

## **La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l'Ezio di Marchesi e Lefèvre\***

**Andrea Chegai**

Università di Roma "La Sapienza"  
andrea.chegai@uniroma1.it

§ Non è frequente che i coreografi settecenteschi scrivano di melodramma e si pronunzino sui cantanti, o viceversa. La formazione professionale e la concezione del teatro da parte di ballerini e coreografi ci appare distinta e autonoma rispetto a quella dei grandi virtuosi del dramma per musica. La reciproca influenza, che vi fu, pare quindi circoscriversi in Italia alla condivisione dei soggetti fra i due generi di spettacolo e alla contiguità temporale di atti d'opera ed *entr'acte* di danza. Il caso qui esaminato, che pone al centro le figure del castrato Luigi Marchesi (1754-1829) e del coreografo Domenico Lefèvre (173?-181?), e la ricognizione sulla bibliografia critica dell'epoca mettono in luce alcuni non trascurabili punti di contatto fra canto e ballo pantomimo riguardo alla recitazione scenica e ad alcune tipologie di aria d'opera, che ancora a fine Settecento risentono della diffusione e del ruolo sociale della danza.

§ Choreographers writing about melodrama and their opinions on singers and *virtuosi* are uncommon in the Eighteenth Century. The professional training of dancers and choreographers and their conception of theatre appear autonomous compared to those of the great *virtuosi* of the *dramma per musica*. Their reciprocal influence, which was however present, seems therefore to be limited in Italy to the sharing of subjects between the two kinds of spectacle and the temporal contiguity of Opera acts and of *entr'acte* for dance. The case here examined, centred on the figures of the *castrato* Luigi Marchesi (1754-1829) and the choreographer Domenico Lefèvre (173?-181?), and the survey on the critical bibliography of this period, reveal some convergences between singing and pantomime dance in stage acting and in some types of *arie*, which are still affected at the end of the Eighteenth Century by the diffusion and social role of dance.

NELLA ricerca sulle arti performative non è raro che un dettaglio lasci intravedere scenari altrimenti poco noti: fessure che si schiudono nei testi, nel discorso schematico e astratto dei teorici o nelle più rarefatte e convenzionali dichiarazioni di intenti di drammaturghi o coreografi. In quei casi l'argomentazione di tipo strettamente documentario lascia spazio alle ipotesi e alla ricostruzione di quanto testi e paratesti – che vengono concepiti per lo spettacolo e sussistono in funzione di quello – non sempre debbono o possono trasmettere. Canto e danza nell'opera italiana del Settecento convivono l'uno a fianco dell'altra, e lo fanno secondo modalità diverse: alternandosi, più raramente sovrapponendosi. Nel primo caso avremo i pantomimi fra gli atti, su soggetti diversi da quello del dramma che li ospita, diffusi soprattutto nella seconda metà del secolo; nel secondo i cosiddetti «balli analoghi», ovvero sul medesimo argomento del dramma, che potevano infarcire alcuni segmenti dell'opera o riempire uno spazio (scenico e/o temporale) lasciato intenzionalmente vuoto dal drammaturgo primario, il librettista (CHEGAI 2000<sup>2</sup>, pp. 163-237, ROMAGNOLI 2011). Opera e danza, quando disgiunte, condividono ben spesso, a distanza di tempi e luoghi, anche i soggetti messi in scena, profittando della notorietà e del successo di quelli. Gli adattamenti coreutici di libretti operistici fra Sette e primo Ottocento non si contano: l'opera in musica resta la maggiore fonte di approvvigionamento di soggetti pantomimici, quando più raramente avviene il contrario. Nell'opera e nel ballo pantomimo si diffonde parallelamente e in misura piuttosto paritaria il fenomeno del divismo, anche se la figura della grande *étoile* della danza, che nel Settecento italiano corrisponde all'inventore dei balli (il coreografo) o a un di lui congiunto, è in Italia successiva a quella del grande castrato o della prima donna di grido, e fondata su dinamiche spettacolistiche diverse e spesso d'importazione. Sulle grandi star vocali converge la costruzione del dramma da parte di librettisti e compositori, non senza la partecipazione attiva degli interpreti. Quanto a produzione e realizzazione, più autoreferenziale ci appare il ballo pantomimo, fondato su *troupe* ben collaudate e spesso di impianto familiare.<sup>1</sup>

Quando pure ci si soffermi sulla formazione nelle rispettive professioni, canto e danza ci appaiono percorsi disgiunti e concorrenziali. È nella natura delle cose: gli esponenti delle due arti calpestano gli stessi palcoscenici, dove si mettono in scena le medesime passioni e magari le medesime vicende, ma lo fanno nel loro diverso codice espressivo, che si acquisisce tramite un apprendistato specifico. Ciò non toglie però che opera e ballo pantomimo, almeno dal secondo Settecento in avanti, non potessero osservarsi a vicenda, trarre

---

\* Il presente contributo ha origine in una comunicazione al Convegno Internazionale *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera nell'Europa dei Lumi* (Napoli, 6-8 ottobre 2016). Ringrazio gli organizzatori e in particolare Arianna Beatrice Fabbricatore per aver acconsentito alla sua pubblicazione in altra sede.

<sup>1</sup> Una comparazione fra divismo coreutico e i principi consolidati del divismo canoro può avviarsi da JONCUS 2007.

ispirazione l'una dall'altro o viceversa, e non solo riguardo alla drammaturgia e sul piano dei contenuti ma anche per la dimensione formativa e performativa. Vale la pena di soffermarsi sull'episodio che dà il titolo a questo contributo: un caso circoscritto ma indicativo di interferenza fra codici, quello vocale-melodrammatico e quello coreutico, in nome di un comune vissuto scenico e della condivisione di palcoscenici, soggetti e pubblico. Domenico (Dominique) Lefèvre, formatosi a Stoccarda alla scuola di Noverre e attivo a Napoli dal 1784,<sup>2</sup> nella presentazione del suo *Ezio*, primo «ballo eroico pantomimo» tratto dall'omonimo soggetto metastasiano, per il *Mesenzio re d'Etruria* di Francesco Bianchi al S. Carlo nella ricorrenza del 4 novembre 1786, si riconduce espressamente e in modo del tutto inusuale a una antecedente messinscena, quella dell'*Ezio* melodrammatico con musiche di Felice Alessandri, a Firenze nel 1783,<sup>3</sup> dove la figura dell'eroe eponimo fu incarnata dal castrato milanese Luigi Marchesi (1754-1829). Si legge nell'avvertenza iniziale:

Componendo io, sono oramai tre anni, li balli in Firenze, dove rappresentavasi il Dramma, che porta il titolo di questo ballo, la verità, con cui eseguiva la parte d'Ezio un de' più celebri musici, il quale all'inimitabile talento di ben cantare unisce il pregio della più avvenente figura, e l'espressione della più significativa pantomima, mi fece tanta impressione, che non esitai un sol momento a persuadermi, che quest'azione interessante per se stessa potesse ottenere eziandio il medesimo effetto in un ballo, il successo del quale, se pur ne avrà, riconoscerò dal famoso autore del Dramma, e dal veramente virtuoso Signor Luigi Marchesi, che me ne han fatta nascere l'idea.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Per un approfondimento sul pantomimo in terra partenopea CAFIERO 2009; sul contratto di Lefèvre, inizialmente come compositore dei balli secondi, poi anche dei primi, p. 715 n. 29.

<sup>3</sup> *Ezio, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola nell'autunno del MDCCXXXIII*, Risaliti, Firenze, on-line a <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/00/Lo00118/> (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: questo e i links successivi verificati il 10 novembre 2017). In quell'occasione Lefèvre, primo ballerino serio, era stato artefice di tre balli: *La discesa d'Ercole nei Campi Elisi, o sia Admeto, e Alceste*, e come secondo ballo *La festa di Flora e Il Pigmaliione*, fra loro in alternativa nelle diverse serate. Il libretto di Firenze 1783 è un rimaneggiamento dell'antecedente *Ezio, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Grande Alla Scala di Milano il Carnevale dell'anno 1782*, Bianchi, Milano, sempre per la musica di Alessandri, ripresa anche a Lucca nell'autunno successivo (il libretto milanese è on-line a <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/00/Lo00117/>). Alessandri aveva dato una prima musicazione di *Ezio* nella sua opera di esordio, al Teatro Filarmonico di Verona, nel carnevale del 1767: una ripresa veneta di quello che già originariamente fu un testo concepito da Metastasio per quell'area culturale (la 'prima' a Venezia nel 1728), richiamata anche dal recitativo di I.2, coi suoi rinvii ad «Adria» e alla prole di Antenore; recitativo divenuto inessenziale e perciò fortemente decurtato nelle riprese di Milano e Firenze.

<sup>4</sup> *Mesenzio re d'Etruria, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 novembre 1786*, Flauto, Napoli, p. 8, on-line a <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/00/Lo00546/>.

A p. 21 si descrive il secondo ballo, per consuetudine comico, meno argomentato e di gran lunga più breve (è un atto unico). In questo caso ci si riconduce alla preesistente fonte teatrale francese del *Maniscalco*, identificabile nell'*opéra-comique Le maréchal ferrant* di Antoine-François Quétant con la musica di François-André Philidor, rappresentato alla Comédie italienne di Parigi nel 1761, ma ben noto anche in Italia (non era infrequente che moderni *opéras-comiques* costituissero un'alternativa al teatro tradizionale italiano).

Metastasio e Marchesi ‘coautori’ del ballo di Lefèvre quindi. Il primo non fa notizia: di balli su soggetto metastasiano ne sono ricchi i repertori, anche negli anni del crepuscolo del Poeta Cesareo.<sup>5</sup> Sebbene, come nella maggioranza dei casi, dall’originale metastasiano (a Firenze nel 1783 già considerevolmente modificato) sia tratto il profilo generalissimo dei personaggi, l’impianto morale, la vicenda complessiva ma senza la pretesa di ricalcarne l’intreccio, da Lefèvre adattato alle nuove contingenze coreutiche.<sup>6</sup> Più che una trasposizione del dramma fu quindi una trasposizione coreutica di caratteri. Come mostra la Tabella 1, vi si accentua il ricorso a situazioni peculiari non propriamente metastasiane (nel programma descritte con piglio analitico secondo la linea noverriana, cfr. FABBRICATORE 2017, pp. 155-162, e bibliografia), da ricondursi alla dimensione visuale prediletta dal ballo, quali l’entrata trionfale a cavallo e la successiva incoronazione (I atto), il giuramento sull’urna della moglie (con tanto di epitaffio riprodotto nel programma) preteso da Massimo (II), la scena di prigionia che riguarda qui sia Ezio che Fulvia, incatenati e costretti a guardarsi senza potersi sfiorare: le catene, richiamate a più riprese nel programma, diventano un attrezzo scenico di supporto alla danza (IV). Lefèvre amplifica le scene d’assieme chiamando in causa il corpo di ballo e incrementa le situazioni dinamiche ove si accentua l’interazione anche fisica dei protagonisti. È però verisimile che alcuni spunti potessero davvero derivargli – ed è il secondo punto e il tratto saliente di quell’avvertenza – dalla ‘veritiera’ recitazione melodrammatica di Marchesi che tanto lo aveva colpito, ad esempio alla consegna della spada del III atto, che si rifà a un’aria del dramma, o agli attentati e relative salvazioni del V. Se la testimonianza di Richard Edgcumbe, che vide recitare Marchesi a Londra, è attendibile come pare, le scene passionali e animate furono la specialità del castrato milanese.<sup>7</sup> Non credo che Lefèvre, parlando di «significante pantomima», si riferisse in modo

---

<sup>5</sup> L’anno precedente, in occasione della rappresentazione sancarlina dell’*Enea e Lavinia* di Pietro Alessandro Guglielmi, Lefèvre aveva proposto un suo *Alessandro nelle Indie*. Il pantomimo Ezio fu ripreso almeno una volta a Padova nel 1787 (in occasione dell’*Artaserse* del solito Bianchi, in ‘prima’ in occasione della Fiera); al suo attivo anche un *Adriano in Siria*. Vedi anche ZAMBON 2011, p. 148.

<sup>6</sup> «Prive essendo le azioni pantomime dell’ajuto delle parole, mi è riuscito impossibile di tenere interamente la stessa condotta del Dramma, ed ho dovuto farvi e nella marcia, e nell’esito molte alterazioni, le quali spero, che non incontreranno la disapprovazione delle persone colte, ed illuminate» (*Mesenzio cit.*, «Argomento», p. 9).

<sup>7</sup> Secondo il Lord inglese le qualità sceniche di Marchesi e la vivacità attoriale delle sue performances sopravanzavano la politezza del canto, infarcito di troppi ornamenti: «Marchesi was at this time [1788, in corrispondenza dell’approdo londinese del grande castrato] a very well-looking young man, of good figure, and graceful deportment. His acting was spirited and expressive: his vocal powers were very great, his voice of extensive compass, but a little inclined to be thick. His execution was very considerable, and he was rather too fond of displaying it, nor was his cantabile singing equal to his bravura. In recitative, and scenes of energy and passion he was incomparable, and had he been less lavish of ornaments, which were not always appropriate, and had possessed a more pure and simple taste, his performance would have been faultless: it was always striking, animated and effective» (EDGCUMBE 1827<sup>2</sup>, p. 67). In BURNEY 1789, p. 531, una visione non dissimile dell’artista («I should, without hesitation, say [...] that *Marchesi’s* voice was elegant and flexible; that he was grand in recitative, and unbounded in fancy and embellishments»).

paradigmatico all'azione muta (nel senso del *mélodrame* francese o della pantomima ottocentesca<sup>8</sup>), quanto piuttosto alla gestualità *lato sensu*: si tratta pur sempre della testimonianza di un coreografo, per il quale la «pantomima» costituiva la totalità dell'espressione drammatica. In questa prospettiva, è bene allargare l'angolo visuale dalla semplice scena muta (dimensione significativa anche nel dramma per musica) alla recitazione nel suo complesso.

Potremmo anche chiederci, in linea generale, se gli spunti posturali e prossemici esplicitati a mo' di sostegno e guida nei dettagliatissimi programmi dei balli (che dovevano essere persuasivi e financo dotati di una loro autonomia all'atto della lettura) fossero solo una questione letteraria o strettamente coreutica, o non potessero invece riflettere pratiche correnti anche nella recitazione dell'opera, che contrariamente a quanto avviene nei programmi di ballo non viene esplicitata se non in forma minimale ed episodica dalle didascalie dei libretti. Se quindi le «occhiate furtive» e «piene d'amore» lanciate da Ezio a Fulvia, l'«aria sicura e ridente» del traditore Massimo al cospetto di Valentiniano, o viceversa la sua «aria misteriosa», gli accenti di volta in volta tremanti, ansiosi, premurosi, stupefatti, iracondi o entusiasti dei personaggi non fossero, oltre che dispositivi letterari peculiari del programma del ballo e della sua resa coreutica, residui dell'esperienza melodrammatica d'origine e in definitiva esperienza corrente in spettacoli teatrali di diverso genere. Se riconsiderassimo la recitazione del dramma per musica attingendo all'immaginario scenico vivido e ricettivo offerto dai 'programmi' dei balli, la nostra concezione del teatro musicale settecentesco rappresentato potrebbe forse assumere tinte più veritiere.

Se tuttavia quello di Lefèvre, come si è visto, non fu l'unico caso in cui in giudizi formulati a caldo la 'pantomima' di un castrato divenisse oggetto di approvazione, recenti studi su Marchesi hanno invece raccolto opinioni disperate, discontinue o talora generate dal parteggiamento per l'uno ovvero per l'altro cantante (ARESI 2016, pp. 113-117 e *passim*). E a lungo è prevalsa la convinzione, mutuata da scritti di impianto letterario indifferenti o ostili alla dimensione performativa, che i castrati si esibissero ingessati nel loro profilo vocale o viceversa in preda a convulsioni illogiche rispetto contesto drammatico; in buona sostanza che le arditezze vocali che amavano esibire li affrancassero da una recitazione appropriata.<sup>9</sup> Giudizi determinati da una visione di volta in volta parziale della recitazione melodrammatica, che dovremmo sempre considerare integrata alla vocalità: una postura, un gesto e una determinata emissione di suono concorrono in pari misura all'effetto teatrale. La vocalità diviene parte integrante della recitazione; per cui non è affatto certo, nelle testimonianze del tempo, a quale dimensione debbano essere ricondotte lodi e critiche. Lo stesso Marchesi raccolse in pari misura consensi e censure sul versante della credibilità drammatica; che però l'elogio della

---

<sup>8</sup> I dibattiti al riguardo sono inquadrati in una prospettiva storica di ampio periodo in ROSTAGNO 2014 e bibliografia.

<sup>9</sup> Vedi ad es. la pittoresca casistica, modello di altre simili pagine, in ARTEAGA 1785, pp. 100-103.

recitazione del grande castrato provenisse in questo caso da uno dei più attivi coreografi del tempo deve farci riflettere, quantomeno su cosa intendesse per «verità drammatica» e «significante pantomima» un ballerino del tempo, e su quali fossero le attese del pubblico nei confronti di danzatori e cantanti.

La trattatistica teatrale del Settecento riserva alla recitazione dei cantanti indicazioni rare e incidentali; tuttavia pur nell'esiguità dei riferimenti manifesta al riguardo un interesse crescente nel corso del secolo proprio in relazione all'opera seria, apparentemente meno inventiva di quella comica sul piano degli eventi inscenati. In TOSI 1723 si accenna alla gestualità solo in negativo: i cantanti sono invitati a prendere atto di posture scorrette e dannose per una corretta emissione e ad adottare appropriati correttivi; il che non significa reprimere la buona recitazione, ma che la voce e l'emissione dovevano essere primariamente salvaguardate.<sup>10</sup> Il di poco successivo RIVA 1728 (pp. 11-14) lascia trapelare un interesse prevalente per la resa del canto e il buon gusto del cantore, da cui soprattutto dipende l'effetto. Nella seconda metà del secolo, probabilmente anche a seguito dell'influenza del teatro di parola e di David Garrick in particolare, si fa strada un'attenzione più tangibile alla dimensione attoriale, meno 'pose' e più naturalezza;<sup>11</sup> canto e danza, melodramma e pantomimo vengono spesso messi a confronto. Il primo teorico italiano a individuare qualche punto di convergenza fu probabilmente ALGAROTTI 1755, sin dalla prima edizione del suo *Saggio sopra l'Opera in musica*. Per lui la corretta «pronunziatione» sta alla base di una buona condotta del recitativo, le cui peculiarità debbono estendersi anche alle arie; al riguardo compare un fugace riferimento all'importanza della danza sul piano educativo (del ballo teatrale italiano Algarotti ha infatti una pessima concezione):

E questa bella e chiara pronunzia dovrebbe essere accompagnata da un camminare, da un portamento di vita, da un gesto grazioso, che di rado si veggono su' nostri teatri, e che si apprendon solamente nella scuola di ballo.

(ALGAROTTI 1755, pp. 18-19)

Gli spunti algarottiani si ritrovano accresciuti in PLANELLI 1772; anche per lui la parola-chiave è «pronunziatione», che può essere intesa come nel *Vocabolario della Crusca* «Espression di parole» (I ed., 1612), ma anche come «Il Pronunziare» (III ed., 1691),<sup>12</sup> dal latino *pronuntiatio* nel senso espresso

---

<sup>10</sup> «Studiando a Casa le sue lezioni canti di tempo in tempo avanti d'uno specchio, non per incantarsi alla compiacenza delle proprie bellezze, ma per liberarsi da i moti convulsivi del corpo, o del volto (che con tal nome chiamo tutti que' vizj smorfiosi d'un Cantore affettato) che quando han preso piede, non se ne vanno mai più» (TOSI 1723, pp. 56-57).

<sup>11</sup> Sul piano del sistema produttivo WOODFIELD 2004; su quello estetico ancora utile HEARTZ 1986. Occorre ricordare anche il dibattito su recitazione, declamazione e pantomima sviluppatosi in Francia attorno al 1760, che vide Voltaire schierarsi dal lato di una sobria e intensa declamazione, penalizzata a suo giudizio dagli eccessi pantomimici degli attori della Comédie-Française; cfr. FAZIO 2012.

<sup>12</sup> *Accademia della Crusca, Lessicografia della Crusca in rete* <<http://www.lessicografia.it/index.jsp>>.

da Valerio Massimo: «Gli ornamenti della eloquenza stanno nell'acconcia pronunziatione, e *convenevole movimento del corpo*».<sup>13</sup> L'azione coreutica finisce per assimilarsi ad una forma di eloquenza anche nel pensiero critico del tempo:

La Danza à molta affinità colla Pronunziatione, e propriamente col Gesto, dal quale differisce come il verso dalla prosa. Il verso à colla prosa un fondo comune, e queste son le parole. Ma nel verso un tal fondo è assoggettato a certa misura, e interciso da una cadenza regolare: nella prosa è libero. Così il fondo comune del Ballo, e del Gestire sono i movimenti del corpo. Ma questi movimenti nel Ballo sono anch'essi intercisi, e distinti da una cadenza regolare; laddove nel gestire non osservano misura, o cadenza alcuna. (PLANELLI 1772, p. 212)

«Pronunziatione» e movimento scenico riconducono entrambi ad un concetto di ordine superiore: si tratta appunto della recitazione, e la recitazione interessa tanto il dramma per musica e i cantanti quanto il ballo pantomimo e i ballerini. Le analogie si spingono, in Planelli, alla configurazione semiotica delle due arti, che necessitano in pari misura della partecipazione interpretativa degli artisti per manifestarsi appieno:

Quanto alla modificazion della voce, è quest'Arte più necessaria agli Attori di Drammi recitati, che a quelli d'Opere in Musica: il Maestro di Cappella, assegnando il tempo, e 'l tuono ad ogni sillaba del Dramma Musicale, à liberati questi ultimi da sì fatte sollecitudini. Non per questo però si creda, che nulla resti da badare al Cantante. Ciò, che sono le note per essi, è la *Coregrafia* pe' Ballerini, come ben notò l'Algarotti. Ma tuttoché la *Coregrafia* prescriva il tempo, i passi, i giri; ciò nulla ostante, tocca al Ballerino a dare a' passi, e a' giri quelle grazie, che sono come l'anima d'una Danza. Veggiamo adunque ciò, che in questa parte della Pronunziatione esiga il popolo dalla diligenza d'un Cantante.

(PLANELLI 1772, pp. 167-168)

In MANCINI 1774 si situano alcune osservazioni simili nell'Articolo XIV (*Del Recitativo, e dell'Azione*, pp. 157-176). Il ragionamento è lo stesso, ma stavolta dal punto di vista del didatta. Il recitativo dell'opera, da cui derivano momenti di intensità drammatica non inferiore a quelli delle arie, dev'essere valorizzato: alcuni fra i maggiori cantanti – cita Grimaldi, la Benti Bulgarelli, la Tesi – proprio in quei momenti esprimevano al meglio le loro qualità. E se al momento (ossia nell'ultimo quarto del secolo) i balli hanno preso il sopravvento lo si deve al fatto, secondo Mancini, che «i Ballerini colla loro Pantomima sono in oggi effettivamente gli unici, che trattano, ed apprezzano ancora la buona comica, e sono in conseguenza anche i soli, che ne riportano gli ottimi effetti d'applauso, e di stima» (MANCINI 1774, p. 165). Dal ballo, allora, si può solo imparare, a livello dell'azione. E se «lo studio dell'azione non ha sicure, e precise regole», ne ha comunque di «teoretiche»:

---

<sup>13</sup> VALERIO MASSIMO, *Dei fatti e detti degni di memoria della città di Roma* (volgarizzamento dei *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, cit. *ivi*, ad *vocem*); mio il corsivo.

Di queste una fra le principali è quella di uscire in Teatro con grazia, e di saper passeggiarne le tavole con naturalezza. Tutto questo non se lo può apprendere meglio che dalla scuola di ballo. Questa insegna il portar con grazia i piedi, il maneggiare le braccia, il girare la testa, ed il muovere con garbo il corpo tutto. Giovano pure assaissimo le scuole di scherma, e cavalcare.

(MANCINI 1774, pp. 171-172)

Ma nella pratica, a prescindere dall'eleganza posturale che qualche rudimento di danza poteva trasmettere alla recitazione melodrammatica, quali furono le giunture, le affinità stilistiche o di linguaggio scenico fra le due arti? Quali saranno stati gli elementi 'pantomimici' che Lefèvre aveva apprezzato nell'Ezio di Marchesi? Per tentare di rispondere occorre avvicinarsi alle peculiarità delle singole opere, facendo ricorso a un procedimento un poco raddomantico, in quanto all'epoca ancora non si indicano che raramente e in forma sintetica, in partitura e nel libretto, posture, atteggiamenti, condizioni psicologiche dei personaggi, azioni mute. Alcuni di questi elementi si possono però cogliere a partire dalla scrittura musicale (lasciando da parte i recitativi semplici, dove l'azione si dispiegava in totale scioltezza), come già si è tentato per l'opera di altri periodi lasciando affiorare dalla partitura la dimensione gestuale, integrata ad un più ampio concetto di corporalità.<sup>14</sup> Come potesse Marchesi sfruttare l'introduzione di *Pensa a serbarmi o cara*, prima aria di Ezio a I.2 (Allegro maestoso, C, La maggiore, con oboi e corni), lo si coglie nella scrittura strumentale prevista da Alessandri: smagliante, tipica di un'aria da primo atto, quando ancora la peripezia non si è avviata e i personaggi si manifestano nelle loro prerogative essenziali. Ezio sta assicurando Fulvia, convinto che riuscirà col suo prestigio di condottiero a frenare l'ardore dell'imperatore nei confronti di lei. In orchestra si profila una successione di motivi imbricati, fra cui passi infarciti di galanti appoggiature (bb. 1-3, 6-7), rapide scalette (b. 3), angolose scale spezzate (b. 8), quartine simili a gruppetti (b. 9 sgg.). Niente di cantabile: soltanto figurazioni cinetiche finalizzate a sostenere l'azione scenica del protagonista, eventualmente coinvolgendo anche la destinataria dell'aria; un 'movimento' che anticipa ciò che poi, in parte sugli stessi motivi, sarà espresso a parole all'attacco del canto.<sup>15</sup> In altri casi, incisivi o allusivi interventi strumentali si fanno strada nel flusso dei recitativi, distanziando le battute del testo drammatico e determinando così azioni mute (il recitativo strumentato ha proprio questa funzione). A fine atto I, nel recitativo antistante il duetto finale (I.10), una minima didascalia relativa a Fulvia («piange»), posta in corrispondenza di «questa mi rendi, oh

---

<sup>14</sup> Il principio di fondo è più o meno quello delineato in SMART 2004, p. 5: «[...] the most important source of information on these questions is the music itself, which can often act as an auxiliary, wordless stage direction, with details of rhythm or treatment of recurring themes providing hints about how music and movement might combine. Interpretation of these musical signals necessarily relies in part on educated guesswork, but such "choreographic" music also draws on established codes for movement, codes whose meaning has been largely forgotten».

<sup>15</sup> Cfr. partitura ms., 3 voll. senza frontespizio, presso la Bibliothèque nationale de France, segnatura ABO-155 (2) – d'ora in poi *Ep* –, vol. I, cc. 56r-67v, on-line a <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427210v/f115.item.r=alessandri%20ezio>>.



Dei! questa mercede?», libera dopo lunga pausa una breve frase orchestrale in Andante, che con dinamiche divaricate (*f* e *p* accostati repentinamente) rinforza l'afflizione della protagonista; la commossa reazione di Ezio è per maggiore evidenza lasciata scoperta dall'orchestra.<sup>16</sup>

Non mancano situazioni in cui è direttamente il testo verbale a proporre una movenza, uno scatto all'indirizzo dei referenti, prontamente valorizzato dalla musica. In *Recagli quell'acciaro*, rivolta a Varo (II.7),<sup>17</sup> Ezio accusato di tradimento consegna la spada pretesa dal tiranno. Qui il gesto è implicito nelle parole cantate, vedi i salti di sesta ascendente e poi di ottava discendente che puntellano la prima frase poetica: determinassero un effetto gestuale o restassero semplicemente nei confini del gesto vocale, «la più significativa pantomima», per dirla con le parole di Lefèvre, è comunque assicurata. Prende così corpo lo sdegno politico, caratterizzato da salti e cambi di registro; nella seconda parte dell'aria, rivolta a Fulvia («E tu serena il ciglio»),<sup>18</sup> il carezzevole andamento ternario, stavolta con una fraseologia regolare, e l'appoggiatura su «ciglio» (nuovo gesto vocale, ben differenziato) delimitano un allentamento del movimento scenico, o chissà, un accostamento affettuoso all'amata.<sup>19</sup> Dinamiche che avranno contraddistinto anche il duetto di fine I e soprattutto il quartetto di fine II atto, ove l'avvicendamento di battute a carattere sentimentale e passaggi concitati fornisce parecchi spunti per una recitazione animata e puntuale.<sup>20</sup>

Nell'opera di quegli anni vi è poi una dimensione che non sarebbe improprio definire coreutica, sia pure indirettamente. Durante tutto il secolo decimottavo la musica melodrammatica acquisisce – in modo calibrato alle esigenze della drammaturgia operistica – tipologie ritmico-melodiche delle danze più alla moda, spesso dalle movenze inequivocabili, applicate ad arie specifiche: nel primo Sette sarabande gavotte minuetti e gighe, più raramente

---

<sup>16</sup> *Ep*, vol. I, cc. 124v-125t, on-line a

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427210v/f252.item.r=alessandri%20ezio>>.

<sup>17</sup> *Ep*, vol. II, cc. 32r-47r, a

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84272118/f67.item.r=alessandri%20ezio>>.

<sup>18</sup> *Ep*, vol. II, c. 39v.

<sup>19</sup> La rilevanza del brano è attestata anche dall'esistenza del pezzo staccato manoscritto *In Lucca | 1782 | Aria | Del Sig. Felice Alessandri | Nell'Ezio | Il Sig. Luigi Marchesi | Di Milano | Recagli quell'acciaro*, presso la Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-61 (4), on-line a <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537278m.r=Alessandri%20Ezio?rk=42918:4>>. I copisti erano soliti produrre e vendere i *morceaux favoris* del momento in piccoli lotti, per scongiurare l'eventualità che copie effettuate da altri a partire un singolo esemplare divulgato potessero sottrarre loro l'esclusiva. La sopravvivenza di una singola copia è quindi indizio di un fenomeno certamente contraddistinto da dimensioni più cospicue.

<sup>20</sup> Nel quartetto di II.13 ad Ezio sono assegnate due quartine di 'solo'. La prima, concitata, frammentata e allocutiva, determina lo stile parlante della musicazione: «Ecco alle mie catene, | ecco a morir m'invio: | sì; ma quel core è mio! | sì: ma tu cedi a me». La seconda, dopo un'ampia sezione di assieme, è invece lirica e suggerisce un cantabile («Larghetto»): «Caro mio bene addio. | Perdona a chi t'adora. | So, che t'offesi allora | ch'io dubitai di te» (*Ezio* cit., p. 36). Alessandri tuttavia al termine di quest'ultima riprende frammenti della quartina antecedente («Tempo di prima») in funzione di accelerazione e raccordo con la stretta finale: strategie compositive in cui entrano in gioco elementi finalizzati all'azione scenica. Cfr. *Ep*, vol. II, cc. 122v-123v e cc. 130v-132v.

correnti, derivate dai modelli forniti in gran copia dalle Suites strumentali, mentre nella seconda metà del secolo prevalgono gavotte e minuetti. Se nel libretto di inizio secolo e di medio Settecento (Metastasio compreso) la giuntura con la scrittura musicale non appare ancora costrittiva dal punto di vista ritmico (un'aria poniamo in tempo di giga può essere approntata dal compositore a partire da modelli metrico-poetici diversi e posta in diversi luoghi del dramma), nella seconda metà del secolo decimottavo e al suo scorcio sono i librettisti ad individuare le nicchie adatte ad accogliere arie in stile di danza, prescrivendo forme metriche idonee e venendo così incontro ad aspettative di cantanti e pubblico più nette e puntuali di un tempo. Il propagarsi di questa moda è in ogni caso associato alla diffusione e al ruolo sociale delle danze nonché all'influenza del ballo teatrale. In MAGRI 1779 balli di sala come minuetto e contraddanza (quest'ultima a fine secolo primeggiante rispetto allo stesso minuetto), di assoluta rilevanza in feste e intrattenimenti pubblici e privati, gli fanno meritare un rilievo considerevole nella seconda parte del trattato, a loro pressoché totalmente riservata.<sup>21</sup> L'autore si intrattiene a lungo anche sulle peculiarità del minuetto in chiave sociale: oltre ai movimenti appropriati si passano a vaglio la postura e l'espressione del volto («l'occhio languido, la bocca ridente, la vita fastosa, le mani innocenti, i piedi ambiziosi»: MAGRI 1779, p. 27); incidentalmente si menziona il coreografo Charles Le Picq quale inarrivabile specialista di minuetti, attitudine manifestata anche in occasioni carnevalizie ufficiali che andavano ad aggiungersi alla sua intensa attività teatrale condotta nello spirito del noverriano *ballet d'action*.<sup>22</sup> Ma il minuetto in quegli anni è anche uno dei brani vocali di spicco richiesti dai castrati e da Marchesi in particolare, assieme al nascente rondò in due tempi: accezione, quella di rondò, impiegata anche in ambito coreutico, sebbene attinente alla struttura complessiva del ballo e non al suo carattere.<sup>23</sup>

A queste arie metacoreutiche viene assegnato uno spazio appropriato nel dramma. Nel dialoghetto *Le nuvole concesse* di Alessandro Pepoli, pubblicato a Venezia nel 1790 come introduzione polemica all'esperimento drammati-

---

<sup>21</sup> L'impianto complessivo della seconda parte del *Trattato* di MAGRI 1779 richiama l'antecedente DUFORT 1728, che si conclude con un *Trattato del minuetto* (pp. 117 sgg.) cui segue una sezione *Della contradanza* (pp. 150-155). In più luoghi Dufort menziona gli spettatori del ballo di sala, cui queste forme sociali di danza, orientate all'«altrui piacere», sono anche destinate (cfr. pp. 144-145). Al riguardo va considerato che Magri, già inventori di balli grotteschi e poi dei balli secondi per il S. Carlo, rivestì anche il ruolo di Maestro di sala nei festini organizzati in occasione del carnevale del 1782 (cfr. ancora CAFIERO 2009, pp. 723-728). Sul valore educativo e sociale del minuetto, in altro scenario culturale, si veda anche GALLINI 1772, pp. 139-180.

<sup>22</sup> «I piedi ambiziosi, e questa loro ambizione consiste nel voltar le punte al di fuori, e tenerle basse, nel distender con grazia il loro collo, acciò faccia bella mostra, ed ecco l'ambizione. Così eseguendosi il minuetto riuscirà di buon gusto, e sarà applaudito. Io ne ho veduto gli effetti nel girar per le varie nazioni. Si ha pur qui così vago mirato dal nostro celebre Monsieur Lepieg, il quale con leggiadra figura ne fe mostra su 'l Real Teatro di S. Carlo in abito di maschera nel Carnevale dell'anno 1773 in cui si vide la vera squisitezza del buon gusto» (MAGRI 1779, seconda parte, p. 28).

<sup>23</sup> «Il Rondò non è formazione di nuovo passo, ma qualunque ligazione de' passi, che si fa in giro, e tornando a raddoppiare l'istessi, si chiama a Rondeau» (MAGRI 1779, prima parte, pp. 108-109).

co *La morte d'Ercole* (già noto per recare la prima occorrenza nota del termine 'cabaletta': CHEGAI 2003), Marchesi è sotto il nome di Storditello oggetto di canzonatura da parte dell'autore (qui Cordissasso), per la mania di pretendere brani favoriti in precisi luoghi del testo a prescindere dalle oggettive necessità drammatiche:

STORD. Bravo! bravo! Saprete dire dell'impertinenze, ma non sapete fare un *Rondeau*.

CORD. Eh Storditello mio, capisco bene quello, che vi fa trovare sì ineseguibile la mia Tragedia, e sì cattivo il mio *Rondeau* a sedere ed in piedi. La ragion vera si è che nella prima non vi basta di avere la parte più importante, e vorreste, *per carità Fraterna*, esser solo; e nel secondo non potete in quella situazione introdurvi quelle vostre volatine, quei trilli, quei salti mortali...

STORD. E bene; non basterebbe questo perché il Mondo si sollevasse contro di voi, che non mi servite come merito, e che per le vostre *belle situazioni* lo private di tante mie Musicali delizie?

CORD. Sarà verissimo. Ma io avrei sperato di risarcirlo di queste mie mancanze, e sue perdite coll'acquisto d'un *Attore*, quale sperava (a dispetto della vostra intelligenza) di ridurvi.

STORD. E da capo colle impertinenze. Via via, vi perdono tutto purché mi compiacciate.

CORD. Come?

STORD. Trasportando intanto il *Rondeau* (a) nel second'Atto, e il *Minuetto* (b) nel terzo.

...

(a) Questo termine Francese si applica per lo più nella Musica a un *motivo* applicato ad un metro di otto piedi, che, finito, torna a ripetersi.

(b) Tale suol chiamarsi un *motivo* di questo genere applicato al metro di cinque o sei piedi. (PEPOLI 1790, pp. 8-9)

Pepoli si prende gioco di Marchesi (chiamato in causa nell'*Avvertimento* iniziale) in ragione dell'incoerenza delle sue richieste e della predilezione per «musicali delizie» a svantaggio delle «belle situazioni» immaginate dal poeta. Sullo sfondo di questo scritto la polemica che andava montando a Venezia, nel 1790-91, fra i sostenitori del soprano portoghese Luigia Todi, apprezzata per la recitazione calda e appassionata, e quelli del più compassato e metastasiano Marchesi, vicenda di cui si ha un vivace resoconto in DELLA LENA 1791 (cfr. anche ARESI 2016, pp. 55-59). La dialettica immaginata nelle *Nuvole* fra poeta e cantante individua un punto di non ritorno nel perenne confronto fra le aspirazioni drammatiche del letterato prestatato al teatro – in un momento in cui il libretto per l'opera va abdicando dalla relativa autonomia che gli era stata concessa in passato – e il rispetto delle regole 'performative' preteso dall'esecutore, al crepuscolo della grande genia dei castrati (ma tramontati loro, altre regole seguiranno). In ogni caso, che il rondò del castrato (primo uomo) sia preferibilmente collocato nel cuore dell'atto II è confermato dal repertorio dell'ultimo quarto del secolo (la prima donna avrà allora un'aria multisezionale o un rondò ella stessa); la sua funzione è quella di formalizzare un distacco, uno strappo sentimentale mediante una vocalità dolcemente espressiva prima e nella sezione conclusiva d'agilità, ma senza le arditezze

vocali delle arie di coloratura (collocate in altri luoghi del dramma), riconducendosi piuttosto alle 'buone maniere' dello stile galante. Nel minuetto del III atto si dà invece agio al protagonista di manifestare un ultimo momento affettuoso e cantabile prima dell'epilogo, nella forma ormai residuale dell'aria tripartita e senza soverchio impegno vocale.

Le due tipologie metacoreutiche del rondò e del minuetto figurano anche nell'*Ezio* di Alessandri per l'esecuzione di Marchesi. Si tratta del rondò in due tempi *Per te solo, o mio tesoro*, a II.13, presente però nella sola rappresentazione di Milano 1782 (già con Marchesi protagonista, ma probabilmente ignota a Lefèvre),<sup>24</sup> contrassegnato da versi ottonari distribuiti in tre quartine, realizzati con tipico andamento di gavotta<sup>25</sup> in entrambi i tempi Andante-Allegro;<sup>26</sup> quindi del Minuetto di III.6, in senari (è una delle opzioni indicate da Pepoli, e la più diffusa),<sup>27</sup> *Mi dona, mi rende*, aria tripartita in tempo di minuetto all'italiana ( $\frac{3}{8}$ ), finalizzata a stemperare la tensione del terzo atto a vantaggio di una declinazione sentimentale più distesa, realizzata con andamento dolcemente cullante – significativo l'impiego dei flauti – che prepara al lieto fine. Il testo poetico dei due brani citati non è metastasiano: ragione in più per ricondurre il loro inserimento alle preferenze di quegli anni, orientate alla massima varietà delle arie sin dalla progettazione poetica. Ottonari per i rondò, in cui l'accentazione prevalentemente trocaica e l'accento principale sulla settima sillaba assecondano l'attacco anacrusico e la distribuzione dei motivi sulla scala di due battute di quattro tempi; senari anfibrachici con accenti in seconda e quinta posizione per il minuetto, appropriati al ritmo ternario di quella danza.

La reciprocità di metrica poetica e assetto ritmico musicale è quindi, contrariamente a quanto avviene per altre generazioni del dramma per musica, piuttosto vincolante, e ciò rende paradigmatiche fra anni Sessanta e anni Ottanta queste tipologie di pezzi chiusi. La denominazione di minuetto per *Mi dona, mi rende* la si ricava non dalla partitura dell'*Ezio* ora presso F-Pn, ma

---

<sup>24</sup> On-line a

<<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/oo/L000117/>>. Nella prima versione milanese il rondò di Marchesi è eccezionalmente saldato al quartetto conclusivo del II atto *Vanne fra mille pene*, senza alcun recitativo intermedio. Nella versione fiorentina si sopprime il rondò, forse in sovraccarico, e si propone il solo quartetto finale.

<sup>25</sup> Ossia in quattro tempi contraddistinti da figurazioni melodiche ricorrenti, per gruppi di due o quattro note di metà valore rispetto al tempo, talora raccolte in legature di portamento a due a due.

<sup>26</sup> Ep, cc. 109r-120r, on-line a

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84272118/f223.item.r=alessandri%20ezio>>.

<sup>27</sup> Un esempio precoce di minuetto in quinari, d'area napoletana ma stilisticamente autonomo, è lo spiritoso *Non vi fidate* di Selinda a III.2 del *Farnace* di Mysliveček (Napoli 1767), modellato sulla metastasiana *Più non si trovano* (Argene, *Olimpiade* I.7). Più tardo e curioso esempio di minuetto in settenari *Fra le miserie estreme*, che Ippolito/Girolamo Crescentini canta a II.4 della *Fedra* di Paisiello (Napoli 1788); la denominazione, assente nell'autografo di I-Nc 16.7.14-15, è anche in questo caso proposta dal brano estratto oggi presso U-Wc, segnatura M1505.A1 Case (vol. 177), registrato anche su <<http://www.rism.info/en/home.html>>.

da un pezzo staccato manoscritto conservato nella stessa biblioteca:<sup>28</sup> dato significativo che dimostra come la tipologia di simili brani fosse prontamente identificata dai copisti dell'epoca e formalizzata a beneficio dei dilettanti e dei collezionisti. E da svariati altri pezzi staccati recanti quell'accezione si coglie la dimensione del fenomeno e il ruolo non effimero giocato da Bianchi e Marchesi per la diffusione del minuetto d'opera, soprattutto negli anni Ottanta. Due celebri minuetti per Marchesi furono *Se temi che amore* (nel III atto di *Arbace*, Napoli 1781) e *Tornate serene* (in *Aspard*, Roma 1784, al I atto); ma Bianchi ne compose numerosi altri in quasi tutte le sue opere serie sancarlinae e certamente anche per altre destinazioni. Quando vengono posti nel III atto i minuetti sono assegnati al castrato, consegnandogli così il privilegio di cantare l'ultimo brano del dramma; altrove anche a parti secondarie (in ogni caso non ve n'è più di uno per opera).<sup>29</sup> Quei minuetti hanno caratteristiche stabili, per altro già da tempo applicate ad arie brevi di carattere sentimentale su versi corti, anche senza intitolazione: tempo  $\frac{3}{8}$ , andamento moderato, stile cantabile con ornamentazione contenuta, frequente ricorso a figurazioni melodiche terzinate, forma tripartita semplice (mai pentapartita), uso sentimentale dei fiati, tonalità di Fa.<sup>30</sup> Questi dati congiunti – i pezzi staccati, l'epoca di diffusione, l'esplicitazione del genere, le proprietà musicali – fanno pensare che l'abbinamento di arie siffatte e 'genere minuetto' avvenisse gradualmente, e che progettazione musicale e recezione da parte del pubblico si incontrassero, per così dire, a metà strada.

Il profilo coreutico della scrittura musicale non significa che in quei luoghi il cantante accennasse movenze di danza o che cantasse con «occhio languido», «bocca ridente», «vita fastosa». È però il segnale di un territorio comune fra la dimensione drammatica, fittizia, il gusto musicale e le esperienze degli spettatori; vale a dire il loro quotidiano. Una questione di linguaggio, quindi, e come spesso nel Settecento non esclusivamente di linguaggio scenico, ma di una ricercata corrispondenza fra le modalità espressive dei personaggi melodrammatici, l'immaginario sonoro del pubblico e le sue pratiche sociali.

---

<sup>28</sup> *Minuetto Del Sig. Felice Alessandri*, Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-61 (3), on-line a <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105372775.r=alessandri%20oezio?rk=21459;2>>. Cfr. anche nota precedente.

<sup>29</sup> Nelle sue opere napoletane sono minuetti almeno *Ah dille, che a morte* (*Zemira*, 1781, III atto, per il soprano Tommaso Consoli), *No che più barbaro* (*Zulima*, 1782, I, alla seconda donna), *Fra tanti pensieri* (*Cajo Mario*, 1784, III, per il castrato Giovanni Maria Rubinelli), *Già sento che amore* (*Mesenzio re d'Etruria*, 1786, I, alla seconda donna), *Afflitta, smarrita* (*Scipione Africano*, 1787, I, alla seconda donna), *Ah sento, che in petto* (*Ines de Castro*, 1794, II di opera in due atti, alla seconda donna).

<sup>30</sup> Le affinità con la corrispettiva tipologia strumentale classica e preclassica sono decisamente limitate, e in ogni caso sul profilo stilistico del minuetto d'opera italiana i modelli francesi sembrano aver inciso più di quelli tedeschi. Vedi ad es. le forme melodiche e le strutture cadenzali dei minuetti del violinista Pierre Gaviniès (1728-1800), analizzati in GJERDINGEN 2007, pp. 143-147, 185-188 e oltre.

Tabella 1 –Ezio: dramma per musica pantomimo a confronto.

<p><i>Ezio</i>, dramma per musica, Firenze 1783 Sintesi e pezzi chiusi <i>*Brani non metastasiani aggiunti o sostituiti</i></p>	<p><i>Ezio</i>, pantomimo, Napoli 1786 Parafrasi sintetica del programma <u>Sottolineati</u> gli elementi non derivati dal dramma</p>
<p><b>I.1 Parte di Roma in festa per l'arrivo di Ezio:</b> Scena corale con soli. Esultanza per Ezio, vincitore di Attila, che offre i trofei all'imperatore. Primo recitativo di Ezio («Signor, vincemmo»). Valentiniano lo acclama nella sua aria (<i>Se tu la reggi al volo</i>), poi coro di chiusura. I.2: Massimo rivela a Ezio che l'imperatore esige Fulvia per sé, e di non aver svelato per timore il legame con Ezio. Questi rassicura Fulvia nell'aria (<i>Pensa a serbarmi, o cara</i>). I.3: Fulvia rivendica la legittimità del proprio amore per Ezio a Massimo, che vuol servirsene di Fulvia per uccidere Valentiniano. Fulvia supplica il padre di salvare Ezio. I.4: Massimo, solo in scena, è colpito dalla sincerità della figlia, ma brama vendetta (<i>*Al pianto di quel ciglio</i>, aria di due caratteri).</p> <p><b>I.5 Camera negli appartamenti imperiali:</b> Onoria ama segretamente Ezio e ne chiede notizia. I.6: Onoria deplora la sua solitudine e gli obblighi che gli derivano dal suo status (aria <i>*Sventurati affetti miei</i>). I.7: Valentiniano assegna Onoria a Ezio e gliela propone. Ezio allora confessa l'amore per Fulvia. Valentiniano gli ventila l'ipotesi che ella abbia un altro pretendente, ipotesi cui Ezio replica con fierezza. I.8: Ezio racconta l'incontro a Fulvia. I.9: Onoria reca ai due la notizia che l'imperatore vuole Fulvia sua sposa. I.10: Fulvia frena Ezio furente. Duetto amoroso ove Ezio attenua la sua brama di vendetta (<i>*Cara perdon ti chiedo</i>).</p> <p>II.1: Massimo apprende da Fulvia dell'attentato a Valentiniano. II.2: Valentiniano ne attribuisce la responsabilità a Ezio. II.3: Massimo va in cerca di Emilio attentatore materiale. Ezio rassicura Fulvia e Massimo (<i>Vi fida lo sposo</i>). II.4:</p>	<p><b>I Grand'arco trionfale...</b> Ezio <u>su un superbo destriero</u> è festeggiato dal popolo. Si prostra davanti al sovrano; è poi <u>incoronato</u> da Onoria. «Occhiate furtive» fra Ezio e Fulvia, ammonimenti di Massimo. <u>Danze di giubilo</u>. <u>Schiavi unni liberati</u>. Durante il giubilo si mostra «la passione» di Valentiniano per Fulvia. Valentiniano offre la mano di Onoria ad Ezio e la sua a Fulvia, lasciandoli confusi. Massimo spera di approfittare della doppia unione per attentare a Valentiniano; intanto rassicura Valentiniano. Sbigottimento di Fulvia ed Ezio. Massimo persuade Ezio dell'ingratitude di Valentiniano per servirsene. Ezio giura fedeltà a Fulvia.</p> <p><b>II Tribuna nei quartieri di Massimo...</b> Massimo mostra <u>la tomba segreta della moglie</u> con la <u>statua della vendetta con epitaffio</u>. Massimo costringe tutti a <u>giurare vendetta</u>. Ezio è il solo a restare immobile e a rifiutare. Massimo lo ricatta: avrà la mano di Fulvia solo se accetterà. Ezio promette a Fulvia di chiedere la di lei mano direttamente all'imperatore. Massimo li divide e convince Fulvia ad accettare la proposta dell'imperatore: poi lo dovrà uccidere. Concitazione generale. I <u>congiurati</u> esitano: uno solo accetta di attentare alla vita dell'imperatore.</p> <p><b>III Logge nel palazzo imperiale. Notte.</b> Massimo attende l'esito dell'attentato. Arriva l'imperatore che ignaro racconta l'accaduto; Massimo si offre per individuare l'assassino. Arriva Ezio a sostenere l'imperatore. Massimo lo accusa; Ezio vorrebbe reagire ma si frena. Massimo svela a Cesare la passione di Ezio per Fulvia, Ezio con candore la ammette, sapendosi innocente. Onoria è presente.</p>

<p>Varo incarica Massimo di cercare Emilio. II.5: Massimo ammonisce Fulvia, nell'aria, affinché non lo accusi (<i>Va' dal furor portata</i>). II.6: Fulvia dibattuta fra due affetti, il padre traditore ed Ezio, che resta convinto di poter dimostrare a Valentiniano la propria innocenza. II.7: Varo chiede la spada di Ezio, che nell'aria accetta la decisione dell'imperatore (<i>Recagli quell'acciaro</i>). II.8: Varo suggerisce a Fulvia di accettare la mano di Valentiniano: solo così potrà intercedere per Ezio (<i>*Non v'è più dolce incanto</i>). II.9: monologo disperato di Fulvia e aria di fine mutazione (<i>*Se d'un'anima fedele</i>). II.10: <b>Galleria negli appartamenti imperiali</b>: Valentiniano intende offrire la mano di Onoria a Attila. Onoria propone che Ezio sia avvisato «per avvilirlo», e non si compromette (<i>*S'accenderà, quest'alma</i>). II.11: Valentiniano reclama il prigioniero. II.12: Fulvia illude Valentiniano e gli suggerisce di non inimicarsi il popolo. Giunge Ezio; Fulvia teme l'incontro (aria intermedia <i>*Ah quel caro amabil ciglio</i>) ma è costretta a restare e subirlo. Segue un coro nuziale. II.13: Ezio si stupisce di vedere Fulvia al fianco di Valentiniano. Segue l'interrogatorio. Valentiniano cerca di mettere a nudo l'animo di Fulvia, che ammette in suo amore. Quartetto finale (<i>*Vanne fra mille pene</i>).</p> <p>III.1 <b>Atrio delle carceri</b>: aria di uscita di Onoria (<i>*Alle mie lacrime</i>, presente nel libretto ma tagliata, come pure il coro di preghiera <i>*Voi che il suo affanno</i>). Onoria invita Ezio a svelare le trame, Ezio rifiuta (altra sezione tagliata). III.2 tagliata. III.3 [inizio effettivo dell'atto in Firenze 1783]: Valentiniano ordina l'uccisione di Ezio; il popolo è in subbuglio. III.4: Massimo ha sedato la sommossa. III.5: Ezio in catene. Il sovrano è ora più docile. III.6: Valentiniano cerca di estorcere la verità da Ezio, poi lo libera e gli assegna Fulvia. Minuetto di Ezio (<i>*Mi dona, mi rende</i>). III.7: Fulvia esulta. III.8: Varo ha però</p>	<p>Ezio consegna la spada all'imperatore [cfr. dramma a II. 7]. Fulvia implora clemenza per Ezio e confessa il suo amore. <u>Massimo reagisce violentemente nei confronti della figlia, fingendo di ucciderla</u>. Valentiniano lo placa e risolve di perdonare Ezio se egli accetterà la mano di Onoria. Sorriso ironico di Ezio che invita l'imperatore a interrogare Fulvia, la quale si dichiara pronta a morire con l'amato. L'imperatore li allontana con rammarico. <u>I congiurati si schierano contro Massimo dalla parte degli amanti infelici</u>.</p> <p><b>IV Cortile dentro una profonda torre.</b> <u>Ezio e Fulvia incatenati, obbligati a guardarsi senza potersi sfiorare</u>. Massimo soffoca i sentimenti paterni e ribadisce che Ezio morrà se non rinuncerà a Fulvia. Ezio dà a Fulvia il suo estremo addio e si appresta a morire per mano dei littori nonostante i tentativi di persuasione di lei. <u>Giungono ufficiali armati che si uniscono contro Massimo</u>. I due amanti sono abbandonati al loro destino. <u>Ezio solleva Fulvia priva di sensi e fugge</u>.</p> <p><b>V Gran luogo magnifico...</b> Valentiniano è pentito di aver prestato ascolto a Massimo. Questi è desolato nel vedere fallito il suo progetto e maledice il cielo; l'imperatore non lo ha ancora scoperto: <u>Massimo tenta allora di ucciderlo, ma l'imperatore viene salvato da Onoria</u>. <u>Valentiniano vorrebbe ucciderlo a sua volta, ma è fermato nuovamente da Onoria</u>. Arrivano Ezio, Fulvia e seguaci. Massimo tenta nuovamente di uccidere Valentiniano ma il colpo è stavolta parato da Ezio. L'imperatore si convince della sua innocenza, unisce i due sposi e condanna Massimo. Ezio e Fulvia intercedono per lui che è perdonato. Comune allegrezza per il «cuore pietoso di un sovrano benefico».</p>
---	--

<p>eseguito l'ordine, ed Ezio è creduto morto. III.9: Onoria comunica che Ezio è innocente: Emilio parlò. Massimo paventa la sua sorte. Disperazione collettiva per la morte di Ezio. III.10: Fulvia accusa il padre. III.11: Fulvia sola, monologo e aria disperata (<i>Ah non son io che parlo</i>). III.12 <b>Piazza:</b> Massimo incita il popolo contro Valentiniano (<i>*Scuota il giogo di un tiranno</i>, con soli e coro, tagliata). III.13: Sommosa. Valentiniano adesso sa chi fosse il vero traditore. Massimo tenta di uccidere Valentiniano. III. ultima: Giunge Ezio, già salvato da Varo, che salva a sua volta Valentiniano; l'imperatore invoca il perdono generale. Coro finale.</p>	
---	--



## **Bibliografia**

- ALGAROTTI, F. (1755), *Saggio sopra l'opera in musica*, [Pasquali, Venezia].
- ARESI, S. (2016), «*In note velocissime*». *Vita e arte di Luigi Marchesi musico soprano (1754-1829)*, Sillabe, Livorno.
- ARTEAGA, S. (1785), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, t. II, Trenti, Bologna.
- BURNEY, CH. (1789), *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, the Author, London.
- CAFIERO, R. (2009), *Ballo teatrale e musica coreutica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Turchini Edizioni, Napoli, vol. II, pp. 707-732.
- CHEGAI, A. (2000<sup>2</sup>), *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze.
- (2003), *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «*Il Saggiatore musicale*», 10/2, pp. 221-268.
- DELLA LENA, I. (1791), *Dissertazione ragionata sul teatro moderno*, Storti, Venezia.
- DUFORT, G. (1728), *Trattato del ballo nobile*, Mosca, Napoli.
- EDGCUMBE, R. (1827<sup>2</sup>), *Musical reminiscences of an old amateur chiefly respecting the Italian Opera in England for fifty years, from 1773 to 1823*, Clarke, London.
- FABBRICATORE, A. B. (2017), *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- FAZIO, M. (2012), *Voltaire. Le lettere agli attori*, «*Active archives review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*», 2/3, pp. 5-39.
- GALLINI, G.-A. (1772), *A Treatise on the Art of Dancing*, for the Author, London.
- GJERDINGEN, R. O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford.
- HEARTZ, D. (1986), *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna, pp. 57-73.
- JONCUS, B. (2007), *Producing Stars in "Dramma per musica"*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, ed. by M. Bucciarelli and B. Joncus, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 275-293.
- MAGRI, G. (1779), *Trattato teorico-prattico di ballo*, Orsino, Napoli.

- MANCINI, G. (1774), *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Ghelen, Vienna.
- PEPOLI, A. (1790), *Le nuvole concesdute*, ne *La morte d'Ercole tragedia per musica in tre atti*, Curti, Venezia, pp. 4-15.
- PLANELLI, A. (1772), *Dell'opera in musica*, Campo, Napoli.
- [RIVA, G.] 1728, *Avviso ai compositori, ed ai cantanti*, Tomaso-Edlin, Londra.
- ROMAGNOLI, A. (2011), «Va': della danza è l'ora». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, ne *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), a cura di A. Colturato e A. Merlotti, LIM, Lucca, pp. 77-103.
- ROSTAGNO, A. (2014), *Tradizione e uso della pantomima in Donizetti*, in *Donizetti in scena: attualità del testo-spettacolo*, Atti del Convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a cura di F. Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo, pp. 81-152.
- SMART, M. A. (2004), *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- TOSI, P. (1723), *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Dalla Volpe, Bologna.
- WOODFIELD, I. (2004), *Opera and Drama in Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZAMBON, R. (2011), *Il Settecento e il primo Ottocento. Dal ballo pantomimo al coreodramma*, in *Storia della danza in Italia*, a cura di J. Sasportes, EDT, Torino, pp. 117-182.

---

**Andrea Chegai** insegna alla “Sapienza” di Roma. È autore di libri e saggi sul madrigale italiano, sul teatro d’opera di Sette e Ottocento, sulla teoria e la didattica della musica, sulla storiografia della musica; relativamente a questo aspetto è coautore e curatore del recente volume *Musiche nella storia. Dall’epoca di Dante alla Grande Guerra* (Roma, Carocci, 2017). Si è anche occupato di musica strumentale fra Otto e Novecento. È stato coordinatore scientifico del Progetto Europeo Cultura 2000 *Digital Archives for the Safeguard of European Musical Heritage: Petrarca in music and French Songs of the Ars Nova* e del progetto FIRB *Libretti d’opera italiana del Settecento (Mariani, Federico, Metastasio, Goldoni, Verazi). Varianti dai manoscritti e dalle fonti a stampa*. È condirettore della rivista musicologica «Il Saggiatore musicale» (Firenze, L. Olschki) e della collana di edizioni critiche «Musica teatrale del Settecento italiano» (Pisa, ETS).

**Andrea Chegai** teaches at “Sapienza” University of Rome. He is author of books and essays on the Italian Madrigal, 18th and 19th century Opera theatre, theory and pedagogy of music, 19th and 20th century instrumental music and on musical historiography, as editor and co-author of the book *Musiche nella storia. Dall’epoca di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017. He has been coordinator of the European Project *Digital Archives for the Safeguard of European Musical Heritage: Petrarca in music and French Songs of the Ars Nova* and of the FIRB project *Libretti d’opera italiana del Settecento (Mariani, Federico, Metastasio, Goldoni, Verazi). Varianti dai manoscritti e dalle fonti a stampa*. He is co-director of the musicological journal «Il Saggiatore musicale» (Florence, L. Olschki) and of the series «Musica teatrale del Settecento italiano» (Pisa, ETS).