libretti di cantate per intramezzo sulla "Gazzetta di Milano" è attualmente oggetto di studio dell'autore del presente saggio.

⁴⁸ *S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano* (1748).

versalmente riconosciuto come uno dei più importanti compositori di sinfonie, la cui riscoperta come autore di musica sacra è stata recentemente favorita dai lavori di Marina Vaccarini Gallarani⁴⁹. Per quanto la produzione sacra di Giovanbattista Sammartini abbia rappresentato durante la sua vita la sua principale occupazione e il repertorio per il quale scrisse il maggior numero di musica, oggi le musiche superstiti sono di numero molto ridotto e non comprendono alcuna cantata per intramezzo⁵⁰; il libretto in questione rappresenta un ulteriore apporto ad una più precisa definizione del catalogo delle composizioni del musicista milanese, segnalando un titolo fino ad ora sconosciuto.

Le azioni accademiche

Un'ulteriore tipologia di libretto è quella delle "azioni accademiche" o delle "accademie di lettere e arti cavalleresche", che avevano luogo presso il Collegio de' Nobili. Attualmente sono conservati due libretti appartenenti a questo particolare tipo di forma spettacolare: *La feste di Pallade* (1767), censita da Sartori, e *I sette Visconti arcivescovi di Milano* (1784), non censito e in esemplare unico.

Nella dedica de *I sette Visconti* possiamo leggere che l'accademia ebbe luogo nel momento in cui i convittori erano "soliti di dare l'ultimo e più solenne saggio del [loro] profitto ne' varj studj ed esercizi, a' quali cerchiamo d'attendere indefessamente a fin di renderci buoni Sudditi al Principe"; il testo del libretto comprende una canzone introduttiva, sei sonetti e un epigramma greco (con relativa traduzione), ciascuno dedicato ai sette membri della famiglia Visconti che ricoprirono il ruolo di vescovo della città di Milano (Ottone Magno, Giovanni II, Roberto, Giovanni III, Gasparo, Federico II, e ovviamente Filippo), successivamente vengono riportate delle succinte "informazioni" di carattere storico relative a ciascuno dei vescovi viscontei.

L'ultima sezione di entrambi i libretti indica l'elenco degli "Ufficiali dell'Accademia degli Idonei", indicando i due principi "di lettere" e "di

⁴⁹ M. VACCARINI GALLARANI, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio nella vita religiosa e musicale dei PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, Tesi di diploma, Conservatorio di Musica G. Verdi, Milano, 1993. G.B. SAMMARTINI, *Cantate per la Quaresima*, a cura di M. Vaccarini Gallarani, Lucca, LIM, 2005.

⁵⁰ D. PREFUMO, *I fratelli Sammartini. Due musicisti milanesi nell'Europa del Settecento*, Milano, Rugginenti, 2002, pp. 96-101.

nobili arti”, il segretario, gli accademici divisi per disciplina (lettere, arti, storia e geografia), specificando in conclusione la sequenza delle varie “azioni accademiche” componenti il saggio finale e specificando il ruolo svolto da ciascun accademico, se attore recitante, danzatore, duellante, oppure concertista. Spesso viene anche indicato il maestro coreografo, strumentista, oppure maestro di spada, che pur non essendo accademici nobili, partecipavano a queste manifestazioni, supportando il saggio.

Questa specifica tipologia è forse quella più lontana dall’idea classica di libretto musicale, infatti si tratta di uno spettacolo solo parzialmente musicato. La musica inoltre partecipa solo nella sua veste strumentale: infatti mentre vengono indicati i nomi degli strumentisti, il canto non sembra aver posto in questi saggi e i componimenti poetici presenti nel libretto sono poesie di carattere encomiastico, soprattutto sonetti, che non venivano musicate e se, come nel caso della *Feste di Pallade*, ci troviamo di fronte a un componimento poetico di natura drammatica, per lo più si tratta di spettacoli recitati e non cantati. Trattandosi comunque di testi “solo parzialmente destinati alla musica”, che però necessitano di “un ausilio musicale” e che sono utilizzati “per permettere [al pubblico] la comprensione del testo”, presentano le caratteristiche minime che Claudio Sartori aveva precisato nella *Prefazione* al suo catalogo e rientrano pienamente nella categoria del libretto musicale, anche e soprattutto perché testimoniano una particolare prassi musicale, di nicchia e secondaria, che serve comunque a definire il ruolo della musica in modo più completo nella società e nella cultura del XVIII secolo.

I libretti ottocenteschi

I libretti musicali più recenti sono un’azione drammatica⁵¹ e quattro cantate⁵² composte tra il 1806 e il 1815 e non rientrano nel catalogo di Sartori in quanto al di fuori dell’ambito cronologico di indagine scelto dal musicologo, che censì i libretti fino all’anno 1800 incluso.

Con l’avvento del XIX secolo ha inizio a Milano quella che viene chiamata l’età napoleonica, caratterizzata dal passaggio della città dalla

⁵¹ *Il Trionfo della Pace* (1806).

⁵² *Cantata pel faustissimo ingresso in Milano degli augusti sposi le loro altezze imperiali il principe Eugenio Napoleone di Francia, viceré d’Italia e la principessa Augusta di Baviera* (1806) [due impressioni], *Per la nascita di S.M. il Re di Roma l’Italia Esultante* (1811), *Il mistico omaggio* (1815).

Repubblica Cisalpina alla Repubblica Italiana e quindi al Regno d'Italia, con l'incoronazione a sovrano di Napoleone Bonaparte e la nomina di Eugenio di Beauharnais come Viceré, con effettivi poteri di governo. In epoca napoleonica il teatro continuò a ricoprire un importante e fondamentale ruolo soprattutto a livello politico, ovviamente sostituendo l'ideologia austriaca *anciént régime* con gli ideali giacobini (come nel caso del dramma giocoso di Monza⁵³) o libertari (la nascita del Teatro dei Filodrammatici⁵⁴) e successivamente con la retorica imperiale di Napoleone, assunto a dittatore europeo⁵⁵.

Il primo libretto del 1806 è l'azione drammatica *Il Trionfo della Pace*, allestita presso il Teatro alla Scala il giorno 27 febbraio⁵⁶, musica di Vincenzo Federici. La rappresentazione è divisa in due parti con ampio utilizzo del coro e dettagliate didascalie, che si riferiscono tanto alla scenografia, quanto ai costumi dei differenti personaggi, evidenziando la natura squisitamente rappresentativa di questa composizione; il soggetto neoclassico rispondeva inoltre ad una rilettura in chiave napoleonica dell'assolutismo illuminato settecentesco: tutti questi elementi sembrano ricordare la festa teatrale, su modello dell'*Ascanio in Alba* di Mozart⁵⁷, ovviamente adeguato, secondo la nuova chiave di lettura che gli eserciti rivoluzionari prima e la nomina imperiale di Bonaparte stavano imponendo in tutta Europa. Il *Trionfo della Pace* celebra il "connubio real" di due novelli Nestore e Giunone: si tratta del matrimonio tra il viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais con la principessa Augusta, figlia di Massimiliano I di Baviera. Al medesimo anno 1806 risalgono altri due libretti, entram-

⁵³ Milano *all'ospital de'pazzi ossia La sferza repubblicana* (1797).

⁵⁴ V. NIVELLINI, *I 150 anni di un'accademia milanese, (1798-1948): il Teatro dei filodrammatici (il teatro patriottico, documenti e aneddoti da Napoleone ai giorni nostri)*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1948.

⁵⁵ M. NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, "Nuova rivista musicale italiana", XXIX, 1 (1995), pp. 5-30. P. CARLOMAGNO, *Produzione e ricezione dell'opera seria a Milano nei primi anni della Restaurazione in Ballo teatrale, opera romantica, recupero dell'antico. Tre contributi per la storia della musica in Italia*, a cura di M.G. Sità, ("Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano", VII), Lucca, LIM, 2004, pp. 95-172.

⁵⁶ NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica* cit., p. 29.

⁵⁷ Per un dettagliata documentazione sull'*Ascanio in Alba* si consulti C. TOSCANI, *Bibliografia essenziale su Mozart e Ascanio in Alba*, in *TEATRO ALLA SCALA, Ascanio in Alba di Wolfgang Amadeus Mozart*, programma di sala stagione 2005-2006, pp. 108-112.

bi relativi al medesimo matrimonio, si tratta di due impressioni della *Cantata pel faustissimo ingresso a Milano degli augusti sposi le loro altezze imperiali il principe Eugenio Napoleone di Francia, viceré d'Italia e la principessa Augusta di Baviera*, rappresentata al Teatro alla Scala il giorno 13 febbraio⁵⁸, due settimane prima dell'azione drammatica, della quale ricalca, sebbene in tono minore, le caratteristiche strutturali e spettacolari. Il ritrovamento di due libretti relativi ad una medesima rappresentazione non è un fatto raro, trattandosi di piccoli volumi destinati ad una fruizione durante lo spettacolo e quindi presumibilmente stampati in un elevato numero di copie, ma quello che sorprende relativamente a questi due libretti è che si tratta di differenti impressioni della medesima edizione⁵⁹: infatti la prima impressione del libretto conta un numero complessivo di quattordici pagine e non è presente l'occhiello, la seconda impressione è di diciannove pagine con occhiello. Quest'ultima impressione presenta una particolare disposizione del testo: se nella prima è normalmente disposto sia sul recto che sul verso di ciascuna pagina, nella seconda il testo poetico in lingua italiana è disposto sempre su recto del foglio, mentre sul verso è riportata una traduzione in francese delle didascalie e del testo, non in versi, ma in prosa. Ci troviamo davanti a una versione con 'traduzione a fronte' e possiamo plausibilmente supporre che la presenza di un numero considerevole di spettatori madrelingua francesi, abbia spinto gli impresari a prevedere un adeguato numero di libretti destinato a questo particolare pubblico. La maggiore affluenza di personalità di Parigi è giustificata dalla rilevanza diplomatica di questo matrimonio, che vedeva coinvolti un membro acquisito della famiglia Bonaparte (Eugenio era figliastro di Napoleone) e la figlia di uno dei principali alleati dell'imperatore francese.

Un altro significativo episodio della vita di Napoleone Bonaparte motivò la composizione di un ulteriore libretto della collezione. La nascita dell'unico figlio legittimo dell'imperatore e la sua nomina a Re di Roma sono state infatti l'occasione per la rappresentazione della cantata *Per la nascita di S.M. il Re di Roma l'Italia Esultante* avvenuta il 9 giugno 1811 presso il Palazzo di residenza del Senato Italiano, l'attuale sede dell'Archivio di Stato di Milano. La rappresentazione non avvenne presso il Teatro alla Scala e potrebbe sembrare a prima vista un fatto curioso: infatti questo teatro era la diretta emanazione del potere regio e accoglieva la

⁵⁸ NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica* cit. p. 29.

⁵⁹ FAY, *Edizione, impressione, emissione, stato* cit.

rappresentazione di spettacoli esplicitamente destinati alla sua celebrazione. Il motivo che portò ad allestire questo spettacolo presso la sede del Senato può essere rintracciato negli esecutori del medesimo: le due parti femminili vennero assegnate a due studentesse del Conservatorio, l'“alunna” Giuseppa Fabre e l'“allieva estera” Adelaide Secchi, mentre i cori dei “Genj d'Italia” e di “Eridano e Naiadi” erano composti da altri allievi del medesimo istituto; da ultimo la musica fu opera del “Professore nel R^o Conservatorio” Pietro Ray⁶⁰: con ogni probabilità si trattò di una sorta di saggio (allora chiamato “accademia”) della scuola, che vista l'importanza dell'evento uscì dalla tradizionale sede del Conservatorio, per avere accoglienza presso la più prestigiosa sede del Senato Italiano, ma la scarsa fama degli esecutori non permetteva di essere accolti nel più importante teatro cittadino.

Il Conservatorio era stata una delle più significative innovazioni in campo musicale introdotte dai Francesi a Milano. Fortemente voluto dal viceré in persona, venne fondato su modello dello stesso istituto parigino, con lo scopo di formare maestranze specializzate per l'ampio mercato musicale della città di Milano e in primo luogo per i suoi teatri: il destinare specifici momenti celebrativi di una relativa importanza politica a rappresentazioni che vedevano protagonisti gli studenti del Conservatorio, era un primo modo di impegnare questi studenti in quel mercato al quale erano destinati⁶¹.

Il Conservatorio mantenne questo ruolo anche dopo il ritorno degli Austriaci a Milano, come è testimoniato dall'ultimo libretto: si tratta della cantata *Il mistico omaggio*, allestita al Teatro alla Scala (tornato ad essere “Cesareo e Regio”) il 15 maggio 1815 di fronte all'arciduca Giovanni d'Austria, che riceveva il giuramento di fedeltà “de' Sudditi del regno Lombardo-Veneto”, ritornato a far parte dell'Impero Asburgico. La cantata presenta una struttura che non si discosta in modo sostanziale dalle precedenti cantate descritte, se non per il contenuto politico e

⁶⁰ Nel libretto viene indicato il nome di Francesco Ray e non Pietro, si tratta di un evidente errore di trascrizione, dato che Pietro Ray fu docente di canto dal 1808, anno di fondazione del conservatorio, fino al 1838, ricoprendo il ruolo di vice Censore negli anni 1826 e 1835; al contrario non si ha notizia di alcun docente di nome Francesco. A tale proposito si veda L. MELZI, *Cenni storici sul Conservatorio di musica di Milano*, Milano, Ricordi, 1873.

⁶¹ Per un esauriente approfondimento sulle origine del conservatorio di Milano si rimanda a *Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002*, a cura di G. Salvetti, Milano, Skira, 2002.

per il fatto che la celebrazione ora è del potere austriaco e non di quello francese: una differenza che non cambiava in modo sostanziale la struttura drammatica, spettacolare e musicale della cantata. La musica è curiosamente opera di tre differenti musicisti: il ruolo maggiore è quello svolto dal già ricordato Vincenzo Federici⁶², esplicitamente ricordato come docente del Conservatorio (cosa che non poteva accadere nel libretto de *Il Trionfo della Pace* in quanto nel 1806 il Conservatorio non esisteva ancora); ad un altro docente del Conservatorio, Federico (o Ferdinando) Orlandi, che fu insegnante di canto e solfeggio dal 1814 al 1823⁶³, fu poi assegnato l'incarico di comporre la musica per l'ultima delle quattro scene della cantata; la musica dei balli fu opera di Ferdinando Pontelìbero, musicista del quale ci sono invece note scarsissime notizie e del quale si ipotizza abbia studiato in Conservatorio⁶⁴. Il libretto presenta una serie di informazioni molto ampia: oltre all'indicazione dei cantati e dei musicisti, abbiamo una dettagliata indicazione dei professionisti coinvolti nello spettacolo: il compositore dei balli, i primi ballerini, anche l'intero corpo di ballo è indicato in ogni suo singolo componente (sia primi e secondi ballerini, sia le ballerine dell'Accademia dei teatri)⁶⁵; vengono indicati anche il nome del costumista e del macchinista, mentre appare un nome di significativa importanza per lo sviluppo del Teatro alla Scala, quello dello scenografo Alessandro Sanquirico, che legò il suo nome ai primi allestimenti dei più importanti melodrammi italiani della prima metà del XIX secolo⁶⁶.

Per quanto concerne la poesia, l'indicazione dell'autore non si trova, come di solito accade, nelle pagine iniziali e a prima vista non sembra essere affatto presente, ma in realtà nell'ultima pagina del testo, immediatamente dopo il coro finale, si trova la dizione "Del Cav. V.M.", acrostico

⁶² A. ZECCA LATERZA, *Vincenzo Federici: un musicista per la Repubblica Cisalpina in D'un'opera l'autre: hommage a Jean Mongredien*, publiés par J. Gribenski, Paris, Université de Paris Sorbonne, 1996, pp. 331-338.

⁶³ MELZI, *Cenni storici sul Conservatorio* cit., p. 42.

⁶⁴ Pontelìbero, Ferdinando, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Vol. VI*, Torino, UTET, 1988, p. 77.

⁶⁵ Per un panorama generale del ballo in questo periodo si rimanda a F. LICCIARDI, *Il ballo teatrale nello specchio della critica del primo Ottocento*, Firenze, Olschki, 1996.

⁶⁶ *Scene di Alessandro Sanquirico nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, a cura di M. Monteverdi, s.l., s.n., 1968. F. DEL VITTO, *L'attività di Alessandro Sanquirico a Milano (1805-1849)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 1989.

che si può con molta facilità sciogliere nel nome del celebre poeta Vincenzo Monti, che aveva superato sostanzialmente indenne il passaggio tra il regime napoleonico e quello austriaco⁶⁷; situazione alla quale non era estranei gli stessi musicisti, se vediamo come Vincenzo Federici, che nel 1815 aveva celebrato il ritorno dell'ordine austriaco, e Ambrogio Minoja, che al ritorno degli austriaci aveva sostituito il filofrancese Bonifazio Asioli alla guida del Conservatorio⁶⁸, meno di dieci anni prima avevano cantato la pace e la prosperità successiva al matrimonio di Eugenio Bonaparte, viceré d'Italia.

Prospettive

Il quadro che i quarantaquattro libretti musicali della Società Storica Lombarda ci offre permette di puntualizzare alcuni aspetti della storia musicale di Milano, evidenziandone alcuni momenti significativi e facendo emergere alcune pratiche musicali (la cantata per intramezzo e le cantate celebrative filo francesi e filo austriache) tipiche di questa città e non ancora approfonditamente studiate, la cui analisi potrebbe portare sicuramente nuovi elementi nella discussione sul ruolo degli intellettuali nella primissima metà del XIX secolo e nel loro rapporto con il potere costituito. La segnalazione di libretti dei quali fino ad ora non si conosceva l'esistenza rappresenta poi un importante contributo allo sviluppo dello studio della storia della musica a Milano e la segnalazione di nuovi titoli di oratori, come di cantate per intramezzo sono importantissimi soprattutto alla luce del fatto che si tratta di repertori del quale solo ultimamente si è approfondito lo studio; l'individuazione di un nuovo titolo di una composizione sacra di Giovanbattista Sammartini amplia inoltre le informazioni sul repertorio sacro di questo autore. La mancanza delle musiche relative a questi libretti è sicuramente un dato di fatto molto vincolante per l'approfondimento dello studio di queste tematiche, ma contemporaneamente rappresenta un pungolo che stimola alla ricerca o allo studio di quei fondi documentari che potrebbero colmare questo vuoto.

⁶⁷ *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2006.

⁶⁸ V. BERNARDONI, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, "Nuova rivista musicale italiana", XXVIII, 4 (1995), pp. 575-593.

I libretti musicali della Società Storica Lombarda

ANNO	TITOLO	GENERE	AUTORE DELLE MUSICHE	LUOGO	AUTORE	SEGNATURA	FONDO	SARTORI
1676	<i>Marcello in Siracusa</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio Teatro	C4A9515	Bertarelli	14724
1682	<i>La forza della piet� e dell'amore</i>	Oratorio	Francesco Mazzucchello	Milano	Chiesa di S. Pietro Celestino	C4A9511	Bertarelli	=
1685	<i>Bassiano ovvero il maggior' impossibile</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio Teatro	C3A9495	Bertarelli	3831
1688	<i>L'anarchia dell'impero</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio Teatro	C3A9499	Bertarelli	1891
1694	<i>Gli amori ministri della fortuna</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio Teatro	C3A9504	Bertarelli	1833
1700	<i>L'Arsiade</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio Teatro	C4A9508	Bertarelli	2890
1704	<i>Alba Cornelia</i>	Dramma per musica	=	Milano	Regio nuovo Teatro	C3A9500	Bertarelli	535
1724	<i>L'Oronta</i>	Dramma per musica	Giuseppe Orlandino	Milano	Regio Ducale Teatro	C4A9509	Bertarelli	17522
1727	<i>Girrita</i>	Dramma per musica	Giuseppe Vignati	Milano	Regio Ducale Teatro	C1A9473	Bertarelli	12076
1731	<i>Alessandro nelle Indie</i>	Dramma per musica	Luca Antonio Prediera	Milano	Regio Ducale Teatro	C3A9493	Bertarelli	716
1734	<i>La forza dell'amore e dell'odio</i>	Dramma	Francesco Araya	Milano	Regio Ducale Teatro	C3A9494	Bertarelli	10857

ANNO	TITOLO	GENERE	AUTORE DELLE MUSICHE	LUOGO	SEGNA-TURA	FONDO	SARTORI
1740	<i>Scipione nelle Spagne</i>	Dramma per musica	Leonardo Leo	Milano	Regio Ducal Teatro	C3A9502 Bertarelli	21297
1743	<i>La divina giustizia e la divina misericordia</i>	Cantata per intermedio	Giuseppe Palladino	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10003 San Vito	8058
1744	<i>Il perdono di Davide</i>	Cantata per intermedio	Giovanbattista Sammartini	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10027 San Vito	18520
1745	<i>Li due seminatori evangelici</i>	Cantate per intramezzo	Antonio Piantanida	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10012 San Vito	8553
1746	<i>Angiolo, e pastore</i>	Cantate per intramezzo	Giuseppe Palladino	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10001 San Vito	2010
1747	<i>La giustizia e la misericordia nella incarnazione del Verbo</i>	Cantate per intramezzo	Giuseppe Palladino	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10016 San Vito	12377
1748	<i>S. Vittore in prigione visitato da S. Materno vescovo di Milano</i>	Cantate per intramezzo	Giovanbattista Sammartini	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10035 San Vito	=
1749	<i>La guerra e la pace</i>	Cantate per intramezzo	Giovanbattista Sammartini	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10017 San Vito	12582
1750	<i>Il padrone e l'agricoltore della vigna evangelica</i>	Cantate per intramezzo	Giovanni Andrea Fioroni	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10025 San Vito	17694
1751	<i>L'imperatore Teodosio il Grande, riconciliato con la Chiesa da S. Ambrogio.</i>	Cantate per intramezzo	Francesco Cesati Cozzi	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10019 San Vito	12842
1754	<i>Tobbia figliuolo ammaestrato dal padre</i>	Cantate per intramezzo	Carlantonio Bonazzi	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10033 San Vito	=

ANNO	TITOLO	GENERE	AUTORE DELLE MUSICHE	LUOGO	SEGNETURA	FONDO	SARTORI
1761	<i>La missione del Verbo</i>	Cantate per intramezzo	Carlantonio Bonazzi	Milano	Chiesa di San Dalmazio	C14B10022 San Vito	=
1767	<i>La feste di Pallade</i>	Azione accademica	=	Milano	Collegio de' Nobili	C7C10818 Bertarelli	10089
1768	<i>Nel solenne ottavario che si solennizza dal giorno 17 al 24 d'aprile 1768 dalle religiose dell'ordine della Visitazione di Santa Maria di Milano per la canonizzazione di Santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal, loro fondatrice</i>	Cantate sagre	Giovanni Andrea Fioroni	Milano	=	C32C11354 San Vito	16359
1768	<i>Scipione nelle Spagne</i>	Dramma per musica	Ferdinando Bertoni	Milano	Regio Ducal Teatro	C3A9501 Bertarelli	21300
1772	<i>Oratorio sacro sopra i dolori di Maria Vergine</i>	Oratorio	Francesco Pugliani	Milano	Chiesa de' SS. Rocco e Romano in Porta Orientale	OP33415396 Sormani Andreani	=
1778	<i>Europa riconosciuta</i>	Dramma per musica	Antonio Salieri	Milano	Nuovo Regio Ducal Teatro	C4A9512 Bertarelli	9431
1780	<i>Armida</i>	Dramma per musica	Giuseppe Misliwecek	Milano	Teatro Grande alla Scala	C4A9507 Bertarelli	2700
1782	<i>Olimpiade</i>	Dramma per musica	Francesco Bianchi	Milano	Teatro Grande alla Scala	C4A9516 Bertarelli	17026
1784	<i>I sette Visconti arcivescovi di Milano</i>	Accademia di lettere e arti cavalleresche	=	Milano	Collegio Imperiale de' Nobili	C7C10819 Bertarelli	=

ANNO	TITOLO	GENERE	AUTORE DELLE MUSICHE	LUOGO	AUTORE	SEGNATURA	FONDO	SARTORI
1784	<i>Hurrado e Miranda Ballo tragico-pantomimo</i>	Balli	=	Milano	Teatro Grande alla Scala	C3A9496	Bertarelli	12613
1784	<i>S. Eusebio al concilio di Milano</i>	Dramma per musica	=	Vercelli	=	C15B10039	San Vito	20723
1788	<i>Antioco</i>	Dramma per musica	Angiolo Tarchi	Milano	Teatro alla Scala	C4A9506	Bertarelli	2212
1789	<i>Argomenti del ballo tragico di Fedra e del ballo eroi-comico di Lorezzo</i>	Balli	Gasparo Angiolini	Milano	Teatro Grande alla Scala	C3A9492	Bertarelli	2456
1789	<i>Balli da rappresentarsi nel Teatro alla Scala per la second'opera del Carnevale 1789</i>	Balli	Gasparo Angiolini	Milano	Teatro alla Scala	C4A9505	Bertarelli	3707
1789	<i>La disfatta di Dario</i>	Dramma per musica	Giuseppe Giordani	Milano	Teatro Grande alla Scala	C4A9510	Bertarelli	8001
1792	<i>Pirro re di Epiro</i>	Dramma per musica	Nicola Zingarelli	Milano	Teatro alla Scala	C4A9514	Bertarelli	18808
1797	<i>Milano all'ospital de' pazzi ossia La sferza repubblicana</i>	Dramma giocoso	=	Monza	ex-ducale teatro	C5A9527	San Vito	15600
1806	<i>Il Trionfo della Pace</i>	Azione drammatica	Vincenzo Federici	Milano	Teatro alla Scala	C10D1182	San Vito	=

ANNO	TITOLO	GENERE	AUTORE DELLE MUSICHE	LUOGO	SEGNATURA	FONDO	SARTORI
1806	<i>Cantata pel faustissimo ingresso in Milano degli augusti sposi le loro altezze imperiali il principe Eugenio Napoleone di Francia, viceré d'Italia e la principessa Augusta di Baviera</i> [Colla versione francese]	Cantata	Ambrogio Minoja	Milano	Regio Teatro alla Scala	C10D11878 San Vito	=
1806	<i>Cantata pel faustissimo ingresso in Milano degli augusti sposi le loro altezze imperiali il principe Eugenio Napoleone di Francia, viceré d'Italia e la principessa Augusta di Baviera</i>	Cantata	Ambrogio Minoja	Milano	Regio Teatro alla Scala	C10D11871 San Vito	=
1811	<i>Per la nascita di S.M. il Re di Roma l'Italia Esultante.</i> <i>Cantata</i>	Cantata	Pietro Ray	Milano	Palazzo di residenza del Senato Italiano	C10D11896 San Vito	=
1815	<i>Il mistico omaggio</i>	Cantata	Vincenzo Federici Federico Orlandi Ferdinando Pontelibero	Milano	Teatro alla Scala	C10D11870 San Vito	=

ABSTRACT*Musical Librettos*

The Società Storica Lombarda owns forty-four musical librettos dating from 1676 to 1815. These librettos represent several musical genres such as operas, oratorios and cantatas. Six of these librettos are not present in Claudio Sartori's catalogue, and their only copies are in the library of the Società Storica Lombarda. The librettos came from three different donations – from Carlo Ermete Visconti di San Vito (19 librettos), Achille Bertarelli (24 librettos) and Sormani Andreani Verri (1 libretto) –, and are now disseminated in the bibliographical possessions of the Società. The librettos of “cantate per intramezzo” are particularly interesting because they prove the existence of a genre of 18th century Milanese cantata with distinctive musical and poetical features; moreover, the cantata per intramezzo *S. Vittore in prigione* (1748) is an unknown until now title of sacred music by the most important Milanese composer of the century, Giovan Battista Sammartini.
