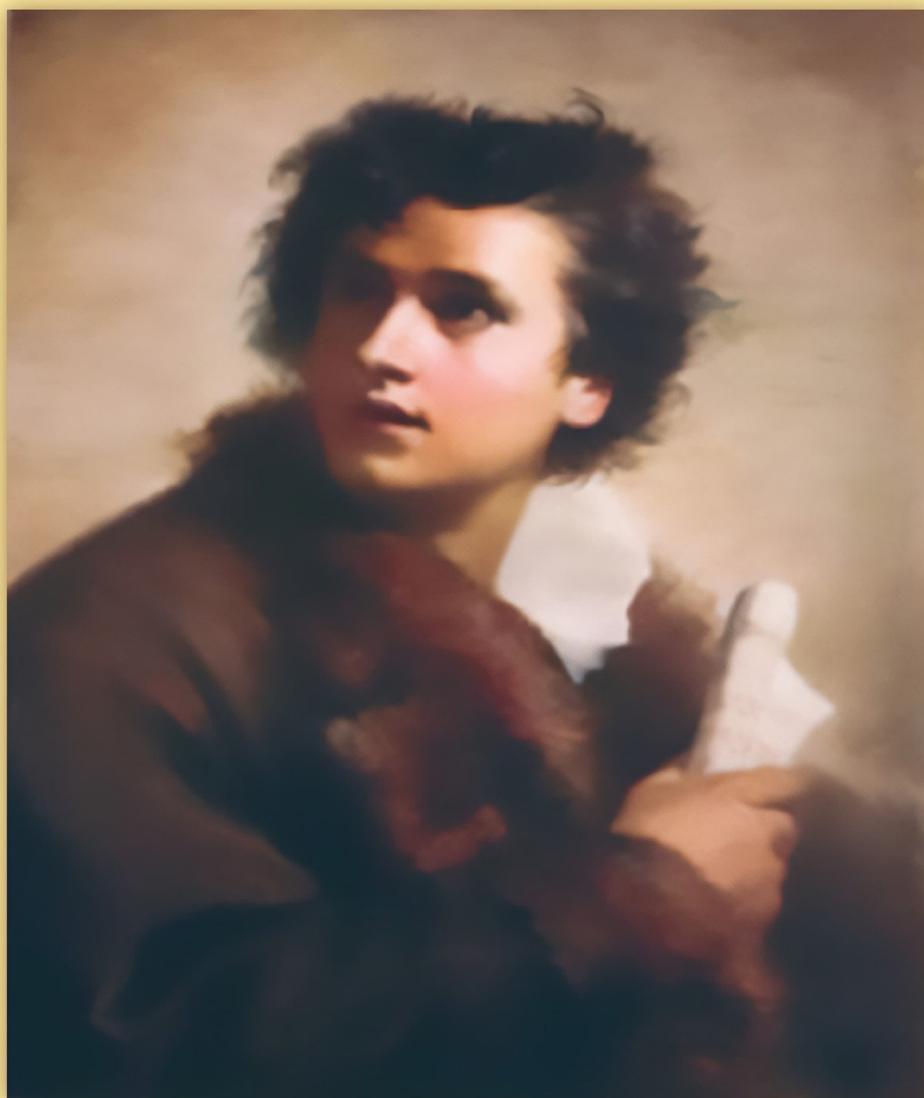


# **Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806-1815)**

**a cura di Domenico Giannetta e Maria Grande**



**Edizioni Musicarte**

Nicola Antonio Manfroce  
e il Decennio francese a Napoli  
(1806-1815)

a cura di Domenico Giannetta e Maria Grande

Edizioni Musicarte

Il volume contiene gli atti del convegno «Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806-1815)» organizzato dall'Associazione Amici della Musica Manfroce aps di Palmi in collaborazione con il Conservatorio di Musica «Fausto Torrefranca» di Vibo Valentia. Il convegno si è tenuto a Palmi, presso l'auditorium della Casa della Cultura «Leonida Repaci», sabato 2 dicembre 2023.

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali del Ministero della Cultura.



Direzione generale  
Educazione, ricerca  
e istituti culturali

Immagine di copertina:

Vincenzo Salvato Paliotti (Roma 1831-1894), *Nicola Antonio Manfroce* (1875)  
Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli

---

© Copyright 2024 Edizioni Musicarte  
Associazione Amici della Musica Manfroce aps  
Via Felice Battaglia  
89015 Palmi (RC)  
[www.amicimusicapalmi.it/edizionimusicarte](http://www.amicimusicapalmi.it/edizionimusicarte)

*Tutti i diritti riservati.*

ISBN 979-12-985059-0-2

## INDICE

- 5     Prefazione  
      di Maria Grande
- 7     Introduzione  
      a cura di Domenico Giannetta

## SAGGI

- 15    ANTONIO BUTTIGLIONE  
      La storia e il potere tra celebrazione e contestazione. Immagini e  
      narrazioni alternative del passato nel Regno di Napoli del Decennio  
      francese
- 39    DOMENICO GIANNETTA  
      «A quel sen che l'ha nutrita». La produzione operistica di Nicola Antonio  
      Manfroce
- 69    CHIARA MACRÌ  
      La scuola pianistica napoletana nel Decennio francese
- 77    MARCO POLLACI  
      «Avvegnachè natura avesse fatto Manfroce degno di grandissime cose».  
      L'educazione musicale e la tradizione didattica napoletana di Nicola  
      Manfroce
- 95    GIANLUCA CORRADO  
      Polissena ed Ecuba tra tragedia antica e opera in musica. Evoluzione di  
      generi teatrali e novità drammaturgiche in *Ecuba*
- 159   Notizie sugli autori



## Prefazione

Riportare alla luce le musiche di compositori della propria terra, spesso dimenticati o poco valorizzati, non è mai frutto di emozioni nostalgiche, è operazione culturale e sociale meritoria e degna di profondo apprezzamento. Il processo di valorizzazione della storia e della cultura del territorio in cui esso è nato e si è diffuso può diventare così un veicolo di rilancio di luoghi e settori culturali di un paese. Anche attraverso la musica si raccontano un periodo storico e le sue caratteristiche, e anche attraverso la musica si possono scoprire usi, costumi e tradizioni di una regione.

È quindi doveroso, da parte degli esperti del settore, restituire dignità e ridare la giusta collocazione ai compositori dei propri luoghi, sia che essi abbiano vissuto e operato nel loro ambiente di origine, sia, come avvenne per la maggior parte dei compositori calabresi, che abbiano studiato e operato in ambienti musicali diversi, in particolare Roma e Napoli, sedi di prestigiose scuole di musica e centri di grande vivacità culturale.

Ormai da molti anni la musicologia calabrese è impegnata in una attività di ricerca puntuale e rigorosa, protesa ad indagare sulle migliori tradizioni culturali e musicali, nella consapevolezza della necessità di uno sforzo collettivo che concorra allo sviluppo complessivo della regione. È noto come in Calabria, nell'Ottocento e fino alla prima metà del Novecento, abbia operato, nel campo dei più diversi generi musicali, un discreto numero di musicisti reggini, la cui produzione è stata in parte recuperata grazie anche alla collaborazione delle famiglie, depositarie delle loro musiche in gran parte inedite. Gli studi intrapresi hanno permesso di conoscere ed apprezzare figure poco conosciute o considerate di secondo piano. Sono così emersi i nomi di Leonardo Vinci, Annunziato Vitrioli, Giacomo Francesco Milano, Michele Valensise, Giorgio Miceli, Pasquale Benintende, Alfredo Caccamo, Francesco Mantica, le cui opere hanno contribuito a una maggiore consapevolezza della nostra tradizione musicale.

Con il presente volume la storiografia calabrese si arricchisce di un nuovo importante tassello. La figura e l'opera di Nicola Antonio Manfroce vengono esaminate con rigore scientifico, facendo emergere la genialità di un compositore la cui produzione è stata limitata solamente dalla prematura scomparsa.

Il volume, con la sua pluralità di contributi, riesce così a fornire al lettore un ritratto a tutto tondo del musicista, immerso interamente nella cultura del suo tempo e nell'ambiente napoletano, pur in periodo caratterizzato da diversi capovolgimenti politici e culturali.

Del decennio compreso tra il 1806 e i 1815 vengono esaminati il contesto storico e culturale, l'influenza esercitata dai francesi sulla capitale del regno, Napoli, con la riorganizzazione degli studi musicali, la gestione delle rappresentazioni nei teatri, la messa in scena di opere precedentemente rappresentate nella capitale francese e poi adattate al gusto della città partenopea. Ne scaturisce un racconto completo e variegato, in cui la vicenda umana e professionale del giovane Manfroce si intreccia e si sviluppa in un periodo caratterizzato da profondi cambiamenti e da una grande vivacità culturale, che anticipa le nuove tendenze che caratterizzeranno l'intero secolo.

Si deve all'impegno e alla determinazione del maestro Domenico Giannetta, cui va la mia più profonda stima e ammirazione, il merito di avere avviato, già da molti anni, un progetto di rivalutazione dell'opera del musicista palmese, restituendogli il meritato ruolo nel panorama musicale del suo tempo. E un sentito ringraziamento desidero esprimere anche al dott. Antonio Gargano, Presidente dell'Associazione Amici della Musica di Palmi, persona dalla profonda cultura, da sempre impegnato nella promozione della musica in tutte le sue forme. Ad entrambi sono grata per avermi voluto coinvolgere nei lavori del Convegno dedicato a Nicola Antonio Manfroce, offrendomi una preziosa occasione di approfondimento delle conoscenze della musica della mia regione.

Maria Grande

## Introduzione

Negli anni 1806–1815 Napoli è stata la capitale di un regno controllato dai francesi, guidato prima da Giuseppe Bonaparte e poi da Gioacchino Murat. In questo periodo sono state prese importanti decisioni per riformare la vita musicale cittadina, dalla riunificazione dei preesistenti e storici Conservatori nel nuovo Real Collegio di Musica, alla conseguente riforma dell'impostazione didattica del nuovo istituto (sul modello di quella sperimentata nel neonato Conservatorio parigino), fino all'assegnazione della gestione dei teatri reali al celebre impresario milanese Domenico Barbaja. La nuova classe dirigente, inoltre, favorì l'influsso di modelli francesi nella produzione musicale del tempo, che si tradusse nella messa in scena di lavori operistici precedentemente rappresentati a Parigi, talvolta opportunamente adattati per venire incontro alle abitudini consolidate del pubblico napoletano.

È in questo contesto che si inserisce la breve ma intensa parabola artistica di Nicola Antonio Manfroce (Palmi, 20 febbraio 1791 – Napoli, 9 luglio 1813), il più dotato fra gli allievi della scuola musicale napoletana venuti alla luce nel primo decennio del XIX secolo, prontamente individuato e valorizzato da Barbaja già nel 1809 (quando il nostro aveva da poco compiuto 18 anni) con il primo incarico prestigioso. Dopo una proficua esperienza romana, utile a consolidare il proprio talento, Manfroce venne investito del compito di realizzare una sorta di sintesi fra le due culture musicali, quella autoctona e quella importata dalla classe regnante: da questo esperimento nascerà *Ecuba* (1812), opera che rappresenta in qualche modo il manifesto artistico-culturale di questa breve ma intensa stagione della vita musicale napoletana nota come 'Decennio francese'.

La morte precoce del compositore nel 1813, ad appena 22 anni, e soprattutto il mutato clima politico – con il ritorno dei Borbone a Napoli nel 1815, a seguito della caduta di Bonaparte – sembrarono tuttavia cancellare dalla storia la musica di Manfroce. Soltanto a partire dai tardi anni Settanta del Novecento, dopo oltre un secolo di totale oblio, la sua produzione artistica ha ridestato l'interesse degli studiosi, in particolare quello di Giovanni Carli Ballola, il quale giunse addirittura a definire il compositore calabrese la figura più significativa, insieme a Johann Simon Mayr, del cosiddetto 'interregno', il periodo che immediatamente precedette

l'esplosione del genio rossiniano.<sup>1</sup> Nel decennio 1980–90, in vista del bicentenario della nascita, si sono verificate le prime esecuzioni in epoca moderna della sua ultima opera (*Ecuba*), seguite dalla pubblicazione di un doppio CD (edito da Bongiovanni) basato sulla rappresentazione allestita dall'Opera Giocosa di Savona (diretta, nel 1990, da Massimo De Bernart). Negli anni successivi, tuttavia, nonostante crescesse l'interesse degli addetti ai lavori nei confronti di Manfroce, la sua musica continuava a giacere dimenticata nei manoscritti sparsi per le biblioteche di tutta Italia, e non solo.

Fu necessario un nuovo anniversario, il bicentenario della morte nel 2013, per riaccendere l'interesse intorno al compositore: in quell'anno si tenne infatti a Palmi il Convegno di studi organizzato dall'Ibimus calabrese, e vennero eseguiti in forma di concerto alcuni brani scelti tratti da *Ecuba*. Fu proprio per quest'ultima circostanza che chi scrive entrò per la prima volta in contatto con la musica di Manfroce: il dott. Antonio Gargano, presidente dell'Associazione Amici della Musica Manfroce, mi propose infatti di realizzare la trascrizione e revisione della partitura di *Ecuba* che, nel 2017, venne finalmente pubblicata grazie all'iniziativa del Conservatorio di Musica di Vibo Valentia. Nacque contestualmente la collana editoriale dedicata al compositore, che si prefigge l'obiettivo di pubblicare tutti i suoi lavori conservati in forma manoscritta. Come diretta conseguenza, il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, che già da molti anni coltivava l'idea di allestire l'opera, ha programmato *Ecuba* come titolo di punta dell'edizione 2019, suscitando anche l'interesse della RAI che ne ha curato la trasmissione radiofonica e televisiva. Di recente, infine, si è avuta la prima esecuzione in tempi moderni di alcuni suoi lavori che attendevano da oltre due secoli di essere studiati e resi fruibili.<sup>2</sup>

Questo volume raccoglie gli atti del Convegno di studi «Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806–1815)» che si è tenuto a Palmi sabato 2 dicembre 2023. Il primo contributo, a cura di Antonio Buttiglione, delinea in modo puntuale lo scenario storico, sociale e culturale nel quale si è dipanata la breve parabola artistica del compositore. Viene in particolare tratteggiata la nuova situazione politica che coinvolge il Regno di Napoli, il quale, pur avendo conservato

---

<sup>1</sup> Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfroce*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi - Renato Bossa, Olschki, Firenze 1983, pp. 307–315.

<sup>2</sup> Si tratta in particolare delle arie *No, che non può difenderlo* e *Quando mai tiranne stelle*, e del duetto *L'estremo addio, spietato*, di cui si parlerà in seguito; la prima esecuzione in tempi moderni di questi brani è avvenuta il 25 novembre 2023 a Palmi, presso il Teatro Manfroce, in un concerto dell'Orchestra del Conservatorio di Vibo Valentia diretta da Eliseo Castrignanò organizzato dagli Amici della Musica Manfroce aps a latere del Convegno di studi «Nicola Antonio Manfroce e il Decennio francese a Napoli (1806–1815)».

formalmente la propria autonomia politica, è diventato ormai di fatto parte integrante di un vasto impero. Non sorprende pertanto che, in questo contesto, il sovrano (prima Giuseppe Bonaparte, e poi Gioacchino Murat) venga percepito dal popolo come subalterno rispetto a Napoleone, l'unico davvero degno di essere celebrato e glorificato, come confermano gli imponenti festeggiamenti organizzati in città il 15 agosto 1809, giorno di San Napoleone, occasione nella quale avvenne peraltro il debutto artistico di Manfroce. Buttiglione si sofferma poi a sottolineare come la nuova classe dirigente, probabilmente per gestire più agevolmente le istanze di potenziale dissenso che serpeggiavano tra le diverse popolazioni che convivevano all'interno dei confini del regno, si sia attivata per riconoscere ad esse una certa indipendenza culturale, finendo con il risvegliare nel loro animo un senso di appartenenza che affondava le proprie origini nei popoli preromani: nel lungo periodo ciò avrà come effetto indiretto quello di favorire, dopo il ritorno della dinastia borbonica, il sorgere di quegli ideali che saranno poi alla base del Risorgimento.

Segue il mio contributo, che passa in rassegna le principali tappe della carriera artistica di Manfroce soffermandosi in modo particolare sui lavori prodotti per le scene nel periodo 1809–1812. Il taglio del saggio è fondamentalmente di tipo investigativo, strategia con la quale ho cercato di ottenere delle risposte credibili ai numerosi interrogativi che emergono a causa della scarsa documentazione giunta fino a noi. Ampio spazio viene destinato alla stagione romana del compositore, al contesto politico, sociale e culturale che attraversava la città in quel momento storico, e alle ragioni che hanno fatto sì che si concretizzasse il suo acclamato debutto operistico al Teatro Valle nel 1810 con *Alzira* all'età di appena diciannove anni. Si tenta inoltre di gettare luce sulla problematica esistenza di una terza opera di Manfroce – ipotesi avanzata da alcuni studiosi sulla base di affermazioni che sembrano, tuttavia, prive di riscontri concreti – e si suggerisce infine un affascinante legame tra un manoscritto custodito a Palmi e una partitura misteriosamente scomparsa. La parte conclusiva del saggio è dedicata naturalmente a *Ecuba*, alle ragioni legate alla genesi della tragedia lirica, agli elementi di novità presenti nella partitura, e all'impatto che la rappresentazione di quest'opera ebbe sul gusto e sulle abitudini del pubblico che era solito affollare la sala del massimo teatro partenopeo, determinando una svolta stilistica (o, quantomeno, accelerandone i tempi) che finirà nel giro di pochi anni con l'estendersi a tutti i teatri della penisola.

Il contributo di Chiara Macrì indaga invece le origini della scuola pianistica napoletana. Partendo dall'invenzione stessa dello strumento, e dalla sua progressiva affermazione – grazie alle innovazioni tecniche che gradualmente vengono applicate alla meccanica, e ai primi metodi pubblicati a cavallo tra Sette e Ottocento –, la studiosa si sofferma sulla vicenda artistica del primo significativo pianista

napoletano, Francesco Lanza, attivo in città proprio durante il Decennio francese. Attraverso gli allievi di Lanza, e grazie al fondamentale contributo di Sigmund Thalberg, la scuola napoletana raggiungerà nel secondo Ottocento una notorietà tale da continuare ancora oggi ad esercitare una fortissima influenza sulla didattica pianistica internazionale.

Il saggio di Marco Pollaci si sofferma sulla grande tradizione didattica napoletana, sulle metodologie attraverso le quali si formavano nel Settecento i compositori che andavano poi a mietere successi sui principali palcoscenici europei, e sulle tappe che hanno portato il giovane Manfroce ad essere ammesso prima al Conservatorio della Pietà de' Turchini, e quindi al Real Collegio di Musica. Vengono quindi descritte le qualità didattiche dei tre principali maestri del compositore, da Furno a Tritto fino a Zingarelli, e ci si sofferma infine, più che sugli elementi di novità presenti nelle opere di Manfroce, sui segnali che testimoniano l'appartenenza del compositore a quella scuola, soprattutto tramite l'individuazione nelle sue partiture di determinati schemi di partimento che rappresentano chiaramente i riflessi dell'insegnamento ricevuto.

L'ampio saggio di Gianluca Corrado, infine, esplora numerosi aspetti correlati al capolavoro di Manfroce, dalla scena che vede come protagonista la regina di Troia nel secondo atto – che secondo l'autore anticipa le numerose “scene di pazzia” che caratterizzeranno il repertorio operistico del primo Ottocento – alla genesi del libretto di *Ecuba* – da Euripide passando attraverso il teatro di prosa francese del Sei-Settecento –, da una drammaturgia imperniata sul predominio delle figure femminili – che anticipa ciò che accadrà nel melodramma ottocentesco (e non solo) – alle innovazioni formali e linguistiche presenti nella partitura, per concludere con il ruolo svolto dalla luce (e dalla sua assenza) nel sottolineare i momenti nodali dello sviluppo drammaturgico.

La figura di Manfroce è diventata nel tempo oggetto di una narrazione idealizzata: la sua morte precoce, avvenuta peraltro subito dopo un clamoroso successo ottenuto in uno dei templi della musica, si prestava del resto particolarmente bene a ricalcare la figura dell'artista romantico tanto geniale quanto sfortunato.<sup>3</sup> A tutto questo si

---

<sup>3</sup> Nel 1838, a distanza di un quarto di secolo dalla morte del compositore, due periodici – *Il Vaglio* di Venezia (anno III, n. 22, 2 giugno 1838, pp. 175–176) e *La Fama* di Milano (n. 49, 8 giugno 1838, pp. 274–276) – pubblicarono un articolo non firmato su Nicola Antonio Manfroce nel quale sono presenti numerose inesattezze (vengono infatti scambiate fra loro le città nelle quali si tennero a battesimo i suoi due lavori operistici) ma anche alcune affermazioni – come quelle relative al presunto svenimento di Nicola in teatro durante la prima dell'*Ecuba*, e all'improvvisa (e alquanto improbabile) interruzione della rappresentazione dell'opera in teatro, a Roma, nel momento esatto in cui il compositore esalò l'ultimo respiro – che sembrano testimoniare la narrazione ammantata di leggenda che stava nascendo intorno alla figura del compositore.

aggiunga la testimonianza del celebre patriota, scrittore e musicista Piero Maroncelli (1795–1846), giovane compagno di studi di Manfroce, che nel 1821, a distanza di diversi anni dalla sua morte – quando già la figura del compositore cominciava ad essere avvolta da un’aura romanzesca – ne tratteggiò il profilo di un amante appassionato che, proprio a causa del favore di cui godeva presso il gentil sesso, avrebbe prestato poca attenzione alle proprie precarie condizioni di salute affrettando così la sua dipartita.<sup>4</sup>

A ben guardare, tuttavia, Maroncelli era di quattro anni più giovane di Manfroce, e per giunta arrivò a Napoli da Forlì per studiare al Real Collegio di musica sul finire del 1809, quando il compositore calabrese stava per trasferirsi a Roma: la loro frequentazione non poté pertanto avere propriamente inizio prima del ritorno di quest’ultimo a Napoli, nell’estate del 1811, quando Manfroce aveva già vent’anni e Maroncelli soltanto sedici, uno scarto di età (oltre che di *status*, fra un musicista che aveva già debuttato come operista e uno studente alle prime armi) che sembra mal conciliarsi con la grande amicizia e affinità reciproca vantata dal Maroncelli, e soprattutto con l’atteggiamento paternalista con il quale quest’ultimo, a detta sua, avrebbe tentato di guidare e consigliare il più anziano collega.<sup>5</sup>

La testimonianza di Maroncelli, peraltro, risale agli anni della sua attività carbonara, subito prima del processo che avrà come epilogo la condanna (condivisa con Silvio Pellico) allo Spielberg, dove rimase dal 1822 al 1830. È possibile, pertanto, che per tentare di sviare (almeno parzialmente) i sospetti della polizia austriaca, Maroncelli nei suoi scritti possa aver volutamente accentuato la portata del sodalizio con Manfroce, in modo tale da sottolineare la centralità dei suoi interessi artistici e musicali, e sminuire al contempo (senza successo) il peso della sua attività politica.

In definitiva, quale che possa essere la verità in merito alla vita privata di Manfroce, e alle sue idee politiche, sarebbe auspicabile non giudicare la sua musica attraverso questo filtro, sia perché basato su una testimonianza che appare tutt’altro che affidabile, sia perché ciò non farebbe altro che nuocere ad una valutazione seria

---

<sup>4</sup> Piero Maroncelli, *Notizia intorno agli studi ed alla immatura morte del musico maestro Nicolò Manfroce*, in *Il processo Pellico-Maroncelli secondo gli atti ufficiali segreti*, a cura di A. Luzio, Cogliati, Milano 1903, pp. 412–416.

<sup>5</sup> Anche l’adesione di entrambi alla massoneria, avvenuta con tutta probabilità nel 1813, sembra rispondere più ad un’esigenza pragmatica (ottenere con maggior facilità sovvenzioni dalla corte) che non ad un autentico sentimento patriottico da parte di Manfroce, all’epoca peraltro già gravemente malato e quindi presumibilmente poco incline a partecipare ad iniziative sovversive; va inoltre osservato che, oltre a Manfroce e Maroncelli, furono ben sei gli altri giovani musicisti che prestarono il proprio giuramento massonico presso il Real Collegio di musica in quella stessa occasione (Megale, Ciccimarra, Padula, Trimarchi, Orlandini e De Lorenzi), segno di una prassi piuttosto comune; cfr. a questo proposito Andrea Chegai, *Un caso di mediazione culturale: da Hécube a Ecuba (Nicola Manfroce, Napoli 1812)*, «Studi musicali», VIII/1, 2017, pp. 105–149: 116, n. 25.

e oggettiva di un lascito artistico che merita di essere considerato solo e soltanto per ciò che rappresenta in termini puramente musicali, senza bisogno di sovrastrutture interpretative che rischierebbero di sminuirne la portata.

Domenico Giannetta

SAGGI



La storia e il potere tra celebrazione e contestazione  
Immagini e narrazioni alternative del passato nel Regno di Napoli  
del Decennio francese

ANTONIO BUTTIGLIONE

**«Più grandi di Roma». Il passato nelle rappresentazioni del “nuovo ordine” napoleonico nel Regno di Napoli**

L'impero napoleonico si caratterizzò e si presentò come un sistema federativo di scala europea fondato su istituzioni e principi di tipo nuovo e moderno. Attraverso l'integrazione dei dipartimenti dell'Impero Francese, degli Stati satelliti e degli Stati alleati esso sviluppò dal 1804 al 1814 un sistema politico, economico, sociale e culturale esteso in gran parte dell'Europa, basato sul potere autoritario e carismatico di Napoleone e sui principi “moderati” delle libertà della Rivoluzione francese, dotato di caratteri uniformi e gerarchici. Nei dipartimenti italiani dell'impero, nel Regno d'Italia e nel Regno di Napoli il “nuovo ordine” napoleonico diffuse un modello politico fondato sulla Libertà nell'Ordine. Il controllo e la centralizzazione del governo sulle istituzioni politiche e amministrative, l'uniformità legislativa ed economica, la liberalizzazione e la privatizzazione delle risorse, la sostituzione della pluralità politica ed economica dell'*Ancien Régime* fondata sui privilegi nobiliari e corporativi con un ordine gerarchico, controllato dall'alto, avrebbero permesso l'azione effettiva del governo, la mobilità sociale fondata sul merito e sulla capacità, e la formazione e lo sviluppo a livello centrale e locale di un nuovo ceto, il notabilato, per la gestione politica e amministrativa dei territori.<sup>1</sup>

Gli studi recenti di storia culturale e delle rappresentazioni politiche hanno evidenziato come il sistema imperiale napoleonico abbia sviluppato e diffuso, in

---

<sup>1</sup> Sull'analisi storica del sistema imperiale europeo si vedano Georges Lefebvre, *Napoleon*, Presses Universitaires de France, Paris 1953; Joseph Stuart Woolf, *Napoleone e la conquista dell'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1990; *The Napoleonic Empire and the New European Political Culture* (edited by M. Broers, P. Hicks, A. Guimerà), Palgrave Macmillan, London-New York 2012; Michael Broers, *Europe under Napoleon*, I.B. Tauris, London-New York 2014. Sul sistema napoleonico in Italia si veda Antonino De Francesco, *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Utet, Torino 2011. Sul Regno di Napoli nel Decennio francese si vedano John A. Davis, *Napoli e Napoleone. L'Italia meridionale e le rivoluzioni europee (1780-1860)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2014; *Le royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du “decennio francese” (1806-1815)* (sous la direction de P.-M. Delpu, I. Moullier, M. Traversier), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2019.

Francia e nei paesi satelliti e alleati, una politica di imperialismo culturale fondata su immagini e narrazioni performative di una determinata ideologia imperiale. I temi utilizzati erano quelli del passato storico, da quello classico greco e romano, che si era imposto già nel Settecento con le correnti culturali del neoclassicismo, a quello più recente dell'età moderna. Il culto della personalità del capo, con esplicito o implicito riferimento all'imperatore Napoleone come nuovo Augusto, o come eroe greco o romano, regolatore dei contrasti politici e sociali e ordinatore della nuova società imperiale, era un elemento decisivo, anche se l'obiettivo era comunque trasmettere i valori del nuovo impero, di cui l'imperatore era il garante. Al di là delle occasioni contingenti, le immagini e le rappresentazioni utilizzate servivano a dare valore effettivo, per i messaggi che trasmettevano, ma anche per gli individui e i gruppi locali che coinvolgevano, alla legittimità del nuovo sistema, basato sul valore della gloria militare e della conquista, ma anche sulla pace politica e sociale universale che il nuovo ordine avrebbe portato. In questi discorsi la storia e l'attualità si intrecciavano fino ad identificarsi totalmente.<sup>2</sup>

Una molteplicità di forme espressive fu messa al servizio di questo programma culturale nel Regno di Napoli, da quelle occasionali delle celebrazioni di eventi importanti, come i viaggi reali, alle forme culturali più durature, come la letteratura, la poesia e il melodramma. Già il primo numero del *Monitore Napolitano*, il nuovo giornale ufficiale del Regno di Napoli, dopo l'ingresso trionfale dell'*Armée de Naples* e del nuovo re Giuseppe Bonaparte nella capitale del regno il 14 febbraio 1806, utilizzò in copertina una citazione classica della IV Ecloga di Virgilio, «*Magnus ab integro saeculorum ordo*», per sancire l'avvento della rigenerazione del regno con la conquista francese e l'inserimento nel sistema imperiale, in riferimento al rinnovamento di Roma con la nuova età imperiale, ma anche a un messianismo che avrebbe favorito la palingenesi dell'umanità. Il «nuovo ordine di cose» avrebbe portato «la rettitudine, la vigilanza, la giustizia, la generosità, la franchezza, il disinteresse, l'amore del pubblico bene» per «la Nazione». Il giornale inoltre specificava che si trattava «non di parole soltanto», ma di politiche concrete, tra cui «diminuire al più presto i pesi, che opprimono la nazione», «ristabilire il credito

---

<sup>2</sup> Michael Broers, *The Napoleonic Empire in Italy, 1796-1814. Cultural Imperialism in a European Context?*, Palgrave Macmillan, London-New York 2005; Jacques-Olivier Boudon, *Napoléon, le dernier Romain*, Les Belles Lettres, Paris 2021; Maximilien Novak, *Napoléon et l'Empire des Lettres 1799-1814*, Presses Universitaires de France, Paris 2023; Marco Emanuele Omes, *La festa di Napoleone. Sovranità, legittimità e sacralità nell'Europa napoleonica, 1799-1815*, Viella, Roma 2023; *L'idea dell'Antico nel Decennio francese* (a cura di R. Cioffi-A. Grimaldi), Giannini, Napoli 2010; Elisa Baccini, *L'impero culturale di Napoleone in Italia. Stampa, teatro, scuola secondo il modello francese*, Carocci, Roma 2023. Sulla ricezione e la resistenza nel mondo culturale francese all'ideologia imperiale romana, con la successiva individuazione di altri temi e soggetti ritenuti più adatti alla rappresentazione dell'immagine "nazionale" si veda Christine Dousset-Seiden, *La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne*, «Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité», 1, 2005, pp. 59-74.

pubblico», garantire «la pace e la tranquillità de' cittadini», dare «all'amministrazione della giustizia un corso più facile», fare «risorgere le scienze», «animare i talenti d'ogni specie ad illustrare un paese sì favorito della natura». Il programma delle riforme amministrative, giudiziarie, fiscali e sociali si inseriva in una narrazione che si intrecciava con i termini e le immagini della cultura classica, e che trovava la sua giustificazione nell'azione contro «i tiranni» della monarchia borbonica per «ristabilire finalmente in Europa il regno della fede pubblica», inserendo la conquista del Regno di Napoli all'interno del più vasto sistema imperiale europeo.<sup>3</sup>

I viaggi reali, nella società “mediatica” dell'Europa della prima metà dell'Ottocento, sono stati tra le pratiche più importanti per diffondere, soprattutto al livello locale dei territori, le immagini e le rappresentazioni delle nuove monarchie moderne.<sup>4</sup> I viaggi dei nuovi sovrani napoleonici nelle province del Regno di Napoli hanno rivestito in particolare un ruolo fondamentale, per trasmettere il programma politico del nuovo governo, per affermare la legittimità delle nuove dinastie su quella tradizionale della monarchia borbonica, e perché si svolgevano in un contesto periferico di un più vasto sistema imperiale, al di là del tradizionale orizzonte territoriale di riferimento del regno. Il viaggio del re di Napoli Giuseppe Bonaparte nelle province calabresi è particolarmente significativo, sia perché si trattava del primo viaggio di un re di Napoli in quei territori dai tempi di quello di Carlo di Borbone del 1734, sia perché le Calabrie rivestivano una grande importanza strategica, alla periferia del regno e all'estrema periferia meridionale del sistema napoleonico, di fronte alla Sicilia borbonica sotto occupazione britannica. La celebrazione dell'arrivo a Cosenza, capoluogo della Calabria Citra, di Giuseppe Bonaparte nell'aprile 1806 è emblematica di queste pratiche e di questi discorsi:

... La strada principale [...] era ornata di archi trionfali. Nella gran piazza [...] era stato eretto un tempio di figura ottangolare, sostenuto da colonne, ed ornato da statue. Nel mezzo vedevasi un'ara, sullan quale innalzavasi un trofeo alla gloria

---

<sup>3</sup> «Monitore Napolitano», 1, 1° marzo 1806.

<sup>4</sup> Sulla società “mediatica” dell'Europa dell'Ottocento si veda *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo* (a cura di V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo), ETS, Pisa 2013. Sulle nuove monarchie nell'Europa dell'Ottocento si vedano Volker Sellin, *Violence and Legitimacy. European Monarchy in the Age of Revolutions*, De Gruyter, Oldenburg 2011; *Sovrani a metà. Monarchia e legittimazione in Europa tra Otto e Novecento* (a cura di G. Guazzaloca), Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2009. Sui viaggi reali si vedano gli studi sui viaggi della regina Vittoria in Gran Bretagna, dei sovrani sabaudi nel Regno d'Italia e dell'imperatore Napoleone III in Francia, in John Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, Oxford University Press, Oxford 2003; Catherine Brice, *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*, EHESS, Paris 2010; Rémi Dalisson, *Au plus près du peuple. Les voyages politiques de Napoléon III, Vendémiaires*, Paris 2022. Sui viaggi reali nel Regno delle Due Sicilie si veda Antonio Buttiglione, “L'apparenza di una brillantissima festa”. *Monarchia e territori nei viaggi del re delle Due Sicilie Ferdinando II nelle Calabrie del 1833 e 1852*, «Storia Urbana», 170, 2021, pp. 121-140.

dell'immortale Napoleone: sulla cupola del tempio era piantato un globo, su del quale sventolava la bandiera imperiale...<sup>5</sup>

Le iscrizioni e le immagini sulle strutture celebrative legittimavano attraverso i riferimenti della storia classica il potere di Napoleone come conquistatore, ma anche come ordinatore della nuova Europa con un messaggio transnazionale. In maniera significativa della particolare sovranità delegata di Giuseppe nel sistema, il re di Napoli era celebrato solo indirettamente, come mediatore dell'imperatore in un territorio percepito come parte di un sistema imperiale:

...Napoleone il Grande  
 In Austerlitz  
 Le Settentrionali Falangi  
 Ha rotte e fugate  
 Alla Germania l'indipendenza  
 E la pace all'Italia  
 Ha restituita per sempre [...]
 Napoleone il Grande  
 Vendica i Mani de' Tolommei  
 Oltraggiati da' Barbari [...]
 Napoleone il Grande  
 Oscura la gloria d'Annibale  
 Scendendo le Alpi [...]
 Viva Napoleone imperatore  
 Viva Giuseppe...<sup>6</sup>

Gli autori delle celebrazioni erano esponenti del ceto politico e intellettuale locale filo-francese, e alcuni, come l'avvocato e letterato Raffaele Valentini, erano repubblicani che avevano partecipato alla Repubblica Napoletana del 1799. La promotrice delle celebrazioni fu la municipalità, e i gruppi locali, espressione del notabilato che sarebbe stato il fulcro del sistema imperiale, erano in prima fila. Il letterato e storico cosentino Luigi Maria Greco, che raccolse le cronache locali, evidenziò che «i più tra' patrioti gli fecero non pure riverenze, ma adulazioni» e al re molti «esageravano i loro prestati servigi, i sofferti danni, i durati travagli» e qualcuno espose «sua opera, sua vita e fortuna, ad esaltare i proprii meriti». Il nuovo governo napoleonico fu percepito, soprattutto in provincia, come in continuità con il regime repubblicano del 1799, ma con una politica “moderata” dagli eccessi rivoluzionari, razionale e in linea con le tendenze del riformismo illuminista

<sup>5</sup> «Monitore Napolitano», 15, 18 aprile 1806.

<sup>6</sup> *Ibid.*

settecentesco, e comunque inclusiva. Il re «altamente gradiva» gli omaggi e le adesioni dei riformisti e dei repubblicani, «vago di conciliarsi» il favore dei gruppi locali.<sup>7</sup> Le celebrazioni furono l'occasione per cementare l'unione di una comunità civica, in cui si istituiva quasi un dialogo tra il re, i notabili come “mediatori politici”, il popolo, e la figura di Napoleone, assente personalmente ma richiamato in maniera costante con una funzione primaria. Tutti avevano dei ruoli importanti e determinati, nella “messa in scena” mediatica:

... Sessanta giovani delle famiglie più cospicue e facoltose vestiti in uniforme a cavallo a tre miglia dalla città attendevano il principe. Quando questi fu vicino, si offerirono per servirlo da guardie d'onore. S. A. I. gradì l'offerta, ed essi divisero con i francesi il servizio [...] Si trovarono tutte le pubbliche Autorità, l'Arcivescovo, il Capitolo, il Clero, le Religioni, la Nobiltà, ed una numerosa Deputazione de' vicini paesi, e condotto alla Cattedrale, ivi il canonico Vincenzio Greco [...] espose a S. A. I., l'universale esultazione, e le speranze del popolo, ed invitò questo ad invocare le benedizioni del Cielo sul grande Imperador de' Francesi e Re d'Italia...<sup>8</sup>

Il generale francese e ministro della Guerra del Regno di Napoli Mathieu Dumas, che accompagnava il re Giuseppe Bonaparte nel suo viaggio, registrò il «bon accueil» del popolo calabrese al nuovo re, con «tous les habitans des villages, hommes, femmes, enfans, conduits par leurs pasteurs» che accorrevano «au-devant du prince, se précipitaient sur ses pas, adressaient au ciel des fervents prières», e che «son entrée dans *Cosenza* fut une espèce de fête».<sup>9</sup>

Il sovrano si presentò come esponente operativo dell'efficienza pratica del nuovo sistema imperiale. Prima ascoltò in «udienza tutti i pubblici funzionari, e i deputati della città», inclusi l'arcivescovo e il preside della provincia, per avere informazioni sulla situazione del territorio, poi «a cavallo» andò «ad osservare le colline» per vedere dall'alto di persona, e ordinò il ripristino e l'ampliamento del sistema stradale delle province calabresi, perché «lo stato infelice delle strade occupò principalmente l'animo suo». Il miglioramento del sistema stradale sarebbe certamente servito allo sviluppo dei trasporti e dell'economia del territorio, ma anche ai movimenti delle unità dell'esercito francese, sia per controllare l'interno delle province che per l'afflusso di soldati, armi e materiali in previsione di un attacco alla Sicilia controllata dai britannici. Il viaggio e l'azione del re erano serviti comunque a diffondere l'immagine di un governo vicino ai territori e che lavorava per le esigenze delle popolazioni. La cronaca ufficiale riportò che «i Calabresi hanno

---

<sup>7</sup> Luigi Maria Greco, *Annali di Citeriore Calabria dal 1806 al 1811*, Davide Migliaccio Editore, Cosenza 1872, pp. 28-29.

<sup>8</sup> «Monitore Napolitano», 15, 18 aprile 1806.

<sup>9</sup> Mathieu Dumas, *Précis des événemens militaires, ou essai historique sur les campagnes de 1799 à 1814*, vol. I, Treuttel et Würz, Libraires, Paris 1824, pp. 119-120.

osservato con meraviglia, essere stata questa la prima volta, che un Principe destinato a governarli, siasi degnato di andare a vederli d'appresso, e ad informarsi de' loro bisogni» e che «per l'addietro non hanno mai conosciuto altrimenti, che di nome, i loro sovrani». <sup>10</sup>

In realtà, al di là delle osservazioni delle cronache ufficiali e dei protagonisti, il popolo di fronte al sovrano nelle celebrazioni costituiva un soggetto ambivalente e ambiguo. Lo stesso popolo che acclamava il re aveva già iniziato, nel marzo 1806, la grande insurrezione anti-francese che, partendo dai centri rurali delle montagne tra la Calabria Citra e la Calabria Ultra, sarebbe durata almeno fino al 1808, e che avrebbe addirittura costretto per vari mesi le forze francesi a evacuare le province calabresi. <sup>11</sup> Lo stesso generale e ministro Dumas espresse perplessità «si l'on devait se fier» delle acclamazioni popolari e se «on aurait pu croire à la sincérité des démonstrations» di «ce même peuple» che «s'insurgea contre les Français» e che poi, in «plusieurs villages», «livrés aux flammes», nel «milieu de leurs ruines, une foule de malheureux» si «prosternaient aux pieds du prince» e «implorèrent leur pardon». <sup>12</sup>

In ogni caso le celebrazioni non avevano solo il ruolo interno di legittimare il nuovo governo, ma anche la funzione di rappresentare, al centro dell'impero, l'estensione e l'accettazione a livello locale del sistema. Il viaggio reale di Giuseppe Bonaparte aveva avuto questo ruolo. Il *Journal de l'Empire* del 4 maggio 1806 scrisse che «les habitans de Reggio montrèrent le plus grand empressement à bien accueillir», «l'archevêque» «demanda de chanter un *Te Deum* dans la cathédrale, et donna ensuite la bénédiction», e dato che «le prince Joseph» ha «fait le tour de l'extrémité de son royaume» aveva ottenuto «sa reconnaissance comme roi de Naples». <sup>13</sup>

Nelle celebrazioni per l'insediamento dei nuovi tribunali in seguito all'applicazione delle riforme legislative e giudiziarie, che razionalizzavano la giustizia organizzandola nei rami amministrativo, civile, criminale e commerciale, e rifondavano sulle nuove leggi del Codice Napoleone il diritto pubblico e privato, i richiami e le immagini della romanità classica sancirono il passaggio a una nuova epoca nella storia del regno, e la legittimazione dell'imperatore che l'aveva favorito.

<sup>10</sup> «Monitore Napolitano», 15, 18 aprile 1806.

<sup>11</sup> Milton Finley, *La più mostruosa delle guerre. La guerriglia napoleonica nel Mezzogiorno d'Italia tra il 1806 ed il 1811* (a cura di A. Buttiglione), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2020; Antonio Buttiglione, *L'aquila, il giglio e il campanile: insurrezione popolare, conflitto politico e autonomia locale nelle Calabrie in rivolta*, in Finley, *La più mostruosa delle guerre...*, cit., pp. VII-XIX; C. Caligiuri, *Calabrie in armi. Insurrezione e brigantaggio tra 1806 e 1809*, Tesi dottorale in Scienze Storiche, Università della Repubblica di San Marino, a.a. 2019-22.

<sup>12</sup> Dumas, *Précis des événements militaires...*, cit., pp. 119-121.

<sup>13</sup> «Journal de l'Empire», 4 mai 1806.

Nella cerimonia d'insediamento della Corte Criminale di Napoli il 15 gennaio 1809 il presidente elogiò «il maggiore degl'Imperatori» che aveva introdotto nel regno delle leggi e degli ordinamenti migliori di quelli «che i più grandi di Roma ci han lasciato». Con questo non solo aveva «reso un gran servizio allo Stato», ma aveva «condotto su questo cielo l'aurora» e garantito «d'ora innanzi il trionfo della Giustizia, come è stata fin qui la desolazione de' popoli, e l'umiliazione di chi l'ha esercitata».<sup>14</sup>

La festa di San Napoleone, il 15 agosto, era tra le più importanti del calendario celebrativo del sistema imperiale. La ricorrenza del giorno onomastico, in riferimento a un oscuro martire cristiano romano del IV secolo appositamente rivalutato dalla curia romana su richiesta dell'imperatore, consentiva di portare ai livelli più alti la sacralizzazione di Napoleone e la legittimazione del nuovo sistema, con un intreccio significativo di politica e religione che si prestava alla “messa in scena” di pratiche mediatiche performative in un giorno festivo e commemorativo di tutto l'impero.<sup>15</sup>

Quella di Napoli del 15 agosto 1809 fu altamente complessa e simbolica, sia per la situazione interna del regno che si stava stabilizzando dopo le grandi insurrezioni delle Calabrie e delle province fino al 1808, sia per l'insediamento della nuova dinastia di Gioacchino Murat e di Carolina Bonaparte. La celebrazione nella capitale consentiva non solo la partecipazione degli alti dignitari della corte, delle élites aristocratiche e borghesi del regno, del corpo diplomatico, degli alti funzionari civili e militari francesi e napoletani, ma anche del popolo e dei nuovi corpi su cui il nuovo re intendeva contare per affermare una sua politica autonoma rispetto all'imperatore, l'esercito e la marina. Il programma della festa, iniziata la sera del 14 agosto, fu insolitamente molto ricco: salve dei cannoni di tutti i forti, un banchetto e un ballo a Palazzo Reale, poi il 15 ancora salve dei cannoni, la messa solenne nella Cattedrale, spettacoli nei teatri e luminarie, ma soprattutto parate militari dell'esercito e riviste navali della nuova flotta, rivolte al maggiore afflusso di pubblico, per il quale era stata proibita la circolazione delle carrozze sulla Riviera di Chiaia. L'immaginario simbolico imperiale fu mobilitato al completo attraverso una molteplicità di forme e di pratiche che nella cornice suggestiva del paesaggio napoletano assumevano un'alta valenza scenica: «molti obelischi, su cui svolazzava l'aquila imperiale», e «pendevano da tutti gli alberi dei fanali» illuminati con i colori francesi, sotto i quali «sinfonie marziali s'eseguivano senza interruzione», con la città «illuminata interamente», e al Largo del Mercatello la «statua colossale di NAPOLEONE» in veste imperiale romana. La popolazione civile aveva concorso

---

<sup>14</sup> «Monitore Napolitano», 302, 17 gennaio 1809.

<sup>15</sup> Si veda Omes, *La festa di Napoleone...*, cit.

alle celebrazioni, e «nelle facciate di molte case vedevansi degli emblemi». <sup>16</sup> Pietro Colletta, tenente colonnello del Genio impegnato nelle celebrazioni, scrisse che «nella città il contento» della festa dava «la immagine di felicità pubblica». <sup>17</sup>

Il passato imperiale romano andava in scena non solo per legittimare politicamente il sistema, ma anche per dare un maggiore valore ai benefici materiali che esso apportava alla gloria e all'economia del regno. All'«immenso popolo» recatosi ad assistere alla parata dell'esercito e della marina fu inaspettatamente offerta una «*naumachia*», uno dei più complessi giochi militari romani, quando la flotta napoletana attaccò una squadra di 3 fregate inglesi che si trovavano nel golfo. La popolazione apprezzò «lo spettacolo», e l'«attacco parve una continuazione delle salve». La statua imperiale di Napoleone si trovava al centro di un «recinto» di «due ordini di botteghe», una grande fiera mercato in cui erano «esposti i diversi prodotti dell'industria nazionale», in modo che la «riunione» della festa avesse dato «un'idea più vantaggiosa delle nostre manifatture, e mentre ci mostra men poveri, c'invita a divenir più ricchi». <sup>18</sup> Pietro Colletta osservò che soprattutto la battaglia navale, trasformata in festa per la scaltrezza e l'audacia del re e dei militari, favorì l'approvazione dell'«immenso popolo ammiratore», quando le navi napoletane, con «gli alberi e le vele ornate e colorate a festa» attaccarono quelle inglesi, guidate dal re Murat «sopra nave ricchissima» e «vestito da grande ammiraglio dell'Impero». <sup>19</sup>

I teatri erano però i luoghi per eccellenza in cui performare le “messe in scena” simboliche del potere. La festa di Napoli del 15 agosto 1809 consentì alla «folla immensa» di partecipare alle «rappresentazioni gratuite in tutt'i teatri», tra cui quella più importante, al Teatro San Carlo, con cui si dava ai giovani artisti meritevoli la possibilità di mettere in mostra le loro capacità, in linea con la politica meritocratica del sistema, ma anche per renderli fedeli al regime. Gli artisti selezionati per questa occasione importante furono «un giovine» poeta figlio di un fabbro abruzzese di 26 anni, Gabriele Rossetti, e un ancor più giovane musicista calabrese di 18 anni, Nicola Antonio Manfroce, figlio di un maestro di musica di Palmi. La cantata *La Nascita di Alcide*, che essi proposero, adattava il mito greco alla celebrazione dell'imperatore, la musica fu «eccellente», ma soprattutto lo spettacolo raggiunse lo scopo di identificare l'imperatore con l'eroe, e fu interrotto molte volte dal pubblico che per le «allusioni» acclamava «*Viva l'Imperatore!*». Comunque l'identificazione fu facilitata e mediatizzata dagli effetti scenici e dal corpo di ballo, quando «si elevò il busto dell'Imperatore» e «i ballerini con un

<sup>16</sup> «Monitore Napolitano», 362, 16 agosto 1809.

<sup>17</sup> Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, vol. III, Tip. Elvetica, Capolago 1834, p. 123.

<sup>18</sup> «Monitore Napolitano», 362, 16 agosto 1809.

<sup>19</sup> Colletta, *Storia del Reame di Napoli...*, cit., p. 124.

gruppo di ghirlande rappresentarono tutte le lettere componenti il nome di NAPOLEONE». Nonostante il protagonismo di Murat, che comunque non si limitava ad un ruolo passivo come quello di Giuseppe, e cercava di mettersi in risalto anche nelle occasioni celebrative riservate all'imperatore, queste trasmettevano esplicitamente il messaggio che il regno, anche se formalmente autonomo, era parte di un sistema imperiale e che il capo del sistema era Napoleone, verso cui si indirizzava la legittimazione delle rappresentazioni.<sup>20</sup>

In altre occasioni festive, soprattutto nelle province, il re Gioacchino Murat emerse come protagonista, mettendo in ombra o addirittura escludendo l'imperatore. Nel viaggio reale a Cosenza del 21 maggio 1810 la celebrazione fu centrata sull'arrivo del re «a cavallo», al «rumore del cannone» e accompagnato dalle guardie civiche locali e dalle «truppe» dell'esercito. Nella città, amministrata dall'intendente francese Pierre-Joseph Briot, giacobino repubblicano che oscillava tra il *ralliement* all'impero e l'opposizione politica nelle società segrete democratiche e nella Carboneria, le «acclamazioni di un popolo immenso» non fecero nessun riferimento a Napoleone e all'impero. Gli «obelischi, gli emblemi ed iscrizioni» della storia e della mitologia classica «facevano allusione alle diverse gesta gloriose di S. M. in Egitto, in Italia, in Alemagna, in Prussia ed in Spagna». Sulla strada dell'andata e del ritorno dalla città «gli abitanti de' comuni vicini» si recarono «in folla» ad omaggiare Murat al grido di «*viva il Re*», e perfino «i briganti stessi» si «presentano da tutte le parti, domandando di venir a deporre le loro armi a' piedi di S. M.». Probabilmente «l'amore de' cittadini di tutte le classi» era favorito, oltre che dall'immagine con cui si presentava il re e dal ruolo importante che esso assegnava ai gruppi locali e in maniera inedita anche alle chiese e ai religiosi, soprattutto dall'efficiente amministrazione «democratica» dell'intendente Briot, a sostegno delle istanze delle popolazioni sulle risorse e i beni comuni anche contro i notabili che appoggiavano il governo napoleonico.<sup>21</sup> Nella visita del re a Nicastro il 25 maggio 1810 le autorità del distretto e quelle di Catanzaro avevano preparato tra gli apparati celebrativi, oltre ai soliti «archi trionfali» e «iscrizioni latine», anche «un monumento sormontato dalla statua equestre di S. M.», riservando al sovrano un onore in genere di prerogativa dell'imperatore, e fu acclamato soltanto «*viva il Re!*».<sup>22</sup> Rispetto al viaggio di Giuseppe Bonaparte del 1806, il cambiamento di

---

<sup>20</sup> «Monitore Napolitano», 362, 16 agosto 1809. Su Nicola Antonio Manfroce si veda Angelo Rusconi, *Nicola Antonio Manfroce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2007, *ad indicem*. Su Gioacchino Murat si veda Renata De Lorenzo, *Murat*, Salerno, Roma 2011.

<sup>21</sup> «Monitore Napolitano», 443, 26 maggio 1810, e 444, 30 maggio 1810; Greco, *Annali di Citeriore Calabria...*, cit., vol. II, pp. 443-451. Su Pierre-Joseph Briot si veda Francesco Mastroberti, *Pierre Joseph Briot. Un giacobino tra amministrazione e politica (1771-1827)*, Jovene, Napoli 1998.

<sup>22</sup> «Monitore Napolitano», 445, 2 giugno 1810.

prospettiva mediatico segnalava certamente una variazione degli orizzonti di legittimità che esprimeva la provincia, tra un'indiretta opposizione al sistema napoleonico e un'adesione al programma di "autonomia nazionale" di Murat. In ogni caso le forme, le immagini e la ritualità classica continuarono a costituire i riferimenti simbolici della celebrazione del nuovo potere monarchico, con la significativa eccezione della mancanza della dimensione imperiale e della trasposizione della sovranità a un altro soggetto. Il re ricambiò l'omaggio e a Cosenza stanziò «i fondi» per continuare la politica economica e sociale dell'intendente, soprattutto contro le usurpazioni dei beni comuni, e a Nicastro concesse dei fondi per le riparazioni delle chiese.<sup>23</sup>

L'opera giocò un ruolo fondamentale nel tramettere nell'impero i valori di legittimità, onore, devozione e impegno al sistema che aveva portato la concordia e la pace nella gloria, e al capo che aveva permesso e guidato questo processo. In Francia e negli altri territori il governo imperiale perseguì una politica culturale in cui l'opera e i programmi degli spettacoli nei teatri erano organizzati per la diffusione propedeutica nel pubblico di questi messaggi. Le ambientazioni e i temi della storia, dell'epica e della mitologia classica, greca e romana, o anche della storia dell'età moderna, facilmente avevano una trasposizione nel presente per il pubblico che, a Parigi e a Napoli, assisteva alle rappresentazioni. Molte delle opere messe in scena in questo periodo andavano in questa direzione, come *La Vestale* di Gaspare Spontini, del 1807, che con i suoi temi di onore e devozione allo Stato e alla divinità divenne l'opera emblematica della cultura imperiale, *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique* di Spontini, del 1809, con l'evidente similitudine tra il conquistatore spagnolo e l'imperatore Napoleone di ritorno dalla campagna di Spagna, *Ecuba* di Nicola Antonio Manfroce, del 1812, in cui l'onore e il prestigio dello Stato sacrificano i sentimenti e i compromessi di pace, e *Aureliano in Palmira* di Gioachino Rossini, del 1813, con l'imperatore come Napoleone che «con l'armi abbatte i troni» e libera e annette all'impero popoli arretrati e sottomessi al dispotismo.<sup>24</sup>

### **L'"antico" prima del "classico". I popoli italici preromani tra preromanticismo, identità democratica e autonomia locale**

Parallelamente all'estetica e alle immagini della cultura ufficiale imperiale si sviluppò in Italia una rappresentazione diversa, alternativa e concorrente, che interessò quegli individui e gruppi, politici e culturali, che auspicavano un

<sup>23</sup> *Ibid.*, 444, 30 maggio 1810, e 445, 2 giugno 1810.

<sup>24</sup> George Jellinek, *History through the Opera Glass. From the rise of Caesar to the fall of Napoleon*, Pro/Am Music Resources, New York 1994; David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène (1810-1815)*, Fayard, Paris 2004.

cambiamento del sistema napoleonico, o anche un suo ribaltamento. In Italia l'opposizione interna al sistema era stata molto forte soprattutto nel Regno di Napoli e in Calabria, dove la grande insurrezione popolare dal 1806 al 1808 aveva messo in crisi e temporaneamente abbattuto il dominio napoleonico, e non erano mancate insurrezioni popolari nell'Italia centro-settentrionale, anche se di portata territoriale e temporale più limitata. Lentamente si formò un movimento di opposizione al sistema autoritario e centralista dell'impero, accusato di aver privato dell'indipendenza politica i popoli italiani, su cui pesavano inoltre le politiche fiscali ed economiche dell'impero, per sostenere le guerre e il conflitto economico e commerciale con la Gran Bretagna. La sconfitta di Napoleone nella campagna di Russia del 1812, e l'instaurazione di sistemi costituzionali parlamentari in Spagna e in Sicilia, costituirono eventi decisivi nell'articolazione di questo movimento, formato soprattutto da funzionari, quadri delle amministrazioni, intellettuali e piccoli notabili locali con il loro seguito più o meno ampio di aderenti e reti politiche e clientelari. Soprattutto nell'Italia meridionale, le reti della società segreta della Carboneria, fondata nel Regno di Napoli dal 1808 e diffusa a livello capillare e con un seguito sempre più vasto dei ceti popolari in Calabria dal 1810, davano forma politica e insurrezionale all'opposizione al sistema, con la proposta di progetti politici originali che riguardavano una futura "Nazione Italiana", e che univano gli elementi tradizionali del legittimismo dinastico e dei ceti e dei corpi amministrativi intermedi agli elementi moderni della nazionalità e della politica, in cui la monarchia, il liberalismo della rappresentanza parlamentare, e il controllo e la gestione democratica delle comunità locali e delle loro risorse, avrebbero costituito le basi di uno Stato federale italiano. Le insurrezioni carbonare della Calabria del 1813 e dell'Abruzzo del 1814 andavano in questa direzione.<sup>25</sup>

Uno dei campi di lotta di questo movimento fu quello della cultura e delle rappresentazioni. Di fronte all'estetica classica della cultura ufficiale, centrata sulla romanità imperiale e sull'eroismo dell'epica e della mitologia greca, si cercarono altri temi del passato storico da cui trarre visioni alternative o opposte che fornissero legittimazione alle nuove idee politiche.<sup>26</sup> Questo sviluppo culturale fu iniziato già dal giornalista, intellettuale e funzionario Vincenzo Cuoco, con la sua

---

<sup>25</sup> *Da Brumaio ai Cento giorni. Cultura di governo e dissenso politico nell'Europa di Bonaparte* (a cura di A. De Francesco), Guerini e Associati, Milano 2007; Pierre-Marie Delpu, *Les répercussions de la campagne de Russie dans le royaume de Naples (1812-1815): origine ou révélateur d'une crise politique?*, «Annales Historiques de la Révolution Française», 2, 2016, pp. 131-156; Antonio Buttiglione, *Contro il "sistema napoleonico" alla periferia dell'Impero: i Carbonari calabresi e l'insurrezione del 1813*, in *Gioacchino Murat, un sovrano napoleonico alla periferia dell'Impero* (a cura di R. De Lorenzo), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2018, pp. 183-200.

<sup>26</sup> Si veda Antonino De Francesco, *L'antichità della nazione. Il mito delle origini del popolo italiano dal Risorgimento al fascismo*, Franco Angeli, Milano 2020.

opera *Platone in Italia* pubblicata dal 1804 al 1806. Con il suo romanzo storico epistolare l'autore, già osservatore critico del centralismo statalista del modello francese come si era sviluppato nella Repubblica Napoletana del 1799 colpendo l'autonomia delle *università* e la "democrazia" dei *pubblici parlamenti* popolari dei centri locali del regno, si impegnò nella rivalutazione originale della civiltà greca in Italia. Per lui non solo la civiltà della Magna Grecia era superiore a quella della Grecia classica perché aveva sviluppato la filosofia e le arti prima di quella, ma anche perché era il risultato di un dialogo con le popolazioni italiche, ritenute primigenie rispetto a quelle greche. Inoltre le attribuiva un primato politico, in quanto gli ordinamenti democratici che aveva sviluppato si erano forgiati su una lenta sedimentazione di esperienze fondate sull'educazione alla virtù dei saggi filosofi pitagorici, "mediatori" tra i "civili" coloni greci e i forti, puri e selvaggi guerrieri italici, ma comunque il più possibile rispettosi delle loro tradizioni e dei loro usi, di cui si facevano "moderatori". Ciò aveva permesso di evitare gli eccessi dell'oclocrazia e dell'aristocrazia, almeno fino a quando si fosse praticata la virtù, cioè una vita individuale semplice e libera dalle passioni esagerate e volta al lavoro per gli altri, per la comunità, e il dialogo, con il quale ottenere attraverso la libertà di pensiero, di parola e di espressione la costruzione di sistemi repubblicani non perfetti idealisticamente, ma comunque buoni e funzionanti perché tenevano conto della pluralità delle esigenze e delle tradizioni antiche. Venute meno queste, le corrotte repubbliche ellenistiche e le "imbarbarite" popolazioni italiche erano degenerare nell'anarchia e nella tirannide e nel municipalismo della guerra civile, e destinate a soccombere sotto la Repubblica Romana.<sup>27</sup>

Attraverso le immagini allegoriche Cuoco criticava tutte le fazioni dell'Italia del suo tempo, sia i patrioti modernizzatori fautori del modello francese, che avevano voluto imporre le loro idee contro gli usi e i costumi delle popolazioni, sia i realisti che per ambizione avevano sfruttato il tradizionalismo popolare al servizio di una monarchia tirannica e populista. Più che una critica alla Francia l'opera costituiva un monito per le classi dirigenti italiane, invitate a riflettere sull'importanza del loro passato e a trovare vie "autoctone" di gestione della politica e della società senza ricorrere all'adozione di modelli stranieri o alla sottomissione ad essi. Anche la costituzione romana, giudicata «ideale» perché «tutto in essa è ordinato» nell'equilibrio tra aristocrazia e democrazia, tra potere e libertà, non si dovrebbe «imitare o proporre all'imitazione altrui», perché le «ottime leggi» sono «le migliori» tra quelle di cui «un popolo è capace», in quanto «sono più simili a' costumi suoi».<sup>28</sup> Gli italiani, secondo Cuoco, come i greci e gli italici della sua opera,

<sup>27</sup> Vincenzo Cuoco, *Platone in Italia*, vol. I-III, Tip. di Agnello Nobile, Milano 1804-1806. Si veda anche Vincenzo Cuoco, *Platone in Italia* (a cura di A. De Francesco, A. Andreoni), Laterza, Roma-Bari 2006.

<sup>28</sup> Cuoco, *Platone in Italia...*, cit., vol. III, pp. 66, 117-118.

avrebbero dovuto unirsi in un «nodo sociale», eliminando il particolarismo municipale ed elaborando strutture federali uniformi mantenendo «la libertà senza la quale non vi è vita», ma con «una sola mente» battersi per la «patria», altrimenti sarebbero caduti sotto il potere di Roma, di «un solo popolo dominatore» e di «un sol uomo», e «tutte le idee liberali» sarebbero state «schiacciate» sotto la «comune schiavitù». Anche la Repubblica Romana infatti, come la Francia di Napoleone, sarebbe degenerata nei «vizj» e nell'«orgoglio» per «l'immenso potere che è necessario a dominar». <sup>29</sup> La vicenda dell'Italia preromana serviva a Cuoco per fornire una spiegazione definita “storica”, ma narrativa e allegorica, dei «due popoli» che si opponevano nell'Italia del suo tempo, destinati inesorabilmente a soccombere sotto lo straniero per la loro corruzione e per le loro discordie, a meno che non si fosse formato «un terzo popolo» a «ristabilir l'equilibrio», «potente ed istruito ne' suoi veri interessi», riprendendo forse il processo di “mediazione” e di educazione degli antichi filosofi che era stato interrotto. <sup>30</sup> Indubbiamente per Cuoco il ruolo filosofico e pedagogico delle élites intellettuali è decisivo e centrale, in linea con le correnti del riformismo illuminista settecentesco, e la narrazione solo in parte si apre alle suggestioni preromantiche dello “spirito” dei popoli, focalizzandosi sulla decadenza politica e morale dell'Italia alla vigilia delle guerre sannitiche.

L'antiquario e archeologo toscano Giuseppe Micali riprendeva in parte questi temi nella sua opera *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, pubblicata nel 1810. Senza l'approccio filosofico e le riflessioni etiche sulla decadenza politica e morale degli uomini e delle società, l'opera forniva una narrazione più estesa, sia a livello cronologico che tematico, con una volontà di erudizione e di ricostruzione storica più marcata, ma allo stesso tempo più semplice, diretta ed “emotiva” nel rappresentare un'epica della libertà, dell'indipendenza, della purezza primitiva e incorrotta dei popoli italici, e della civiltà politica, filosofica e democratica delle città-stato greche, dai toni preromantici. Micali riprendeva il *topos* di Cuoco sull'“unione” dei popoli italici e della civiltà della Magna Grecia, ma la delineava non come il progetto razionale di una minoranza illuminata di intellettuali, peraltro interrotta dalle passioni umane, ma come il risultato di un lungo interscambio tra una molteplicità di popoli, favorito “dal basso” delle relazioni politiche, militari, commerciali e culturali di prossimità, e che avrebbe dato vita a un'originale civiltà italica dai caratteri uniformi e duraturi, con la quale gli stessi popoli greci d'Italia avrebbero trovato nuovo vigore inglobando e fondendosi con i popoli italici. Questa *koiné* culturale, che si esprimeva comunque attraverso una molteplicità di federazioni di popoli, sarebbe peraltro sopravvissuta alla “conquista” romana

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 148, 161-162.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 161.

dell'Italia, almeno fino alla ridefinizione augustea dell'Impero, e avrebbe anzi sviluppato in alcuni momenti storici un apice nella direzione dell'indipendenza repubblicana democratica e federale.<sup>31</sup>

I popoli italici, che per Cuoco possedevano una forza e una vitalità primitive ed esprimevano una virtù del lavoro in parte compatibile e integrante con la sapienza dei filosofi greci, ma che senza una saggia guida esterna inclinavano al caos sociale e alle derivazioni anarchiche della libertà, per Micali erano in complesso anche più organizzati e democratici dei greci, perché prima di questi riuniti in federazioni di città e perché il loro particolare sistema corporativo aveva evitato l'instaurazione di regimi oligarchici verso cui si potessero indirizzare le sollevazioni dei movimenti popolari. Alcuni popoli in particolare erano "ritratti" a tinte semplificate, ma epiche ed emotive, come i Lucani «valorosi e forti», che formavano «i corpi robusti al pari degli animi», di cui «l'affezione della patria» aveva prodotto «le leggi ed i costumi» che «tendevano con perfetta armonia a produrre utili cittadini».<sup>32</sup>

...i Lucani, i quali si reggevano a popolo, creavano in tempo di guerra un Re [...] che di diritto riuniva al comando militare i primi uffizj del governo civile [...] si governavano come tutti gli altri popoli a modo di confederazione [...] Quantunque la maggior parte delle repubbliche fossero visibilmente dominate dagli ottimati, tale era il sentimento universale e l'abito di libertà, che le magistrature parvero ai cittadini l'ultimo termine dell'ambizione; onde con rara felicità non sorse mai in tutta Italia un tiranno [...] In ogni città la somma del governo risedeva in un Senato [...] Nondimeno il popolo ebbe mai sempre nella città un'autorità legale, singolarmente rispetto ai suffragi [...] e alla distribuzione delle tribù curie e centurie [...] Gli ordini e statuti de' Municipi [...] componevano tutto il corpo della legislazione civile [...] mediante l'utile divisione degl'impieghi, gli uffizj del governo furono ripartiti tra differenti magistrati, legali custodi della libertà e sicurezza del cittadino...<sup>33</sup>

A parte alcune differenze, Micali attribuiva gli stessi ordinamenti politici a tutti i popoli italici. L'elaborazione e la costruzione del passato erano funzionali alla diffusione di una tradizione politica autoctona italiana, fondata sul repubblicanesimo democratico e sull'autonomia locale codificati ed ordinati, a cui non mancavano istituzioni centralizzate e di unione federale, ma che comunque si basava sulla città, sul municipio, inteso sia come corpo politico che come struttura economica. Il «governo civile» si basava infatti «sopra un sistema di leggi agrarie», in cui «la divisione delle terre in uguali proporzioni» e la «protezione legalmente

<sup>31</sup> Giuseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, vol. I-IV, Tip. di Guglielmo Piatti, Firenze 1810.

<sup>32</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 207-208.

<sup>33</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 15-21.

assegnata alla proprietà» davano «considerabil vigore all'industria rurale, commettendo le sante opere dell'agricoltura a mani libere e ingegnose». <sup>34</sup>

Anche il popolo dei Bruzi, che per Cuoco costituiva quello più primitivo e violento e lo strumento dell'oppressione dei tiranni, nell'opera di Micali era idealizzato in un'«indipendente nazione», che per liberarsi dall'«oppressione» dei Lucani e per «spirito d'indipendenza» si era ribellato e «si rifuggì» nell'«impenetrabili recessi della selva Sila», e che «con i modi della guerra» e con «valore verace» aveva ottenuto la libertà. Al di là di dedicarsi all'anarchia e all'oppressione delle libere città greche, come aveva evidenziato Cuoco, secondo Micali i Bruzi avevano formato «una nuova repubblica» con le «forme d'una società confederata», avevano costituito «Cosenza per capitale», e con «un operoso e fortunato valore» ampliato «il lor spazioso dominio sino al confine della sacra selva di Reggio», contribuendo alle numerose «rivoluzioni» dei popoli d'Italia. <sup>35</sup>

La lettura liberale e repubblicana dei popoli italici conteneva la compresenza di elementi classici e moderni tipica del mondo culturale preromantico europeo. <sup>36</sup> La lotta per la libertà dei popoli italici si era espressa nel contrasto alla volontà di dominio di Roma, che voleva estendere all'Italia il suo impero come aveva fatto la Francia di Napoleone al tempo di Micali. Infatti nella sua narrazione l'apice era costituito dalla guerra sociale, con la quale i popoli italici avevano cercato di liberarsi dal «giogo sì dispotico» di Roma, che con l'«abuso di potere» aveva progressivamente annullato «la libertà» dei «soçj Italici» che erano entrati in federazione con la Repubblica Romana. In maniera significativa, la Roma che presenta Micali si trova già nella «decadenza» anticipata da Cuoco, con le istituzioni repubblicane degradate dalla degenerazione morale e dal lusso dei cittadini e sul punto di essere sopraffatte dall'ambizione dei politici e dei generali. Di contro a una Roma rappresentata come l'archetipo dello Stato tirannico e dominatore, la guerra degli italici era illustrata come una vera guerra d'indipendenza nazionale, una guerra rivoluzionaria per la libertà democratica e l'autonomia della nazione, ma anche una rivoluzione sociale in senso moderno, perché i «potenti» patrizi romani «con le male arti e con la forza» avevano occupato «la massima parte delle terre» che «una volta» le municipalità italiche avevano «distribuite ai cittadini più indigenti», e che ora si intendevano rivendicare. <sup>37</sup> Così, tramite «occulte legazioni» costituite «dal basso» dei municipi, tutti «gl'Italiani» si erano riuniti nella «lega generale delle nazioni Italiche» per la guerra contro Roma, e:

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>35</sup> *Ibid.*, vol. III, pp. 236-239.

<sup>36</sup> Sul preromanticismo europeo si veda Marshall Brown, *Preromanticism*, Stanford University Press, Stanford 1991.

<sup>37</sup> Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani...*, cit., vol. IV, pp. 265-269.

... s'occuparono in stabilire un sistema politico di governo [...] [per] fissare saldamente la base d'un nuovo impero [...] fu prescelto Corfinio [...] per essere la capitale dello stato, e dettesi a quella nuovo nome d'Italica, come a dire, che di tutti gl'Italiani una dovea esser la patria comune [...] composero un Senato [...] crearono due Consoli [...] e fecero altri magistrati espressamente incaricati del potere giudiziario, e dell'interna amministrazione della repubblica...<sup>38</sup>

Micali insisteva che «questo gran disegno di libertà» non doveva tanto servire per «dirigere le operazioni della lega», ma per dare una forma di governo all'«Italia confederata». L'antico sistema delle federazioni cittadine italiane era richiamato in vigore, ma sviluppato in una struttura federale democratica che aveva i suoi punti di unione nel governo della repubblica e nei due consoli, che «si divisero per metà» l'Italia «in due gran repubbliche», una «posta tra Settentrione ed Occidente» fino «all'Adriatico», l'altra «verso Mezzogiorno fino all'estremità della Calabria».<sup>39</sup> Al di là degli esiti della guerra, vinta negli scopi di ottenere la cittadinanza romana e le terre del demanio pubblico, la perdita dell'indipendenza nazionale per gli italici aveva significato nel lungo periodo anche la perdita dell'autonomia municipale e delle terre, nelle vicende della degenerazione dittatoriale e poi imperiale di Roma.<sup>40</sup>

Il racconto storico di Micali era rivolto esplicitamente all'attenzione politica degli italiani del suo tempo, che «vi apprenderanno a sentirne un'emulazione generosa», per «eguagliare la gloria dei maggiori» e «condurre a più nobile fine la nazionale virtù».<sup>41</sup> L'opera di Micali infatti conobbe un grande successo, forse più come proposta politica che come opera storica, e fu citata anche prima di essere pubblicata. Il sacerdote e scrittore Carlo Denina già in una sua opera del 1809 riportò che non «mancherà di contare» un'«opera eruditissima» che Micali «stà per dare al pubblico».<sup>42</sup> Il *Giornale Italiano*, pubblicato a Milano e dedicato alla difesa degli interessi italiani nel sistema imperiale, nella sua recensione entusiasta scrisse che era «una storia completa e maestosa dell'antica Italia», in cui si mostrava che «la potenza» dei «popoli italici» aveva esaltato «il suo nome» e «le sue glorie» fino a che «Roma» e «Augusto» non le avessero spente. Inoltre era importante per il suo collegamento con le riflessioni sull'attualità, in quanto non trattava di «favoloso retaggio», ma di «fatti certi» di «ciò ch'è degno tuttora di occuparci».<sup>43</sup>

Le rappresentazioni del passato storico delle opere di Cuoco e Micali, che conobbero numerose edizioni nei decenni successivi, furono al centro del dibattito

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 282-285.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 315-316.

<sup>41</sup> *Ibid.*, vol. I.

<sup>42</sup> Carlo Denina, *Istoria della Italia occidentale*, vol. VI, Gaetano Balbino e Michelangelo Morano Librai, Torino 1809, p. 46.

<sup>43</sup> «Giornale Italiano», 298, 25 ottobre 1810.

storico-politico degli intellettuali italiani almeno fino alla metà dell'Ottocento, fornirono lo spunto per discutere e sviluppare le immagini e le narrazioni storiche del movimento nazionale italiano, e alimentarono la formazione di un "patriottismo repubblicano" che fu la base ideale di riferimento per vari gruppi rivoluzionari italiani, soprattutto nell'Italia meridionale e nelle Calabrie.<sup>44</sup> Negli stessi anni lo storico e intellettuale italo-svizzero Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi aveva iniziato la pubblicazione della sua *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, che rivalutava il repubblicanesimo municipale dei comuni italiani del Medioevo, e già aveva iniziato a circolare nelle riflessioni politiche degli intellettuali italiani, ma non essendo ancora conclusa alla fine del Decennio francese si sarebbe imposta solo nei decenni successivi.<sup>45</sup>

Le immagini, i simboli e i popoli illustrati da Cuoco e Micali diventarono i riferimenti per i gruppi di opposizione al sistema imperiale di Napoleone nel Regno di Napoli. Elaborando una visione storica e "naturale" del repubblicanesimo italiano, avevano staccato la tradizione dal legittimismo monarchico e offerto un'alternativa di tipo nuovo che si poteva combinare con i principi moderni del liberalismo parlamentare e della democrazia locale. Al di là di un'affermazione più o meno forte o debole dell'idea di una "Nazione Italiana", costituirono comunque il linguaggio delle forme e delle pratiche con cui esprimere un'identità e un'autonomia locale di tipo politico, con l'obiettivo di distruggere il sistema o di riformarlo. Anche le feste pubbliche reali furono l'occasione per "mettere in scena" questa simbologia. Nella festa per il compleanno del re a Napoli il 25 marzo 1809, che coincise con l'apertura dei lavori per la nuova piazza monumentale del Foro Murat, sfilarono dei carri allegorici che rappresentavano le «provincie del regno». Il carro delle province abruzzesi rappresentava l'allegoria «dei prodi Sanniti» e quello delle province calabresi l'allegoria dell'«antica civilizzazione» della «Magna Grecia». I popoli italo-greci erano utilizzati come fattore identitario e politico. I carri infatti erano stati preparati dalle popolazioni delle province per affermare la loro «antica nazionalità» e per «presentare i voti dei popoli ai loro Sovrani», cioè come legittimazione simbolica per consegnare le loro suppliche.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> De Francesco, *L'antichità della nazione...*, cit.; Antonio Buttiglione, *Domenico Mauro e i radicali calabresi: romantici e repubblicani*, in *Domenico Mauro: arbëresh, dantista, patriota*, Fondazione Universitaria "Francesco Solano", Rende (CS) 2020, pp. 105-113; Antonio Buttiglione, *Provincia "ribelle". Radicali, movimenti popolari e beni comuni nell'Italia meridionale dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2023.

<sup>45</sup> Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, voll. 1-16, Treuttel et Würtz Libraires, Paris 1807-1818. Si veda De Francesco, *L'antichità della nazione...*, cit., p. 84.

<sup>46</sup> «Monitore Napolitano», 322, 28 marzo 1809.

Nei discorsi e nelle pratiche del nuovo esercito murattiano questi riferimenti furono molto frequenti, e il richiamo alle popolazioni italiche serviva sia come esaltazione del valore guerriero dei progenitori degli attuali soldati, sia come affermazione di identità locali con cui definire una propria autonomia nel sistema napoleonico, in un contesto in cui non era possibile o non era preferibile delineare un'opposizione marcata. Gli stessi giornalisti del giornale ufficiale del regno in occasione della leva militare del 1810 scrissero che «siamo noi figli de' Sanniti, de' Marsi, de' Lucani» e che le reclute dovevano arruolarsi perché era «il più nobile de' doveri del cittadino» e perché «gl'Italiani divennero infelici da che perdettero gli ordini militari». <sup>47</sup> Nel corso del servizio militare all'estero per la partecipazione alle campagne napoleoniche i richiami rivestirono un ruolo anche più importante. Nella cerimonia di consegna della bandiera del 1° reggimento di fanteria di linea in Spagna, il comandante esortò i soldati a giurare per i «nostr'illustri antenati, i Sanniti, i Lucani, i Marzj, i Bruzi», anche prima che per il «Principe». <sup>48</sup>

La ricezione dell'immaginario legato agli antichi popoli italo-greci risulta anche più pervasiva nelle denominazioni delle strutture della Carboneria nel Regno di Napoli, sia di quelle di ambito generale che locale, con una decisiva connotazione politica di opposizione al centralismo monarchico del sistema, in senso repubblicano e di autonomia federale locale. Anzi, la stessa struttura gerarchica della società riprendeva quella delle federazioni italiche illustrate nelle opere letterarie, dal livello provinciale a quello delle singole “vendite”, che costituivano delle vere cellule di sociabilità “criptica” dei municipi. L'istituzione centrale che coordinava l'organizzazione del regno si chiamava «Magna Grecia Federata». <sup>49</sup> Una delle “vendite” principali di Napoli prendeva il nome di «Filantropia Partenopea». <sup>50</sup> Già nel 1808 la struttura centrale della Carboneria delle province del Principato Citra e della Basilicata si chiamava «Repubblica Lucana». <sup>51</sup> I nomi della Carboneria della Calabria poi riprendevano quasi nella totalità i riferimenti ai Bruzi e ai popoli italo-greci. L'«Alta Vendita» della Calabria Citra si chiamava «Regione dei Bruzi», la vendita principale della città di Cosenza, che diresse l'insurrezione del 1813, prendeva il nome di «Acherontea de' Bruzi», ma anche quelle dei centri locali e dei piccoli paesi richiamavano questi temi. La vendita di Amantea si chiamava «I Nepetini Riuniti», quella di Nocera «Terina Risorta», quella di Paola «Colonia degli

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, 419, 3 marzo 1810.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 458, 18 luglio 1810.

<sup>49</sup> Angela Valente, *Gioacchino Murat e l'Italia meridionale*, Einaudi, Torino 1976, p. 54.

<sup>50</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNA), *Ministero della Polizia Generale, Seconda Numerazione*, b. 4604 I.

<sup>51</sup> *Ibid.*, b. 4603.

Enotrii», quella di San Lucido «Antica Temesi».<sup>52</sup> La vendita del piccolo centro di Condojanni, nella Calabria Ultra, prendeva il nome di «I Forti di Uria».<sup>53</sup> Le rappresentazioni liberali e repubblicane degli antichi popoli italici legittimarono la «cospirazione» dei carbonari calabresi contro la monarchia murattiana e il sistema napoleonico, rafforzata dal connubio tra la religione cristiana, in nome di Gesù Cristo, di San Teobaldo protettore della società e del Papa Pio VII che con la sua bolla apocrifia del 1809 li esortava a combattere per «il bene della Chiesa» e per la «libertà», e la simbologia repubblicana, con l'innalzamento dell'«albero della libertà».<sup>54</sup>

Il «Patto sociale costituzionale dell'Ausonia», il progetto politico dei carbonari per la nuova Italia repubblicana, presentava molte similarità con l'ordinamento della Lega Italica della guerra sociale illustrato da Micali nella sua opera. Esso prevedeva infatti una federazione repubblicana di 21 province italiane dotate di un'ampia autonomia amministrativa e di un'«assemblea nazionale» incaricata di elaborare le leggi in base alle «abitudini, costumi e utilità» delle popolazioni. L'unità di base della repubblica sarebbe stata la «municipalità» delle singole città, a loro volta autonome e con il potere di discutere, approvare e proporre le leggi dell'assemblea nazionale. L'unità e l'uniformità della federazione sarebbero state garantite dall'«assemblea sovrana centrale», incaricata delle leggi generali e della supervisione sui corpi locali, e da due «re», eletti e delegati dall'assemblea al potere esecutivo, con la quale condividevano in modo paritario la sovranità, uno delegato alla gestione dei rapporti esteri, del commercio e della marina, l'altro agli affari interni e all'esercito. Tutte le assemblee e le cariche di questa repubblica con forme monarchiche e federali sarebbero state elette a suffragio universale maschile.<sup>55</sup> Come i due consoli della Lega Italica e i due re della Costituzione dell'Ausonia, il piano concordato dai patrioti e dai carbonari italiani con gli inglesi nel 1812 prevedeva un regno nell'Italia del nord con la dinastia dei Savoia e uno nell'Italia meridionale con quella borbonica, federati e governati attraverso una costituzione liberale come quella siciliana del 1812. Questo progetto limitava certamente gli

---

<sup>52</sup> Oreste Dito, *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, Casa Editrice Roux e Viarengo, Torino-Roma 1905, pp. 433-436; Buttiglione, *Contro il "sistema napoleonico" alla periferia dell'Impero...*, cit.

<sup>53</sup> ASNA, *Ministero della Polizia Generale, Seconda Numerazione*, b. 4604 II.

<sup>54</sup> Archivio di Stato di Cosenza, *Corte Criminale Speciale della Calabria Citra, Decisioni*, b. 2, vol. 4, b. 4, vol. 14, b. 5, vol. 18; Archivio di Stato di Catanzaro, *Intendenza della Calabria Ultra II, Polizia*, b. 1, f. 29, ringrazio Carmen Caligiuri per la segnalazione di questo documento; Buttiglione, *Contro il "sistema napoleonico" alla periferia dell'Impero...*, cit.

<sup>55</sup> Edme-Théodore Bourg de Saint-Edme, *Constitution ou organization des Carbonari*, Corby, Paris 1821, pp. 112-158. Il testo è stato attribuito a Pierre-Joseph Briot, che in quel tempo era l'organizzatore della società. Si veda Maurice Dayet, *Un révolutionnaire franc-comtois. Pierre-Joseph Briot*, Les Belles Lettres, Paris 1979, pp. 78-79.

aspetti più radicali e democratici del programma dei carbonari, ma in ogni caso il federalismo liberale costituzionale si era imposto nell'orizzonte politico, e il compromesso monarchico non era incompatibile con l'ideale della Carboneria, per il quale la sovranità proveniva da Dio ai re e ai popoli, ai quali doveva essere garantita l'autonomia e i diritti politici più estesi.<sup>56</sup> Perfino il linguaggio della restaurazione borbonica mostrò di non potere fare a meno di questi riferimenti storico-politici. Il re Ferdinando IV, con il proclama del 1° maggio 1815, prima ancora di ritornare nel Regno di Napoli, si rivolgeva ai popoli del regno come «discendenti dei Bruzj, dei Campani, e de' Sanniti», e proprio perché «la storia de' vostri avi è molto gloriosa per voi» essi avrebbero dovuto partecipare alla «causa comune», la lotta contro il sistema napoleonico e gli «stranieri perturbatori» per la libertà e la felicità della patria.<sup>57</sup>

### «La Patria liberar». Verso il melodramma patriottico

L'opera fu anche interessata da questo movimento di contestazione culturale, con la peculiarità che si trattava di un ambito fortemente soggetto al controllo delle strutture governative, tanto più dipendente nel contesto della politica culturale imperiale. Non è strano che molti autori che si siano dedicati all'elaborazione di temi diversi rispetto a quelli della culturale ufficiale si inserivano anche nel filone del melodramma celebrativo. Oltre a questo, comparvero narrazioni alternative che utilizzavano gli scenari dell'antichità, e anche ambiti storici diversi, come il Medioevo e l'età moderna, ma avevano al centro la libertà, l'indipendenza e la concordia di un popolo, di una comunità, in lotta contro un aggressore emblema di una volontà di dominio imperiale. Questo melodramma patriottico, che nell'Europa preromantica si sviluppò per criticare indirettamente l'impero napoleonico, continuò e si impose ben oltre il periodo napoleonico, fino ai movimenti rivoluzionari e nazionalisti dell'Ottocento romantico.<sup>58</sup>

Uno dei primi esempi può essere considerato *Tancredi* di Gioachino Rossini, del 1813, che presenta una Siracusa medievale minacciata da potenze imperiali esterne, saraceni e bizantini, e da una guerra civile tra fazioni interne, che ritrova forza e sconfigge i suoi nemici solo con la pacificazione tra i suoi abitanti che si uniscono per la libertà e l'indipendenza della città. Una situazione simile all'Italia di allora, divisa tra l'egemonia imperiale francese e l'influenza anglo-austriaca di opposizione,

<sup>56</sup> Buttiglione, *Contro il "sistema napoleonico" alla periferia dell'Impero...*, cit.

<sup>57</sup> Francesco De Angelis, *Storia del Regno di Napoli sotto la dinastia borbonica*, vol. IV, Stamperia di Gabriele Mosino, Napoli 1817, pp. 77-80.

<sup>58</sup> Fabrizio Dorsi-Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2000; Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari 2015.

e tra fazioni interne filo e anti-francesi. Inoltre il messaggio letterario corrispondeva al messaggio politico della Carboneria, unirsi per la libertà e l'indipendenza dal sistema imperiale napoleonico.<sup>59</sup>

Nicola Antonio Manfroce, con l'opera *Ecuba* commissionata e rappresentata nel Teatro San Carlo di Napoli nel 1812, assumeva un ruolo molto importante come autore principale di riferimento della cultura operistica imperiale nel regno, in cui si distingueva per le originali novità musicali, ma si muoveva comunque nel filone operistico ufficiale sulla scia di Spontini.<sup>60</sup>

Tuttavia, la sua prima opera, *Alzira*, composta nel 1810 per il Teatro Valle di Roma con libretto di Gaetano Rossi, per molti aspetti può essere letta come il prototipo del melodramma patriottico, tre anni prima del *Tancredi* di Rossini. L'opera, ambientata nell'Impero Inca all'epoca della conquista spagnola, riprende il contesto della conquista e dello scontro di civiltà dell'opera celebrativa *Fernand Cortez*, ma la narrazione capovolge quella ufficiale di Spontini. Il progetto dello spagnolo Gusmano di fondare un «novello Impero» e di forgiare in «una sola nazione l'Indo, e l'Ibero», come il Cortez/Napoleone che otteneva la gloria con la sua conquista e civilizzava i popoli indigeni, fallisce di fronte alla resistenza degli indiani guidati da Zamoro. Questi sono presentati in termini positivi, come un popolo che lotta per l'indipendenza e per «la patria liberar», con forza, purezza, onore, rispetto per la religione e per il nemico «capace di pietà», contro gli «inumani» spagnoli e l'«usurpator tiranno» Gusmano, un «orribil stuolo di guerrieri» avidi di saccheggio e desiderosi di distruggere le città e la cultura del popolo, che «vennero perfino a incatenarci i cori». Il ribaltamento di prospettiva è radicale. Sono addirittura i personaggi indiani, Zamoro e la sua sposa Alzira, ad affermare l'onore e la virtù, rifiutando i compromessi e gli accordi che avrebbero garantito la pace nella sottomissione in nome dell'«amore, e libertà», di fronte al «barbaro» Gusmano. Alla fine, proprio il comportamento fiero di Alzira favorisce il provvidenziale ravvedimento dell'oppressivo dominatore, che concede l'indipendenza e la sovranità al popolo conquistato.<sup>61</sup>

Allo stato degli studi non è possibile determinare per Nicola Antonio Manfroce un'appartenenza o una vicinanza ai settori della Carboneria o ai gruppi di opposizione al sistema napoleonico, anche se è accertata la sua conoscenza e familiarità con alcuni importanti esponenti di questo movimento, come il musicista Piero Maroncelli e il poeta Gabriele Rossetti, attivi a Napoli come membri della Carboneria. Nicola Antonio Zingarelli, il suo stesso maestro napoletano, era stato

---

<sup>59</sup> Dorsi, Rausa, *Storia dell'opera italiana...*, cit., pp. 238-240.

<sup>60</sup> Rusconi, *Nicola Antonio Manfroce...*, cit.

<sup>61</sup> *Alzira. Dramma serio per musica*, Stamperia di Crispino Puccinelli, Roma 1810.

vicino ai giacobini nel Triennio rivoluzionario e poi anche arrestato nel 1811 per essersi rifiutato di dirigere il *Te Deum* per la nascita del figlio di Napoleone.

L'opera *Alzira*, rappresentata il 10 ottobre 1810 al Teatro Valle di Roma ebbe il «più brillante successo» e fu replicata più volte, anche grazie alla partecipazione delle due cantanti più celebri del periodo, Isabella Colbran e Adelaide Malanotte.<sup>62</sup> Tuttavia la stampa ufficiale legata al governo francese del Dipartimento di Roma non riportò il successo dell'opera e lo stesso *Giornale del Campidoglio*, che conteneva una dettagliata cronaca teatrale, non ne registrò nessuna indicazione, probabilmente per il suo messaggio non allineato a quello del melodramma celebrativo.<sup>63</sup> L'opera ebbe invece un grande risalto sulla stampa l'anno dopo, quando fu messa in scena nel Regno d'Italia, al Teatro Nuovo di Monza, il 5 ottobre 1811. Si trattò di una rappresentazione importante che ebbe il patrocinio ufficiale del governo vicereale, e si tenne nel teatro da poco inaugurato all'interno della Villa Reale di Monza, con gli spettatori «in gran parte venuti a bella posta da Milano». L'opera «piacque in generale», sia per «la musica specialmente» che per «i cantanti», tra cui Adelaide Malanotte, e sia perché «lo spettacolo è posto in scena convenevolmente», come scrisse la critica de *Il Corriere Milanese*.<sup>64</sup> Il successo dell'opera fu riportato anche fuori dai confini del regno, e il corrispondente del *Courrier de Turin* registrò che lo spettacolo era «parfaitement réussi» ed era stato «accueilli avec transport». <sup>65</sup> La rappresentazione «straordinaria» fu probabilmente possibile in un contesto meno direttamente legato al controllo francese e in cui erano attivi anche nell'amministrazione elementi che rivendicavano un'autonomia “nazionale” italiana se non un'opposizione aperta al sistema napoleonico.<sup>66</sup> Inoltre, nonostante l'opera fosse andata in scena l'anno prima a Roma, la rappresentazione di Monza fu presentata e percepita come una prima assoluta, fu stampato un nuovo libretto e i giornali scrissero che si trattava di «un nuovo dramma serio», di una «première représentation» e di un «début». <sup>67</sup>

Comunque, l'appartenenza e la vicinanza dell'*Alzira* ai gusti romantici e patriottici del pubblico italiano dell'epoca post-napoleonica, spiega probabilmente la sua successiva permanenza nei programmi dei teatri, anche di Napoli, così come

<sup>62</sup> Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Stamperia Blanchon, Parma 1812, p. 171; *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo* (a cura di A. Bini-F. Onorati), Skira, Milano 1999, p. 69.

<sup>63</sup> «Giornale del Campidoglio», a. 1810.

<sup>64</sup> «Il Corriere Milanese», 242, 9 ottobre 1811.

<sup>65</sup> «Courrier de Turin», a. VII, 139, 10 ottobre 1811.

<sup>66</sup> Si veda *Da Brumaio ai Cento giorni...*, cit.

<sup>67</sup> *Alzira. Drame sérieux pour musique*, Stamperia di Luca Corbetta, Monza 1811; «Il Corriere Milanese», 238, 4 ottobre 1811; «Courrier de Turin», a. VII, 139, 10 ottobre 1811.

la fortuna del soggetto tratto dalla tragedia di Voltaire nell'Ottocento, fino a Giuseppe Verdi.<sup>68</sup>

L'analisi delle rappresentazioni culturali del passato storico e il loro uso nel contesto dei grandi cambiamenti dell'età napoleonica mostrano come queste abbiano assunto un nuovo ruolo nel definire e determinare le appartenenze e le identità politiche e culturali, nella pluralità delle opzioni, sia di adesione che di alternativa e di opposizione al sistema imperiale. Inoltre appare evidente come le celebrazioni, le rappresentazioni e le "messe in scena" mediatiche siano diventate pratiche performative di legittimazione e di affermazione di sovranità e di modelli culturali, e anche di espressione del dissenso e di forme e modelli politici alternativi e opposti a quelli ufficiali, secondo processi che si svilupperanno per tutto il lungo Ottocento e anche oltre.

---

<sup>68</sup> Rusconi, *Nicola Antonio Manfroce...*, cit.



«A quel sen che l'ha nutrita»  
La produzione operistica di Nicola Antonio Manfroce

DOMENICO GIANNETTA

A distanza di oltre duecento anni dalla morte, della breve vicenda biografica di Nicola Antonio Manfroce (Palmi, 1791 – Napoli, 1813) ci sono pervenute pochissime informazioni, peraltro frammentarie: l'infanzia in Calabria e le prime manifestazioni del suo talento; gli studi a Napoli, al Conservatorio della Pietà dei Turchini, dal 1804 al 1809 con Giovanni Furno e Giacomo Tritto; il periodo trascorso a Roma sotto la guida di Zingarelli; le due opere *Alzira* (Roma, 1810) ed *Ecuba* (Napoli, 1812), entrambe accolte con un significativo successo; la scomparsa prematura a soli 22 anni.<sup>1</sup>

Di Manfroce, del resto, non ci sono giunti né gli autografi delle composizioni, andati evidentemente dispersi dopo la morte, né la quasi totalità della corrispondenza. Persino la sua iconografia poggia su basi alquanto dubbie: il ritratto che campeggia nelle sale del Conservatorio di Napoli (riprodotto nella copertina di questo volume), da cui sono tratte tutte le immagini a noi note del musicista, venne infatti realizzato solo nel 1875, diversi decenni dopo la sua scomparsa, dal pittore romano Vincenzo Salvato Paliotti, e si tratta pertanto di una rappresentazione altamente idealizzata del suo volto che non sappiamo quanto possa essere considerata fededegna (NERI 2009, 49).

Al di là delle considerazioni precedenti, comunque, il lascito artistico di Manfroce, per quanto numericamente esiguo, presenta oggettivamente tratti di indiscutibile originalità, e merita pertanto di essere indagato più a fondo. In questa sede ci soffermeremo sulle principali tappe della sua carriera, e in particolare sui lavori realizzati fra il 1809 e il 1812: si tratta di quello che potremmo definire il periodo della maturità del compositore, ammesso che questo termine abbia un senso per un artista scomparso così giovane. Alla luce della scarsa documentazione disponibile, l'indagine è stata svolta adottando spesso criteri di tipo investigativo, incrociando i pochi dati disponibili e sfrondando il campo da ipotesi che con il tempo si sono rivelate prive di fondamento.

---

<sup>1</sup> Vi sono, invece, ampi periodi della vita di Manfroce di cui non abbiamo alcuna notizia specifica: della prima metà del 1811, ad esempio, sappiamo soltanto che il musicista si trovava ancora a Roma (rientrerà a Napoli nel mese di giugno).

### 1809: L'esordio sulle scene

Le principali biografie del musicista considerano la cantata *Il Natale di Alcide* – scritta su testo di Gabriele Rossetti (1783-1854) ed eseguita al Teatro di San Carlo il 15 agosto 1809 per festeggiare il 40° compleanno di Napoleone Bonaparte – l'inizio ufficiale della sua carriera di compositore. In realtà si è ormai appurato con certezza che Manfroce debba essere considerato l'autore della sola scena ed aria *No, che non può difenderlo*, corrispondente alla scena IV dell'azione drammatica concepita dal librettista (TOSCANO 1988, 78; 143–148). L'equivoco nacque probabilmente a causa del successo ottenuto dal brano di Manfroce, interpretato, nei panni di Giunone, da Carolina Massei, all'epoca primo soprano della compagnia del San Carlo. Pochi mesi dopo, la scena ed aria venne infatti pubblicata dall'editore Ricordi di Milano nell'ambito di una raccolta antologica dedicata a brani vocali tratti «dalle opere dei migliori autori del teatro italiano nel corrente anno».<sup>2</sup> L'ambigua formulazione del frontespizio (cfr. fig. 1) faceva tuttavia credere che la musica dell'intera cantata fosse opera del compositore calabrese.<sup>3</sup>

Nella prefazione del libretto (pubblicato nello stesso 1809 dalla Stamperia Flautina di Napoli), Rossetti ci informa però che il testo venne predisposto affinché si potesse adattare a musiche già esistenti, una scelta presa, con tutta probabilità, a causa del pochissimo tempo a disposizione.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Si tratta del n. 9, anno II, del «Giornale di musica vocale italiana», un'iniziativa editoriale avviata nel 1808 da Giovanni Ricordi e Felice Festa dedicata a «cavatine, arie, rondò, duetti e terzetti scelti dalle opere dei migliori autori del teatro italiano nel corrente anno» (GIANNETTA 2019B, ii).

<sup>3</sup> Si ha la conferma che l'autore dell'intera cantata non fosse Manfroce osservando come, nell'elenco stilato da Francesco Florimo relativo agli spettacoli che si tennero in quell'anno presso il Teatro San Carlo di Napoli, la colonna dedicata all'autore della musica riporti la scritta «anonimo», mentre tutti gli altri dati corrispondono alle informazioni in nostro possesso: il titolo dell'opera (*Il Natale di Alcide*), il poeta (Gabriele Rossetti), la data dell'esecuzione (15 agosto 1809) e gli interpreti (Gaetano Crivelli, Giove; Felice Pellegrini, Chirone; Carolina Massei, Giunone; Marianna Sessi, Mercurio) (FLORIMO 1881, 266–267, cit. in GIANNETTA 2019B, i–ii); un'ulteriore discrepanza presente nel frontespizio riguarda l'occasione della prima esecuzione del brano, il giorno onomastico di Napoleone, piuttosto che il suo compleanno: l'equivoco è facilmente spiegabile, visto che le due ricorrenze coincidono, essendo il 15 agosto il giorno di S. Napoleone martire, e pertanto la probabile ragione del nome del celebre condottiero.

<sup>4</sup> Scrive infatti Rossetti: «Lo spazio di ben pochi giorni accordato al lavoro della poesia, e i penosi legami di doverla comporre sopra musiche antiche, non escludendone neppure qualche recitativo, si spera che saranno messi a calcolo dagli indulgenti». Il frontespizio reca la dicitura: «IL NATALE DI ALCIDE | AZIONE DRAMMATICA | DI | GABRIELE ROSSETTI | Da rappresentarsi nel regal teatro di s. Carlo | per la sera de' 15 di agosto del 1809 | NEL FESTEGGIARSI | IL GLORIOSO NOME DI S. M. | IMPERATORE E RE | NAPOLEONE IL GRANDE | PIO, FELICE, AUGUSTO». Mentre Paolo Russo sostiene che l'autore della restante parte della composizione possa essere Francesco (o forse Giacomo?) Cordella (RUSSO 2013A, 92), Tobia R. Toscano ipotizza invece che anche il brano di Manfroce sia stato composto per una precedente occasione, per poi essere riciclato adattandolo al testo di Rossetti (TOSCANO 1988, 146–148); su questo argomento cfr. inoltre MONTAGNESE 2014, 115–116.



Fig. 1: Frontespizio della Scena ed Aria *No, che non può difenderlo*, Ricordi, Milano 1809

Preso come esempio dal teorico Carlo Gervasoni, nel 1812, per illustrare il «nostro moderno gusto di musica, e per comprendere a un tempo stesso il più proprio ed adeguato impiego delle regole dell'arte»,<sup>5</sup> il brano di Manfredi godette di una buona diffusione e fu l'unico suo lavoro pubblicato fino al 2017.

Resta però da indagare, a questo punto, perché mai Manfredi, all'epoca appena diciottenne e autore fino a quel momento soltanto di musica sacra (alcune messe e un *Dixit*), di alcune sinfonie e di tre cicli di variazioni per pianoforte (su temi rispettivamente di Porpora, Paisiello e Zingarelli), tutti comunque classificabili in linea di massima come lavori di scuola, sia stato coinvolto nel progetto per un'occasione così prestigiosa. La risposta più plausibile è che Domenico Barbaja – che il 7 luglio 1809 aveva ottenuto la licenza per la gestione dei teatri reali napoletani (MAIONE-SELLER 1994, 22; EISENBEISS 2015, 30) – si sia rivolto al Real Collegio di Musica alla ricerca di nuovi talenti 'a basso costo', e che gli sia stato segnalato il nome di Manfredi, in quel momento di gran lunga l'allievo più

<sup>5</sup> GERVASONI 1812, 424–439. Molto probabilmente François-Joseph Fétis, nella sua monumentale opera enciclopedica dedicata ai maggiori musicisti europei, si basa sul lavoro di Gervasoni quando definisce l'aria *No che non può difenderlo* «un succès de vogue» (FÉTIS 1840, 249, cit. anche in TOSCANO 1988, 145).

promettente, come testimoniano i pubblici encomi ricevuti dal giovane musicista calabrese. L'ipotesi è rafforzata dal fatto che nel comitato direttivo del Real Collegio figurava, accanto a Giovanni Paisiello e Fedele Fenaroli, anche Giacomo Tritto, maestro di Manfroce. Per di più, i rapporti fra Barbaja e Tritto dovevano essere molto buoni se consideriamo che l'anno successivo l'impresario fece rappresentare al San Carlo ben due opere di Tritto, nonostante il vecchio maestro, all'epoca settantacinquenne, fosse nella fase declinante della carriera: si tratta in particolare di *Cesare in Egitto* (la cui prima era avvenuta nel 1805 a Roma, e che venne ripreso a Napoli nel periodo di Quaresima del 1810) e di *Marco Albino in Siria* (dramma in due atti scritto appositamente per l'occasione, e ultimo suo lavoro operistico, che venne rappresentato il 15 agosto 1810, data nella quale tradizionalmente si apriva la stagione degli spettacoli nella Napoli murattiana).

### Manfroce a Roma

Nell'autunno-inverno del 1809 Manfroce si trasferì a Roma per studiare con Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837). Può apparire strano che un allievo di Tritto andasse a studiare con un esponente del durantismo, ma all'inizio del XIX secolo la rivalità fra i due rami della scuola napoletana, che facevano capo rispettivamente a Leonardo Leo e Francesco Durante, si era molto affievolita.<sup>6</sup> Zingarelli, poi, per quanto momentaneamente ritiratosi dalle scene per dedicarsi alla musica sacra ed assumere l'incarico di maestro del coro della Cappella Giulia, era pur sempre l'operista di scuola napoletana più celebre del tempo, particolarmente apprezzato dallo stesso Napoleone.

Nella sua nota biografica dedicata a Manfroce, Francesco Florimo afferma che «...il Ministro dell'Interno e della Pubblica Istruzione Giuseppe Zurlo comunicava al Governo del Collegio che S. M. il Re aveva decretata una pensione al Manfroce da pagarsi dalla tesoreria della Real Casa, per farlo viaggiare nell'estero, onde si perfezionasse sempre più in quell'arte ove era sì gigantescamente esordito» (FLORIMO 1869, 635–636).<sup>7</sup> Per la verità, Florimo colloca questo episodio subito dopo il successo di *Ecuba* (dicembre 1812). Nel suo scritto, tuttavia, sono presenti alcuni significativi errori di datazione, su tutti quello relativo alla prima rappresentazione napoletana dell'opera che, secondo pareri unanimi, influenzò

<sup>6</sup> Secondo Florimo, pare fosse lo stesso Tritto a suggerire ai propri allievi di andare a studiare con Zingarelli per conoscere entrambe le scuole, come avvenne infatti anche con Mercadante e Bellini (FLORIMO 1869, 572–573).

<sup>7</sup> Secondo Andrea Chegai, il sussidio potrebbe essere stato elargito al compositore dal «potente e controverso Ministro dell'Interno e della Pubblica Istruzione, già maestro scozzese della Loggia “La Vittoria” di Napoli», anche a seguito della vicinanza di Manfroce alla muratoria (CHEGAI 2017, 116, n. 25).

notevolmente l'evoluzione stilistica di Manfroce tra *Alzira* ed *Ecuba: La vestale* di Spontini, che secondo Florimo «rappresentavasi in S.Carlo nel 1809» (FLORIMO 1869, 631), venne in realtà allestita nel settembre del 1811.

Diversi indizi, del resto, rendono più plausibile l'assegnazione del sussidio nel 1809:

- se aveva perfettamente senso che il giovane compositore venisse inviato all'estero (e all'epoca Roma era a tutti gli effetti uno Stato straniero) nel 1809, dopo la forte impressione suscitata dall'esecuzione di *No, che non può difenderlo*, per perfezionarsi alla scuola di quello che veniva considerato il maggiore operista di scuola napoletana allora attivo, avrebbe avuto molto meno senso che ciò avvenisse dopo il successo di *Ecuba* del 1812, opera che semmai avrebbe dovuto lanciare definitivamente la carriera di un compositore non più esordiente, e che aveva già ampiamente dimostrato di non necessitare di alcun tipo di ulteriore perfezionamento;
- la salute gravemente compromessa del compositore, emersa in tutta la sua evidenza la sera della prima di *Ecuba* (13 dicembre 1812) quando venne chiamato dalla regina Carolina sul palco reale per ricevere i meritati complimenti, rende poco plausibile che il sovrano potesse immaginare di finanziare un suo viaggio all'estero, senza contare che in quel momento la città di Napoli era alla disperata ricerca di un compositore di opera seria che rinverdisse i fasti della gloriosa tradizione cittadina – dopo il fallito tentativo di convertire al genere serio compositori che avevano già ottenuto ampio successo nell'opera buffa –, e non poteva pertanto permettersi di allontanare il prospetto più interessante;<sup>8</sup>
- alla fine del 1812 il re Gioacchino Murat era impegnato nell'organizzare la ritirata nella disastrosa Campagna di Russia, e non assistette pertanto alla prima di *Ecuba*; una volta rientrato a Napoli, all'inizio del 1813, iniziò a intessere una trattativa con gli austriaci per tentare di salvare il suo regno,

---

<sup>8</sup> Si vedano a questo proposito le recensioni estremamente negative, pubblicate anche all'estero, per *Il salto di Leucade* di Luigi Mosca (su libretto di Giovanni Schmidt), un compositore di successo nel genere dell'opera buffa che per la prima e unica volta provò a cimentarsi senza fortuna nel genere serio; rappresentata per la prima volta al San Carlo il 15 gennaio del 1812, l'opera venne accolta con grande freddezza dal pubblico napoletano: l'*Allgemeine musikalische Zeitung* del 1° aprile 1812, in particolare, sottolinea come, a seguito di questo ennesimo fiasco, il governo napoletano avesse finalmente compreso che fosse necessario prendere al più presto dei provvedimenti per porre un freno all'insoddisfazione sempre più dilagante nel pubblico del massimo teatro cittadino (CARNINI 2021, 131–132); l'accoglienza estremamente positiva di *Ecuba*, nel dicembre dello stesso anno, fu il primo significativo segnale di un'inversione di tendenza, ed è probabilmente dovuta anche alla coerenza drammaturgica dell'opera (Manfroce non si è mai dedicato al genere buffo), particolarmente apprezzata da un pubblico già di suo piuttosto disorientato dalla commistione fra stilemi tradizionali e influssi francesi (CARNINI 2021, 138).

presagendo la prossima caduta di Napoleone; appare pertanto poco probabile che in un contesto del genere avesse il tempo di dispensare sussidi;

- al suo ritorno a Napoli, avvenuto nell'estate del 1811 dopo aver trascorso a Roma poco più di un anno e mezzo, Manfroce riprese possesso della medesima stanza presso il Real Collegio di S. Sebastiano che occupava da studente (la stessa nella quale poi spirò nel luglio 1813), e gli vennero affidati incarichi di “maesticello” (oggi diremmo *tutor*, o assistente alla docenza) per la classe di canto (CAFIERO 2016, 371–318): ciò significa che era considerato a tutti gli effetti ancora uno studente, e questo giustificerebbe la “borsa di studio” ottenuta nel 1809 dal sovrano per finanziare il suo perfezionamento all'estero.

La scelta di Roma, oltre che per la presenza di Zingarelli, aveva probabilmente altre motivazioni. Si trattava non soltanto della città più vicina a Napoli, tra le grandi capitali europee, ma anche di una città nella quale si stavano verificando proprio in quei mesi degli eventi troppo eccezionali per far pensare che la scelta di Manfroce di trasferirsi non fosse in qualche modo guidata dall'alto.<sup>9</sup> Nella notte tra il 5 e il 6 giugno 1809, infatti, i soldati francesi avevano fatto irruzione nello studio del papa Pio VII, reo di essersi opposto, attraverso lo strumento della scomunica, all'annessione di tutti i territori dello Stato Pontificio all'Impero francese avvenuta il mese precedente: il papa venne arrestato, tra lo sdegno di tutta la cristianità, e condotto in esilio prima a Savona, e poi in Francia. La Roma nella quale si trasferisce Manfroce, pertanto, è una città che si sta avviando a diventare la seconda capitale dell'Impero napoleonico (evento che sarà ufficializzato il successivo 1° gennaio 1810), e nella quale prenderà rapidamente forma una politica culturale profondamente filo-francese. È del tutto probabile, pertanto, che i sovrani di Napoli, fortemente impressionati dalle capacità del giovane musicista, possano aver favorito, e molto probabilmente sovvenzionato, la sua permanenza a Roma nel biennio 1809-11, così come i suoi studi con Zingarelli: si trattava del resto di un ambiente culturale affine a quello della Napoli murattiana, ma al contempo rappresentava anche un palcoscenico decisamente meno impegnativo per un operista esordiente; ciò potrebbe spiegare per quale ragione Manfroce sia stato mandato a Roma nonostante in quel momento Napoli non offrisse compositori di primo piano, come dimostra la scelta di Barbaja di affidarsi a un compositore anziano e ormai superato come Tritto.

---

<sup>9</sup> L'ipotesi che «la *governance* murattiana fungesse in quegli anni da volano teatrale-musicale nell'Italia del centro-sud» poggia in effetti su solide basi (CHEGAI 2017, 107, n. 3).

### 1810: *Alzira*

Il 10 ottobre 1810, appena un anno dopo il suo arrivo a Roma, il diciannovenne Manfroce esordì con successo come operista al Teatro Valle con *Alzira*, dramma in due atti su libretto di Gaetano Rossi (già messo in musica dallo stesso Zingarelli nel 1794) rielaborato per l'occasione da Jacopo Ferretti. Ciò che colpisce non è tanto l'età del suo debutto, relativamente comune all'epoca, quanto il prestigio della circostanza: un'opera seria (quando generalmente i compositori venivano prima testati nel meno impegnativo campo dell'opera buffa), il palcoscenico operistico più importante della città insieme all'Argentina, e soprattutto un cast che potremmo definire stellare, formato dal soprano Isabella Colbran, dal contralto *en travesti* Adelaide Malanotte (che poco più di due anni dopo vestirà i panni di Tancredi nell'omonima opera di Rossini) e dal tenore Nicola Tacchinardi.

È fuor di dubbio che in quel periodo Zingarelli fosse il dominatore assoluto della scena musicale romana. Complice il mutato clima politico, infatti, il compositore era tornato ad interessarsi al teatro, e nella prima metà del 1810 fece rappresentare due suoi lavori al Teatro Valle: *La Distruzione di Gerusalemme*, dramma sacro per musica (in realtà un centone di musiche composte in precedenza) basato su un testo di Antonio Simon Sografi adattato per l'occasione da Jacopo Ferretti (dal 14 marzo al 14 aprile 1810, e poi ripreso nuovamente l'8 settembre 1811); e *Ines di Castro* (Milano, 1798), dramma serio per musica su libretto di Antonio Gasperini (giugno 1810). Il 12 novembre 1811, sempre al Valle, venne invece rappresentata quella che sarebbe diventata, di fatto, l'ultima opera del compositore: *Berenice, regina d'Armenia*, su un libretto di Ferretti tratto dal *Lucio Vero* di Apostolo Zeno.<sup>10</sup>

Prima della *Berenice* fu però la volta del *Baldovino*, opera seria su libretto ancora di Ferretti rappresentata l'11 febbraio 1811, ma questa volta al Teatro Argentina.<sup>11</sup> Alla luce di tutto questo, è plausibile ipotizzare che possa essere stato proprio l'affermato compositore, dopo essersi reso conto dello straordinario talento di cui disponeva il giovane allievo, a segnalarlo ai signori Capranica, da sempre proprietari del Valle, per l'opera che insieme alla *Semiramide* di Nasolini avrebbe dovuto dare vita alla stagione autunnale del 1810.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cfr. *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, a cura di Martina Grempler, pubblicazione online dell'Istituto Storico Germanico di Roma, pp. 213–230, supplemento a GREMPLE 2012).

<sup>11</sup> Sul ruolo svolto da Jacopo Ferretti nel biennio in esame, cfr. RUSSO 1996, 178–179.

<sup>12</sup> *La Semiramide* di Sebastiano Nasolini, su libretto di Antonio Sografi, andò in scena il 7 ottobre 1810, tre giorni prima di *Alzira*, e fu l'unico altro lavoro operistico di quella stagione autunnale romana che vide protagoniste le due primedonne; a differenza dell'opera di Manfroce, tuttavia, *La semiramide* era già andata in scena nel 1792, proprio a Roma, con il titolo *La morte di Semiramide* (RAGNI 2012, 130–131).

Ciò che appare quantomeno curioso, tuttavia, sono le tempistiche. La Colbran e la Malanotte, che nel 1810 erano già piuttosto affermate in tutta la penisola – la Colbran, in particolare, aveva riscosso un grande successo l'anno precedente con *Coriolano* di Giuseppe Nicolini a Milano –, risultano attive a Roma soltanto negli ultimi mesi dell'anno. Nel mese di novembre entrambe saranno protagoniste al Valle di una serata a loro beneficio, secondo una prassi dell'epoca riservata soltanto agli artisti di primissimo livello: il 27 la Colbran (con una cantata dal titolo *Ines de Castro* su libretto di Jacopo Ferretti e musica di Vincenzo Migliorucci e/o Marcos António Portugal) e il giorno dopo la Malanotte (con la cantata *Armida* su testo del solito Ferretti e musica di Manfroce, la cui partitura è andata purtroppo perduta).<sup>13</sup> Stupisce, pertanto, che due artiste di tale livello siano state coinvolte nell'allestimento dell'opera di un esordiente, con tutti i rischi del caso, piuttosto che in un'opera di repertorio, dal successo assicurato, oppure nel lavoro di un musicista già affermato (come lo stesso Zingarelli).<sup>14</sup>

Confrontando la programmazione del Valle con quella del Teatro del Fondo di Napoli nel periodo sotto esame, infine, emerge la presenza di alcuni spettacoli in comune, che sembrerebbero confermare la sussistenza di una politica culturale comune fra le due città, avvalorando così l'ipotesi che il perfezionamento e il debutto operistico di Manfroce a Roma fossero stati in qualche modo concordati. Gli spettacoli in questione sono i seguenti:

- la già menzionata *Distruzione di Gerusalemme*, di Zingarelli-Sografi, viene data nel periodo di Quaresima del 1810 a Roma, e ripresa nello stesso periodo dell'anno successivo a Napoli, con il soprano Carlotta Haeser impegnata in entrambe le produzioni;
- *Le due giornate*, dramma eroicomico in tre atti di Johann Simon Mayr su libretto di Giuseppe Foppa, dato al Fondo nell'inverno del 1810, viene ripreso pochi mesi dopo, il 4 maggio 1811, al Valle con due cantanti in

<sup>13</sup> Il maggior successo ottenuto dalla Malanotte nella serata a suo beneficio, dovuta al talento più cristallino di Manfroce rispetto a quello di Migliorucci (giovane allievo di Zingarelli ammirato e protetto da Isabella Colbran), fece comprendere pienamente alla cantante spagnola (che accettò malvolentieri la sconfitta) le superiori qualità artistiche del giovane compositore calabrese (che aveva scritto, su misura per le sue caratteristiche vocali, l'aria di sortita di Alzira, "Ah! Che non serve il piangere"), e la convinsero a far diventare quest'ultimo brano uno dei suoi cavalli di battaglia, tanto da decidere di inserirlo, in sostituzione dell'aria di sortita originale, nella rappresentazione de *I riti d'Efeso* di Giuseppe Farinelli avvenuta al Teatro Regio di Torino (all'epoca Teatro Imperiale) il 18 gennaio 1812 (RAGNI 2012, 181–183).

<sup>14</sup> Il ritrovamento di un biglietto di scuse in versi potrebbe far supporre che Jacopo Ferretti possa aver fornito a Zingarelli il libretto della sua nuova opera *Baldovino*, da rappresentarsi presso il Teatro Argentina, con un ritardo di molti mesi, e che pertanto la rappresentazione di tale opera, poi avvenuta nel febbraio 1811, fosse originariamente prevista nella primavera o nell'autunno del 1810 (CAMETTI 1897, 35 sgg., cit. in CARNINI 2013, 107); questa circostanza potrebbe aver indirettamente contribuito a favorire il debutto operistico di Manfroce nell'ottobre del 1810.

comune, la già citata Haeser e Andrea Nozzari, tenore attivo a Napoli fin dai primi mesi del 1810 e destinato a diventare una delle colonne portanti della stellare compagnia di canto messa in piedi da Barbaja per il massimo teatro napoletano;

- *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, infine, viene dato al Valle l'11 giugno 1811 per essere poi proposto al Fondo l'anno successivo, il 14 ottobre 1812, ma in questo caso la presenza in entrambi i cast di Nozzari è meno significativa in quanto, chiamato ad interpretare il ruolo tenorile di Don Ottavio a Roma, a Napoli si cimentò invece nel ruolo baritonale del protagonista.<sup>15</sup>

### 1811: Dopo *Alzira*

Nonostante il buon successo ottenuto da *Alzira*, confermato del resto anche dalle numerose riprese che l'opera ricevette negli anni seguenti (fino al 1822) in diverse città italiane (da Firenze a Milano, da Venezia a Bologna, passando anche per Napoli), i mesi successivi della vita di Manfroce sono avvolti nel mistero. Il suo ritorno a Napoli avvenne dopo il 16 giugno 1811, come conferma una lettera scritta in tale data (NERI 2013, 12), ma non abbiamo alcuna notizia su eventuali lavori realizzati nei primi mesi dell'anno.<sup>16</sup>

Il teorico Carlo Gervasoni, nel suo già citato lavoro, riferendosi a Manfroce e riportando le parole di un suo «caro ed intelligentissimo amico e collega» di Napoli, afferma che «la Sinfonia della sua Opera *Piramo e Tisbe* è certamente delle più belle che fin'ora da noi si sieno intese» (GERVASONI 1812, 170). Queste parole, riportate anche dal musicologo belga François-Joseph Fétis, contribuirono a far nascere l'idea

---

<sup>15</sup> Pur in assenza di documenti che la comprovino, non si può pertanto escludere a priori l'esistenza di una collaborazione fra i due teatri nell'ambito della quale Barbaja, e/o l'allora Soprintendente Charles de Longchamps, potrebbero magari aver agito per favorire l'esordio operistico di Manfroce a Roma, tanto più che la Colbran pochi mesi dopo verrà scritturata proprio da Barbaja per i teatri reali di Napoli. La collaborazione fra teatri di città diverse, del resto, rappresentava al tempo una prassi comune: ne abbiamo conferma dalla documentata collaborazione fra le Soprintendenze teatrali di Napoli e Milano, risalente al 1813, finalizzata al trasferimento da una piazza all'altra delle opere di maggior successo al fine, evidentemente, di abbattere i costi di allestimento degli spettacoli (TOSCANO 1988, 96–97).

<sup>16</sup> È del tutto plausibile supporre che il notevole successo ottenuto da *Alzira*, bissato poche settimane dopo da quello della cantata *Armida*, possa aver sorpreso lo stesso Zingarelli, e possa pertanto aver ingenerato una sorta di gelosia da parte sua nei confronti di Manfroce, acuita dal fatto che il suo allievo prediletto, Vincenzo Migliorucci, aveva perso nettamente il confronto con il rivale; se a questo aggiungiamo il fatto che in quei mesi Zingarelli stava tentando di rilanciare la sua carriera di operista con le sue due nuove opere *Baldovino* e *Berenice*, e che pertanto non aveva né il tempo, né forse la voglia, di dedicarsi al suo giovane allievo, ciò potrebbe spiegare per quale ragione Manfroce non ottenne nuove commissioni nella prima metà del 1811, e decise pertanto di rientrare a Napoli nel mese di giugno, forse anche a causa della comparsa dei primi sintomi della malattia che si rivelerà poi fatale.

dell'esistenza di una terza opera di Manfroce, messa in scena a Napoli nella seconda metà del 1811 (FÉTIS 1840, 249).<sup>17</sup> Dell'allestimento di *Piramo e Tisbe*, tuttavia, non abbiamo alcun riscontro: lo stesso Florimo sostiene che della 'cantata' *Piramo e Tisbe*, che si dice essere stata rappresentata al San Carlo, non si ha alcuna notizia (FLORIMO 1869, 639).

L'unico elemento su cui, fino ad oggi, poggiava questa ipotesi, era il duetto *L'estremo addio, spietato*, intonato dai personaggi di Piramo e Tisbe, che Manfroce avrebbe presumibilmente composto nel 1811, e che ci è giunto grazie a due manoscritti conservati rispettivamente a Londra e a Lecce (GIANNETTA 2018B, ii–iii). Di recente, tuttavia, sono stato in grado di dimostrare come il testo messo in musica da Manfroce sia stato ricavato dal libretto approntato da Giovanni Schmidt per l'omonimo dramma per musica in due atti di Gaetano Andreozzi, andato in scena al San Carlo il 30 maggio 1803 in occasione dell'onomastico del re Ferdinando IV.<sup>18</sup>

S C E N A VI.

*Piramo entrando timoroso d'esser veduto.*  
*Pir.* **V**engo a prender da te l'estremo addio.  
*Tis.* **V**L'estremo addio!.. Spietato!  
 Dov'è l'amor, la fè?  
*Pir.* Lungi mi vuole il Fato,  
 Anima mia, da te.  
*Tis.* Oh Ciel! se m'abbandona  
 Cosa sarà di me?  
*Pir.* ( Ahimè! d'un fido amore,  
 E' questa la mercè?  
 a 2. ( Ah! che non è possibile  
 A tanto suo dolor,  
 Che possa più resistere.  
 Il misero mio cor!

Fig. 2: estratto dal libretto di *Piramo e Tisbe* di Giovanni Schmidt, primo atto, scena VI  
 (musica di Gaetano Andreozzi, Napoli 1803)

Tutto lascerebbe pensare, quindi, che Manfroce possa aver utilizzato un episodio tratto da un libretto già esistente non per scrivere un nuovo lavoro teatrale, quanto piuttosto per realizzare un lavoro di scuola da svolgere forse sotto

<sup>17</sup> Che la fonte di Fétis fosse Gervasoni lo dimostra anche il fatto che nella sua nota biografica su Manfroce non si faccia alcun riferimento a *Ecuba*, opera composta nel 1812, ovvero lo stesso anno in cui Gervasoni aveva pubblicato il suo scritto.

<sup>18</sup> Si tratta in particolare della prima parte della scena VI dell'atto I (GIANNETTA 2019C) (cfr. fig. 2).

la guida di Zingarelli, magari come esercizio preparatorio prima di *Alzira*.<sup>19</sup> Lo stile tutto sommato piuttosto scolastico del lavoro sembrerebbe confermare tale ipotesi, e anzi potrebbe anche far ipotizzare che la sua datazione possa essere addirittura anticipata al 1809, anche prima dell'aria *No che non può difenderlo*, la quale sembra infatti mostrare una superiore maturità artistica.<sup>20</sup>

Vi è però un'altra possibile chiave di lettura. Il 18 giugno 1811 venne rappresentato al Teatro del Fondo di Napoli *Clodoveo*, opera di Giovanni Battista De Luca su libretto di Andrea De Mase. Per la ripresa della medesima opera pochi mesi più tardi al San Carlo, tuttavia, Barbaja propose di far aggiungere una cavatina e un quartetto, chiedendo a Manfroce di occuparsene: per il giovane compositore questo sarebbe stato una sorta di test, in vista della commissione di un'opera nuova.<sup>21</sup> Si può ipotizzare, pertanto, che anche il duetto *L'estremo addio, spietato* possa essere stato commissionato al giovane compositore per sostituire il corrispondente episodio concepito da Andreozzi (presumibilmente un po' datato come stile), in vista magari di una ripresa dell'opera che poi non si sarebbe mai concretizzata.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Un analogo lavoro realizzato presumibilmente da Manfroce sul libretto dell'*Alcide al bivio* di Metastasio, per il quale appare estremamente difficile ipotizzare una datazione, è conservato manoscritto presso il Fondo musicale "Giuseppe Greggiati" di Ostiglia (Mantova) con catalogazione I-OS, B 3709 (GIANNETTA 2019B, ii, n. 10).

<sup>20</sup> Ulteriori indizi che sembrerebbero confermare la natura di lavoro di scuola del duetto *L'estremo addio, spietato* sono i seguenti: la prescrizione, presente nel libretto di Schmidt, di intonare 'a 2' l'ultima quartina del testo viene scrupolosamente rispettata da Manfroce, che pure nei lavori successivi non si farà scrupoli a modificare l'impianto testuale per adattarlo alle proprie esigenze; nella prima esecuzione dell'opera di Andreozzi, il ruolo di Piramo venne sostenuto dal castrato Giovanni Battista Velluti: nel duetto di Manfroce, nei momenti in cui le due voci cantano 'a 2', la parte vocale di Piramo è situata costantemente una terza sopra rispetto a quella di Tisbe, una scelta che appare del tutto illogica, a meno che l'autore non immaginasse di destinarla al timbro vocale più squillante di un 'musicò', come era avvenuto nel lavoro preso come punto di riferimento. Nel suo saggio pubblicato in questo volume, Marco Pollaci fa riferimento a un concerto tenutosi presso la chiesa di San Sebastiano (attigua al Real Collegio) nel novembre 1809, in occasione del quale venne eseguito «un Duetto dell'alunno Manfroce» (cfr. p. 81): si potrebbe pertanto azzardare l'ipotesi che potesse trattarsi proprio del duetto *L'estremo addio, spietato*, realizzato a questo punto sotto la guida di Tritto.

<sup>21</sup> TOSCANO 1988, 77; nella lettera del 18 settembre 1811 che Carlo Carafa, duca di Noja e sovrintendente dei teatri reali, scrisse a Barbaja, si evince che «Dal gradimento che questi pezzi di composizione del Sig. Manfroci faranno al pubblico si prenderà norma per ammettersi l'autore a poter servire un'opera nuova nel teatro medesimo»; il progetto poi non si realizzò, ma a Manfroce verrà comunque commissionata l'opera nuova, che sarà *Ecuba* (RAGNI 2012, 158–160).

<sup>22</sup> Tale ipotesi appare tuttavia poco credibile, sia perché l'opera in questione era stata concepita per celebrare il sovrano della dinastia borbonica, e quindi una sua eventuale ripresa doveva risultare certamente non gradita a Murat, sia perché Andreozzi – che pure fino al 1807 si era occupato della gestione dei teatri napoletani (RUSSO 2014, 201), e proprio in quell'anno aveva fatto rappresentare al San Carlo la sua opera *Il Trionfo di Tomiri* (FLORIMO 1881, 264–265) – dopo l'ascesa al trono di Gioacchino Murat non vedrà più alcuna sua opera rappresentata nel massimo teatro napoletano.

### Quando mai tiranne stelle

Il manoscritto di Manfroce più interessante e misterioso è tuttavia quello relativo all'aria con cori "Quando mai tiranne stelle", il cui unico esemplare è custodito presso il Museo Cilea-Manfroce di Palmi. Il frontespizio (fig. 3) reca la dedica «A Sua Eccellenza la Sig.a Marchesa Anna Rondanini Ricci».<sup>23</sup> Si tratta di un'aria intonata dal personaggio di Semiramide che, nella seconda parte della composizione, prevede l'intervento di un coro maschile.



Fig. 3: Frontespizio del manoscritto dell'Aria con cori *Quando mai tiranne stelle* (Palmi, Museo Cilea-Manfroce)

Nel documento non vi sono riferimenti che possano consentire di risalire all'epoca di composizione, ma tutto lascia supporre che la composizione possa essere

<sup>23</sup> Mentre il ramo Rondanini della famiglia della marchesa era filo-papale, tanto che un suo rappresentante era presente da secoli nel Consiglio del papa, il ramo Ricci era filo-francese, fino al punto che era stato nominato un suo rappresentante per la prima volta proprio durante la presenza francese a Roma; alla stessa marchesa il compositore dedicò una copia dell'aria "Ah che non serve il piangere" da *Alzira*: questi indizi sembrerebbero confermare la vicinanza di Manfroce agli ambienti culturali romani legati alla Francia, i quali potrebbero aver avuto un ruolo non secondario nel favorire il suo debutto operistico.

stata realizzata subito dopo il completamento di *Alzira*, tra la fine del 1810 e l'inizio del 1811: lo si può dedurre anche dallo stile più maturo mostrato dall'autore, senz'altro memore della prima esperienza operistica.

Carmelo Neri ha avanzato l'ipotesi che la partitura potesse far parte della perduta opera *Piramo e Tisbe*.<sup>24</sup> A sostegno di questa interpretazione lo studioso cita l'organico strumentale (lo stesso adoperato dal compositore nel duetto *L'estremo addio, spietato*), e l'ambientazione del dramma dei due giovani innamorati a Babilonia, città di cui Semiramide era per l'appunto regina.<sup>25</sup>

Neri immagina che il librettista, «per dare varietà e per rinvigorire con una scena commovente una trama alquanto debole e difficoltosa da rendere credibile sul palcoscenico, ha immaginato Semiramide disperata presso la tomba dello sposo» – della cui morte è ingiustamente accusata – «mentre interroga le “tiranne stelle” per sapere quando avrà fine il tormento che l'affligge, e se mai il cielo avrà pietà del suo grande dolore». Nello stesso luogo, ovvero presso il «mausoleo al di fuori della cinta urbana», un «luogo solitario e ombreggiato da un frondoso albero di gelso», si daranno poi appuntamento Piramo e Tisbe prima del tragico epilogo (NERI 2013, 11). Considerando, tuttavia, che fra i due brani superstiti della presunta opera si ravvisa un significativo stacco in termini di maturità compositiva, a favore di *Quando mai tiranne stelle* (lavoro certamente più tardo), e che appare alquanto improbabile che un compositore possa aver iniziato la stesura di un'opera a partire da due momenti che presumibilmente dovevano collocarsi in un punto avanzato della trama, l'interpretazione di Neri non appare affatto convincente. Le stesse argomentazioni dello studioso sono piuttosto vaghe: come avrebbe potuto il librettista, infatti, conciliare l'ingombrante personaggio di Semiramide con una trama imperniata sull'amore fra due giovinetti?

Scartata pertanto l'ipotesi che possa trattarsi di un brano tratto da un lavoro operistico, un altro aspetto ha colpito la mia attenzione: se *Quando mai tiranne stelle* doveva essere un'aria staccata, da eseguirsi autonomamente, perché mai il compositore avrebbe fatto ricorso ad un organico così particolare che prevedeva la presenza di un coro maschile (cosa che avrebbe reso oltremodo complicata qualsiasi esecuzione della partitura al di fuori del palcoscenico?).

Quello adoperato dal compositore, piuttosto, sembra l'organico peculiare di una cantata, come quella che Manfroce compose nel novembre 1810 per la serata a

---

<sup>24</sup> NERI 2010, 63; una più accurata analisi verrà poi fornita dallo studioso in NERI 2013; il medesimo articolo è stato successivamente pubblicato su «Calabria sconosciuta – Rivista trimestrale di cultura e turismo», XXXVI, nn. 137–138 (2013), pp. 51–52.

<sup>25</sup> La vicenda di Piramo e Tisbe, che più tardi ispirò il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, fu resa celebre da Ovidio nelle *Metamorfosi* (libro IV, vv. 55–166): fu il poeta romano ad ambientare il dramma nella città di Babilonia, sebbene in epoca ellenistica esistesse una fonte che collocava il mito in Cilicia o a Cipro (GIANNETTA 2018A, i, n. 3).

beneficio di Adelaide Malanotte (*Armida*: cavatina, scena ed aria con cori su libretto di Jacopo Ferretti), della quale non è rimasta traccia né della partitura, né del libretto, un fatto davvero insolito per un brano che aveva riscosso un grande successo la sera della prima, il 28 novembre 1810, suscitando persino la gelosia di Isabella Colbran (RAGNI 2012, 140).

Ci sarebbe tuttavia una spiegazione che potrebbe risolvere in un colpo solo tutti questi interrogativi. La parte conclusiva di *Armida* era denominata «aria con cori», la medesima indicazione che si trova nel frontespizio di *Quando mai tiranne stelle*: l'ipotesi, pertanto, è che quest'ultimo brano possa essere tutto ciò che rimane della cantata 'perduta' del 1810. Per il momento si tratta soltanto di un'ipotesi investigativa, ma vi sono numerosi indizi che sembrerebbero supportare questa lettura dei fatti.

L'elemento che più di ogni altro sembra contraddire tale ipotesi è la chiara indicazione del nome del personaggio che figura nella prima pagina di *Quando mai tiranne stelle* (cfr. fig. 4). Come è stato già fatto osservare da chi scrive, tuttavia, il manoscritto in questione deve essere stato realizzato da un copista piuttosto maldestro, che fra le altre cose ha invertito fra di loro i rigli destinati ai fagotti e alle viole (GIANNETTA 2018A, 41). Alla luce di questo non appare impossibile ipotizzare che lo stesso copista possa aver riportato in modo errato il nome della protagonista, storpiando involontariamente "Armida" in "Semiramide", tanto più che nella medesima stagione autunnale del 1810 al Teatro Valle era stata rappresentata, tre giorni prima di *Alzira*, un'opera intitolata proprio *Semiramide* (di Nasolini).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> L'ipotetica presenza, nel manoscritto autografo, di una macchia di inchiostro in corrispondenza della parte iniziale del nome della protagonista, potrebbe aver contribuito a generare l'equivoco e l'errore di trascrizione del copista.

Fig. 4: Prima pagina del manoscritto dell'Aria con cori *Quando mai tiranne stelle* (Palmi, Museo Cilea-Manfroce)

Neri sostiene che le 'tiranne stelle' siano quelle che impedirebbero a Semiramide di trovare la pace dopo la morte del marito, il re Nino, della quale è stata ingiustamente accusata. Ma di 'tiranne stelle' e 'stelle tiranne' sono pieni i libretti d'opera del Settecento!

Una coincidenza ha tuttavia colpito la mia attenzione. Nel 1794 Giuseppe Maria Foppa aveva scritto il libretto per l'opera *Armida*, rappresentata al Teatro Nuovo di Padova con la musica di Felice Alessandri, compositore romano molto attivo sul finire del secolo.<sup>27</sup> Due anni dopo, Nicola Zingarelli aveva fatto rappresentare al Teatro alla Scala di Milano l'opera destinata a diventare il maggior successo della sua carriera: *Giulietta e Romeo*, su libretto dello stesso Foppa. Tramite Zingarelli, o attraverso lo stesso Alessandri, è pertanto possibile che una copia del libretto di

<sup>27</sup> Secondo alcuni commentatori, *Armida* rappresenta uno dei lavori più riusciti del compositore (cfr. SILVANA SIMONETTI, voce: *Alessandri, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-alessandri\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-alessandri_%28Dizionario-Biografico%29/), consultato in data 25 novembre 2023).

*Armida* possa essere pervenuta a Jacopo Ferretti, e che il librettista della cantata di Manfroce possa aver quindi preso spunto da esso.<sup>28</sup> Rappresenta pertanto una curiosa (ma estremamente significativa) coincidenza verificare come, a conclusione del primo atto dell'*Armida* di Foppa-Alessandri, la protagonista intoni insieme a Rinaldo un duetto dal titolo «Stelle tiranne stelle!» (fig. 5).

Tenuto conto che i libretti d'opera spesso si basano sul perpetuarsi di stereotipi, l'ipotesi che *Quando mai tiranne stelle* possa essere riferita al personaggio di Armida, e che rappresenti pertanto tutto ciò che resta della cantata *Armida* del 1810, appare dunque ben fondata.<sup>29</sup> E a questo punto risulta perfettamente logico che, a seguito del grande successo ottenuto dalla composizione, Manfroce possa aver deciso di estrapolare il brano conclusivo per omaggiare la nobildonna che potrebbe aver avuto un peso decisivo nel favorire la sua carriera romana.

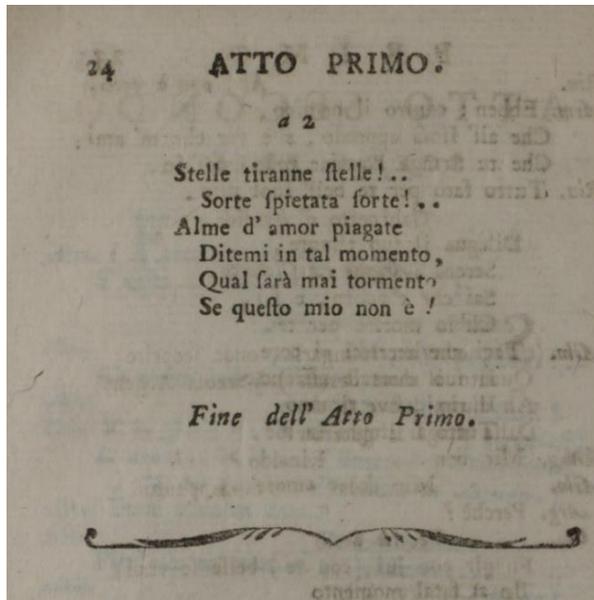


Fig. 5: estratto dal libretto di *Armida* di Giuseppe Maria Foppa, Atto I, scena XV (musica di Felice Alessandri, Padova 1794)

<sup>28</sup> Così come Ferretti rielaborò il libretto di *Alzira* di Gaetano Rossi (messo in musica da Zingarelli nel 1794) per l'opera di Manfroce, è del tutto probabile, pertanto, che possa aver agito in modo analogo per predisporre il libretto della cantata *Armida* messa in musica dallo stesso compositore calabrese nelle settimane immediatamente successive.

<sup>29</sup> Va comunque osservato che le "tiranne stelle" rappresentano un tema piuttosto ricorrente nella librettistica del tardo Settecento; è curioso osservare, peraltro, come lo stesso Ferretti riproporrà questa stessa locuzione nell'aria del protagonista nel primo atto del *Cesare in Egitto* di Giovanni Pacini, rappresentato al Teatro Argentina in Roma nel 1821.

## 1812: Ecuba

Il secondo ed ultimo lavoro operistico di Manfroce è stato oggetto di molte attenzioni in questi ultimi decenni.<sup>30</sup> Già nel 1983 Giovanni Carli Ballola ne aveva sottolineato entusiasticamente «l'individualità dei tratti stilistici e delle scelte estetiche», oltre che un'affinità con le esperienze drammaturgiche d'oltralpe «tali da collocare la sua figura ben al di sopra dei vari Zingarelli, Federici, Generali e degli altri mediocri che dominano il panorama melodrammatico coevo, e forse dello stesso Mayr e dei suoi casalinghi compromessi» (CARLI BALLOLA 1983, 311).

Domenico Barbaja commissionò l'opera al giovane compositore per una duplice ragione: da un lato *Ecuba* avrebbe dovuto incanalarsi nel solco di quel filone filo-francese promosso dallo stesso sovrano e inaugurato a Napoli dalle rappresentazioni delle *tragédies lyriques* in traduzione italiana *Edipo a Colono* di Antonio Sacchini (14 maggio 1808) e *La vestale* di Gaspare Spontini (8 settembre 1811); dall'altro lato, scommettere su un giovane operista (peraltro formatosi nella stessa città) sarebbe stato un modo per contenere drasticamente le spese e massimizzare i profitti.<sup>31</sup> Manfroce, dal canto suo, fin da studente aveva mostrato un forte interesse verso gli influssi provenienti dalla Francia e non solo, e rappresentava pertanto il compositore che meglio di chiunque altro avrebbe potuto tentare di fondere insieme le due tradizioni operistiche.<sup>32</sup> La scelta del libretto ricadde sull'*Hécube* di Jean-Baptiste-Gabriel-Marie de Milcent (1747-1833), *tragédie lyrique* rappresentata per la prima volta a Parigi il 5 maggio 1800 con la musica di

---

<sup>30</sup> L'interesse musicologico nei confronti di *Ecuba* è stato incentivato dalle prime rappresentazioni in tempi moderni dell'opera, a partire dall'esecuzione in forma di concerto (a cura di Davide Summari) avvenuta a Roma il 3 settembre 1980 presso la Sala Accademica di S. Cecilia, per proseguire con i due allestimenti teatrali del 1990 (a Savona, presso il Teatro Chiabrera, con la direzione di Massimo de Bernart, e a Cosenza, Teatro Rendano, ancora con la direzione di Summari), e concludere con la recente rappresentazione avvenuta presso il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca il 30 luglio 2019 con la direzione di Sesto Quatrini.

<sup>31</sup> Giuseppe Bonaparte, quando salì al trono di Napoli nel 1806, aveva ereditato un Teatro di San Carlo letteralmente depredato dai Borbone, che si erano portati via anche gli arredi, i dipinti, e qualsiasi altro oggetto di valore (EISENBEISS 2015, 27); quando Barbaja ne assunse la direzione, nel 1809, la situazione finanziaria del teatro era ancora tutt'altro che florida, e non a caso una delle prime decisioni dell'impresario fu quella di revocare una commissione a Giovanni Paisiello a causa del compenso faraonico, e pertanto finanziariamente insostenibile, che era stato offerto all'anziano compositore dal suo predecessore (EISENBEISS 2015, 41).

<sup>32</sup> La politica culturale imposta da Gioacchino Murat, del resto, aveva fatto breccia quasi esclusivamente in coloro che gravitavano intorno alla corte, lasciando invece piuttosto indifferente, oltre che diffidente, la gran parte del pubblico napoletano ancora legato agli stilemi di una gloriosa tradizione (CARLI BALLOLA 1983, 310); Barbaja dovette pertanto ritenere che una mediazione culturale potesse rappresentare il giusto compromesso fra le due opposte esigenze.

Georges Granges de Fontenelle (1769-1819).<sup>33</sup> La vicenda narrata, basata sull'amore tra Achille e Polissena osteggiato da Ecuba, si discosta dal canone omerico per trarre origine da una tradizione spuria comunque risalente all'antichità classica (GIANNETTA 2019A, 171).<sup>34</sup>

A differenza di quanto accaduto con le opere di Sacchini e Spontini, il cui libretto venne tradotto in italiano da Giovanni Schmidt in modo tale da adattarsi alla musica preesistente, nel caso di *Ecuba* per il nuovo libretto (anch'esso curato da Schmidt) sarebbe stata prevista la composizione di nuova musica, affidata per l'appunto a Manfroce, così da assecondare il gusto del pubblico napoletano.<sup>35</sup> Appare pertanto inevitabile che il nuovo libretto presenti una commistione di caratteristiche "francesi" e "napoletane": fra le prime spiccano soprattutto i lunghi recitativi, che di tanto in tanto si prestano a sfociare in episodi ariosi – possibilità che verrà opportunamente colta dal compositore (ZOPPELLI 2021, 36–37) –, e gli ampi e articolati episodi corali, mentre sono in linea con la tradizione italiana i numerosi pezzi chiusi (la cui organizzazione risulta talvolta modificata rispetto all'originale in modo tale da adattarsi alla corrente forma dell'aria bipartita) e il concertato posto al termine del secondo atto. Al di là della struttura del libretto, comunque, spicca la risolutezza con la quale il giovane Manfroce interviene su di esso – apportando ampi tagli ai lunghi recitativi e collocando i pezzi chiusi al termine delle scene, piuttosto

<sup>33</sup> L'opera di Milcent e Fontenelle venne ripresa nello stesso 1812 a Berlino, e successivamente pubblicata, nella traduzione di Karl Alexander Herklots (CHEGAI 2017, 112, n. 17).

<sup>34</sup> Il personaggio di Polissena, centrale nel dramma di Milcent, annovera peraltro diversi precedenti nel teatro francese sei-settecentesco, da *La mort d'Achille* (1676), dramma di Thomas Corneille, a *Achille et Polixène* (1687), *tragédie lyrique* di Jean Galbert de Campistron con musica di Lully e Collasse, fino a *Polyxène et Pirrhus* (1706) di Jean-Louis-Ignace de La Serre (libretto per la *tragédie lyrique* di Pascal Collasse) e *Polixène* (1729), tragedia in un atto di Jean Dumas d'Aigueberre. Un'ampia disamina sull'argomento viene proposta, in questo volume, nel saggio di Gianluca Corrado (pp. 104–119).

<sup>35</sup> «Le recensioni napoletane delle *tragédies lyriques* importate direttamente manifestavano perplessità sulla pretesa che nelle traduzioni "note composte su versi francesi dovessero conservare il loro effetto originale" (...) A differenza della *Vestale* o dell'*Œdipe à Colon*, nel caso di *Hécube*, dunque, non interessava proporre al pubblico napoletano un capolavoro riconosciuto tale in tutta Europa, ma misurare la produzione italiana su modelli drammatici internazionali ed autorevoli come erano universalmente considerati quelli francesi» (RUSSO 2013A, 90); «Barbaja aveva capito che se voleva essere accettato dall'orgoglioso pubblico napoletano doveva rendere omaggio alla scuola autoctona e ai compositori locali, o comunque usciti da uno dei grandi conservatori della città» (EISENBEISS 2015, 42). Le problematiche connesse al lavoro di traduzione del libretto di Milcent sono accuratamente esaminate in SAVINI 2014; l'ipotesi che Schmidt possa aver realizzato, in modo conscio o meno, una traduzione ritmica, secondo una consuetudine che gli era ormai familiare (già discussa in GIANNETTA 2014, 102) è suffragata da alcuni casi particolari: al termine del recitativo che precede il duetto «Ambi avrem sino alla morte» (secondo atto, scena I), ad esempio, il libretto assegna a Polissena il verso "Ti accoglie Ecùba, e dona a te la figlia" (la cui curiosa accentazione, peraltro, viene rispettata dal compositore) che rappresenta, a ben guardare, la traduzione ritmica del testo originale di Milcent "Ma mère vous adopte et vous donne sa fille"; sulle molteplici relazioni fra musica e libretto di *Ecuba* cfr. inoltre RUSSO 2021, 72–74.

che al centro delle stesse come avveniva nella tradizione francese – per adattarlo alla tipologia di spettacolo operistico che aveva in mente.<sup>36</sup>

Il ritardo con il quale il compositore consegnò il frutto del proprio lavoro – dovuto forse anche alla necessità di adattare il libretto di Schmidt, man mano che gli veniva consegnato, alle proprie esigenze drammaturgiche – provocò uno slittamento della data della prima, inizialmente prevista per il 15 agosto, alla serata del 13 dicembre 1812, in apertura della stagione di Carnevale del 1813.<sup>37</sup> A prescindere dall'immediato successo ottenuto dall'opera, testimoniato dalle recensioni del tempo e dalle numerose repliche dello spettacolo rimasto in cartellone fino al 30 marzo 1813 (PUGLIESE 2014, 42–44), ciò che colpisce è l'influenza che questa partitura ebbe, a Napoli e non solo, negli anni immediatamente successivi, nonostante *Ecuba* non sia stata più riproposta, dopo la morte del compositore, se non in epoca moderna.

È noto, ad esempio, come già dalla fine del secolo precedente, sull'onda della riforma gluckiana, si fosse cercato di mettere un freno all'eccessiva lunghezza dei recitativi sostenuti da un solo strumento a tastiera, i cosiddetti recitativi semplici o secchi. Prendendo come modello la *tragédie lyrique* francese, nell'ambito della quale i recitativi erano sempre accompagnati dall'orchestra, ci furono alcuni sporadici tentativi di emulazione, il più famoso dei quali è probabilmente l'azione teatrale *I Pittagorici* (1808) di Paisiello-Monti – opera sperimentale con pochi pezzi chiusi e recitativi accompagnati molto estesi –, nata non a caso in seno alla corte francese di Giuseppe Bonaparte a Napoli (LIPPMANN 1983). Quando nel 1812 Manfroce ricevette l'incarico di scrivere la musica per *Ecuba*, tuttavia, il recitativo secco rappresentava ancora un imprescindibile punto di riferimento per gli operisti italiani, restii ad abbandonare uno strumento così comodo ed elastico, e dovrà trascorrere circa un decennio prima che esso venga definitivamente abbandonato. Alla luce di questo, e considerando inoltre la giovane età del compositore, stupisce la padronanza con la quale Manfroce sia riuscito a padroneggiare un'intera partitura operistica orchestrata dall'inizio alla fine, in cui diversi recitativi presentano una

---

<sup>36</sup> Gli interventi del compositore sul libretto sono ampiamente descritti in CARLI BALLOLA 1983, 312–314; RUSSO 2013A, 91–103; e GIANNETTA 2014, 98–101; è significativo notare, inoltre, che mentre nella tradizione operistica francese si ravvisa una connessione diretta tra *récitatif* e *air*, e tra *air* e *récitatif*, e al contempo è sempre presente una cesura tra una scena e la successiva, in Manfroce l'aria è sempre chiaramente delimitata, mentre il passaggio tra una scena e l'altra avviene spesso senza soluzione di continuità.

<sup>37</sup> Il 15 agosto 1812 Barbaja fece rappresentare, in sostituzione di *Ecuba*, un'altra *tragédie lyrique* tradotta in italiano da Schmidt: *Ifigenia in Aulide* di Gluck (il cast vocale è lo stesso di *Ecuba*); il motivo che impedì a Manfroce di completare la partitura entro il termine pattuito fu molto probabilmente l'improvviso peggioramento delle proprie condizioni di salute, avvenuto proprio durante l'estate del 1812 (RUSSO 2013A, 90, n. 19; CAROCCIA 2014, 174–175).

raffinatezza di scrittura degna della *Vestale* di Spontini, suo dichiarato e riconosciuto modello di riferimento.

Per comprendere appieno la rilevanza della precedente affermazione occorre osservare quanto segue:

- dopo il successo di *Ecuba*, il Duca di Noja – dal 1812 nuovo Soprintendente dei teatri reali di Napoli – pretese che tutte le nuove opere commissionate per il Teatro di San Carlo adottassero i recitativi accompagnati, lamentandosi con l'impresario che tale raccomandazione non fosse stata rispettata nelle opere rappresentate nei primi mesi del 1813 (TOSCANO 1988, 97, n. 318);<sup>38</sup>
- la medesima richiesta venne rivolta a Johann Simon Mayr, il quale, giunto a Napoli nel mese di settembre del 1813 per rappresentare la sua *Medea in Corinto*, fu costretto a orchestrare tutti i recitativi «ad uso di Francia di cui si ama di imitare tutto» (RUSSO 2013B, 3; BISSOLI 2014, 223);
- fin dalla sua prima opera scritta per il San Carlo, *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), Gioachino Rossini adottò il recitativo accompagnato, anche se nel frattempo i Borbone erano tornati sul trono di Napoli: è il segnale, questo, di una prassi che si era ormai consolidata per il massimo teatro della capitale.<sup>39</sup>

Nel caso di Mayr, l'adozione forzata del recitativo accompagnato fu probabilmente facilitata da una maggior padronanza della scrittura orchestrale, rispetto ai colleghi italiani, dovuta anche e soprattutto alla propria formazione tedesca – la stessa che gli aveva talvolta attirato critiche da parte del pubblico italiano più tradizionalista –, ma ciò non impedisce di cogliere nei primi numeri di *Medea in Corinto* un certo imbarazzo da parte del compositore, che di fatto si limita a orchestrare i recitativi già precedentemente composti affidando, ai soli strumenti ad arco, le figurazioni convenzionali peculiari del recitativo secco. E qualcosa di molto simile accadrà anche nell'*Elisabetta* di Rossini, compositore che soltanto a partire da *Otello* (1817) prenderà piena confidenza con questo nuovo strumento. Non mancano naturalmente anche in *Ecuba* recitativi accompagnati dai soli archi, con una scrittura che ricorda da vicino il recitativo secco (specialmente nel secondo e nel terzo atto dell'opera), ma si tratta per lo più di episodi brevissimi, alcuni dei quali con un'estensione di appena 3-4 misure. La maggior parte dei recitativi dell'opera, al contrario, presenta un tipo di scrittura orchestrale simile a quella che

---

<sup>38</sup> Si tratta in particolare delle opere *Zaira* di Francesco Federici, *Gaulo ed Oitona* di Pietro Generali, e *Nefte* di Valentino Fioravanti.

<sup>39</sup> È interessante osservare, a questo proposito, come il compositore pesarese abbia continuato ancora per anni ad adoperare il recitativo secco nelle opere scritte per Roma e Milano, abbandonandolo definitivamente soltanto nel 1823 quando compose la *Semiramide* per La Fenice di Venezia.

ritroveremo nei più maturi lavori rossiniani: l'orchestra viene infatti adoperata nella sua interezza, con un ruolo tutt'altro che marginale affidato agli strumenti a fiato, ed è pronta in ogni occasione a sostenere nel migliore dei modi la linea vocale assecondando tutte le sfumature espressive del canto.

Estremamente interessante risulta essere inoltre il caso dell'aria «Figlio mio! Vendetta avrai!», che Ecuba intona nel secondo atto subito dopo aver convinto la figlia ad assassinare Achille durante la prima notte di nozze. Manfroce concepisce infatti il pezzo chiuso prevedendo la presenza di un'arpa obbligata, unica apparizione di questo strumento nell'intera partitura. L'aria con strumento obbligato non rappresentava una novità, né per Manfroce – che vi aveva già fatto ricorso in *Alzira* per l'aria «Ah, che non serve il piangere», con violino obbligato, intonata dall'eroina eponima nel primo atto, scena V –, né tantomeno nel contesto della tradizione operistica italiana (BISSOLI 2014, 225–230; CHEGAI 2017, 125). Ciò che stupisce, piuttosto, è la scelta dello specifico strumento, le cui caratteristiche timbriche sono apparse a molti commentatori non particolarmente appropriate alla luce del carattere suggerito dal testo, che avrebbe semmai fatto immaginare un'aria di furore.<sup>40</sup>

In realtà la spiegazione potrebbe essere decisamente più pragmatica. Già da tempo l'arpa compariva stabilmente nell'organico orchestrale delle *tragédies lyriques* parigine. A partire dal 1811, sotto il governo di Murat, venne introdotta anche nell'orchestra del San Carlo (CORSI 2002, 41–42), complice la presenza in città della virtuosa Caterina Tagliolini, moglie del celebre incisore Filippo Rega, prima esponente della scuola arpistica napoletana. La fama della Rega era tale che non soltanto la musicista godette di numerosi privilegi (un salario inferiore soltanto a quello di Giuseppe Festa, direttore e primo violino, oltre a una cospicua sovvenzione aggiuntiva per il suo servizio a corte e a un palco di quarta fila per ogni sera di spettacolo nei teatri reali in cui non era direttamente impegnata), ma ottenne anche che il proprio strumento venisse collocato in posizione centrale nella disposizione dell'orchestra (GRANDE 2016).<sup>41</sup>

Il debutto di Caterina Rega in orchestra avvenne nel luglio del 1811 al Teatro del Fondo, per poi esordire al San Carlo nel ballo *Lisbeth* (come riporta il *Monitore*

---

<sup>40</sup> L'anomalia venne osservata già nel XIX secolo da Francesco Florimo, secondo il quale «nell'aria di Ecuba, al secondo atto, l'autore pensò di introdurre l'arpa, ed è maestrevolmente scritta, ma non molto adatta alla situazione scenica» (FLORIMO 1869, 633–634); numerose interpretazioni sono state proposte, anche di recente, per giustificare la scelta del compositore (cfr. BEGHELLI 2003, 198, cit. in BISSOLI 2014, 231 e in CHEGAI 2017, 126, n. 54).

<sup>41</sup> La stessa musicista, inoltre, venne ritratta in un celebre dipinto di Costanzo Angelini nel 1820, e ancora nell'aprile del 1829, quando già da tempo non ricopriva più il ruolo di arpista nell'orchestra del massimo teatro napoletano, un suo breve soggiorno a Firenze in occasione di un viaggio a Vienna venne riportato dalla *Gazzetta di Firenze*.

delle due Sicilie del 29 luglio) e nella *Vestale* di Spontini (8 settembre). È facile ipotizzare, pertanto, che nelle opere commissionate negli anni successivi fosse implicitamente richiesta ai compositori la presenza di almeno un numero che prevedesse un intervento solistico dell'arpa: è ciò che accadde, ad esempio, per la *Medea in Corinto* di Johann Simon Mayr (rappresentata al San Carlo il 28 novembre 1813), il cui secondo atto si apre con l'aria di Creusa con arpa obbligata «Caro albergo». <sup>42</sup> Potrebbe essere pertanto questa l'unica e vera ragione che spinse Manfroce a impiegare questo strumento nell'organico orchestrale. Sul perché il compositore abbia deciso di scegliere proprio l'aria di Ecuba per introdurre uno strumento dal timbro così delicato, nonostante non sembrasse certamente il più appropriato (ma quale avrebbe potuto essere l'episodio più adatto, visto il carattere della vicenda narrata?), si potrebbe ipotizzare che, al di là delle implicazioni drammaturgiche, si trattasse dell'aria probabilmente più importante dell'opera, collocata strategicamente in posizione baricentrica sia rispetto al secondo atto, sia in relazione all'opera nel suo insieme, oltre a costituirne il momento-chiave, con il tema della vendetta che emerge come strumento per articolare l'intera vicenda drammatica.

## Conclusioni

La misteriosa sparizione di *Ecuba* dalle scene subito dopo la morte del compositore – un fenomeno per certi versi inspiegabile alla luce dell'oggettiva qualità della partitura e dell'influsso che ha esercitato, direttamente o indirettamente, sulle sorti dell'opera italiana – ha molteplici spiegazioni, la più plausibile delle quali è senza dubbio l'essere stata percepita, dai contemporanei, come la diretta emanazione di una politica culturale che dopo il 1815, con la caduta di Napoleone e il conseguente ritorno dei Borbone a Napoli, venne immediatamente ostracizzata. L'opera subì pertanto le conseguenze di un atteggiamento che oggi definiremmo *cancel culture*: ne rappresenta un'indiscutibile prova una pubblicazione filo-borbonica (data alle stampe nel 1815, appena tre anni dopo la prima di *Ecuba*, e due anni dopo la morte del compositore) che, nel descrivere i principali protagonisti della scena musicale napoletana del tempo cita naturalmente Manfroce, ma trascura completamente di menzionare la sua *Ecuba* (BERTINI 1815, vol. IV, 37, cit. in CHEGAI 2017, 113, n. 19).

Eppure, al di là delle sue indiscutibili implicazioni culturali, la partitura presentava di per sé innovazioni squisitamente musicali di sicuro interesse, e in

---

<sup>42</sup> È sintomatico a questo proposito osservare come nel 1821, in occasione di una ripresa dell'opera presso il Teatro Sociale di Bergamo, Mayr sostituì l'aria originale con «Grazie vi rendo, amici», una nuova aria di Creusa senza la presenza dell'arpa concertante.

deciso anticipo sui tempi. Si prenda ad esempio l'originalissima organizzazione formale della Sinfonia: subito dopo l'esposizione del tema principale nel tono d'impianto, e la consueta modulazione alla dominante, il compositore non introduce, come da prassi consolidata, il tema secondario, ma ripropone brevemente il tema principale nel nuovo contesto tonale (b. 89), applicando una soluzione che ricorda la tecnica delle esposizioni 'monotematiche' di Haydn. Poche misure dopo, tuttavia, per semplice giustapposizione viene introdotto il 'vero' tema secondario (b. 100), ripristinando così il modello formale consolidato. Con una grande intuizione, degna di una sensibilità armonica già completamente sviluppata nonostante la giovane età, Manfroce si rende tuttavia conto che due temi presentati in successione nella medesima tonalità avrebbero potuto rappresentare un momento di eccessiva stasi armonica e, andando contro tutte le convenzioni dell'epoca, ecco che il tema secondario, tramite una sorprendente modulazione che anticipa una tecnica tipicamente schubertiana, trascolora per 'affinità di terza' da La maggiore a Fa maggiore (bb. 108–110), sfruttando il suono comune *la* ribattuto dai corni (GIANNETTA 2014, 96).

Tutto ciò avrà significative conseguenze anche nella seconda parte della sinfonia, la Ripresa. Si inizia infatti con il tema principale (b. 195) che però, dopo una semplice enunciazione, cede rapidamente il passo al tema secondario, già nel tono d'impianto (b. 206), esaurendo così dopo poche misure lo scopo ultimo di una forma-sonata, la necessità di quella 'risoluzione tonale' che soddisfi il *sonata principle* (CONE 1968, 76–77). La restante parte del brano vedrà quindi una deviazione tonale tramite 'affinità di terza' analoga a quella già vista nell'Esposizione (in questo caso si va da Re maggiore a Si bemolle maggiore, bb. 214–216), e la successiva riproposizione della transizione, che questa volta avrà però lo scopo di collegare il tema secondario alla sezione conclusiva, con il *crescendo* e la chiusa finale. Si tratta, in definitiva, di una personalissima rivisitazione della forma-sonata, della quale vengono mantenuti i principi-chiave, ripensando però completamente l'organizzazione dei singoli elementi.

Relazioni tonali di questo tipo sono disseminate in tutta la partitura: si pensi ad esempio al *mib* ribattuto dai violini I che, trasformato implicitamente in senso enarmonico in *re#*, risolve direttamente sulla triade di tonica di Si maggiore (primo atto, scena II, bb. 123–124), oppure alla connessione diretta tra *Reb* maggiore e la dominante di *Re* maggiore sfruttando il suono comune *reb/do#* (atto secondo, scena III, bb. 83–84). Passaggi improvvisi da una tonalità all'altra non erano allora infrequenti nel repertorio operistico, specialmente nei recitativi, ma la specifica tecnica adoperata da Manfroce ricorda da vicino quella che verrà resa celebre negli anni successivi da Franz Schubert. Lo dimostra il fatto che nello stesso 1812 Gioachino Rossini, nella Sinfonia della *Scala di seta*, nel collegare fra loro la

conclusione dell'Esposizione (sulla triade di *sol*, dominante di Do maggiore) con l'inizio dello Sviluppo (in Mib maggiore) – si tratta di un episodio indicato da Fabrizio Della Seta come emblematico delle novità del linguaggio armonico rossiniano (DELLA SETA 1993, 82) – preferisca ricorrere comunque ad un breve episodio di collegamento (replicando una soluzione già adottata anni prima da Mozart nella sua Sinfonia in do maggiore K 551 *Jupiter*), mentre Manfroce opta per una soluzione molto più diretta che anticipa le trasformazioni accordali dei compositori romantici (DE LA MOTTE 2007, 216–217).<sup>43</sup>

Vista nel suo insieme, la produzione di Manfroce denota tratti di indiscutibile originalità. La figura artistica del compositore calabrese è stata spesso offuscata da una vicenda biografica tanto breve quanto drammatica, che da un lato ha contribuito a diffonderne il nome – facendo assumere al suo capolavoro «un'aura profetica e testamentaria» (CHEGAI 2017, 105) –, ma dall'altro ha alimentato lo scetticismo di chi ha voluto vedere nella fortuna critica di cui ha goduto il risultato della forte impressione suscitata dalla sua morte prematura (CARNINI 2007, 16–17; CARNINI 2021, 131). Tenendo conto della giovane età in cui ha realizzato i propri lavori e al fatto che, salvo rare eccezioni, difficilmente un compositore raggiunge la piena maturità artistica così precocemente, la produzione artistica di Manfroce, pur con qualche inevitabile ingenuità disseminata qua e là nelle sue partiture, appare davvero sorprendente e in ogni caso degna di essere preservata, studiata ed eseguita come testimonianza di un periodo storico tanto breve quanto decisivo per lo sviluppo del melodramma ottocentesco.

---

<sup>43</sup> Si tratta del tipo di connessioni armoniche che negli ultimi anni sono diventate oggetto di studio della teoria neo-riemanniana (GRANDE 2020).

**Riferimenti bibliografici:**

BEGHELLI 2003

Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto di studi verdiani, Parma 2003.

BERTINI 1815

Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Tipografia reale di guerra, Palermo 1815.

BISSOLI 2014

Francesco Bissoli, *Virtuosismo e implicazioni drammaturgiche dell'aria concertante all'alba dell'Ottocento*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 221–233.

BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014

Maria Paola Borsetta-Massimo Distilo-Annunziato Pugliese (a cura di), *Nicola Antonio Manfredi e la musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palmi 2013), Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014.

CAFIERO 2016

Rosa Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italia» fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il conservatoire*, in MAIONE 2016, pp. 323–391.

CAMETTI 1897

Alberto Cametti, *Un poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Ricordi, Milano 1897.

CARLI BALLOLA 1983

Giovanni Carli Ballola, *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il «caso» Manfredi*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa), «Quaderni della Rivista italiana di musicologia – Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli 1982)», Olschki, Firenze 1983, pp. 307–315.

CARNINI 2007

Daniele Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale*, diss. dott., Università degli studi di Pavia, 2017.

CARNINI 2013

Daniele Carnini, *Una “querelle des anciens et des modernes” nella Roma napoleonica con qualche nota sul “Baldovino” di Jacopo Ferretti e Nicola Zingarelli*, «Analecta musicologica», L, 2013, pp. 104–120.

CARNINI 2021

Daniele Carnini, *Giuseppe et Luigi Mosca, ou La modernité dans la transition*, in COLAS GALLET-DI PROFIO 2021, pp. 113–142.

## CAROCCIA 2014

Antonio Carocchia, *Manfroce nelle fonti d'archivio e negli anni del Real Collegio di Musica di Napoli*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 169–186.

## CHEGAI 2017

Andrea Chegai, *Un caso di mediazione culturale: da Hécube a Ecuba (Nicola Manfroce, Napoli 1812)*, «Studi musicali», VIII/1, 2017, pp. 105–149.

## COLAS GALLET-DI PROFIO 2021

Damien Colas Gallet-Alessandro Di Profio, *L'opéra à Naples et à Paris sous le decennio français (1806–1815)*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2021.

## CONE 1968

Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York 1968.

## CORSI 2002

Cesare Corsi, *Un'“armonia competente”. L'orchestra dei teatri di Napoli nell'Ottocento*, «Studi verdiani», XVI, 2002, pp. 21–96.

## DE LA MOTTE 2007

Diether de la Motte, *Manuale di armonia*, trad. it. a cura di L. Azzaroni, Astrolabio, Roma 2007.

## DELLA SETA 1993

Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento* (Storia della musica, vol. IX), EDT, Torino 1993.

## EISENBEISS 2015

Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, EDT, Torino 2015.

## FÉTIS 1840

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Libro VI, Meline-Cans, Bruxelles 1840.

## FLORIMO 1869

Francesco Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Rocco, Napoli 1869.

## FLORIMO 1881

Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii: con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. IV: *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881, con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, Morano, Napoli 1881.

## GERVASONI 1812

Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica, ossia Metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Blanchon, Parma 1812.

## GIANNETTA 2014

Domenico Giannetta, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 85–103.

## GIANNETTA 2018A

Domenico Giannetta, *Introduzione e Apparato critico*, in Nicola Antonio Manfroce, *Quando mai tiranne stelle*, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2018.

## GIANNETTA 2018B

Domenico Giannetta, *Introduzione*, in Nicola Antonio Manfroce, *L'estremo addio, spietato*, duetto per due soprani e orchestra, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2018.

## GIANNETTA 2019A

Domenico Giannetta, *L'Ecuba di Manfroce: storia di un'opera unica nel suo genere*, in *Albori e bagliori, Napoli e l'Europa: il secolo d'oro* (libro di sala del 45° Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, 16 luglio – 4 agosto 2018), Fondazione Paolo Grassi, Martina Franca 2019, pp. 171–173.

## GIANNETTA 2019B

Domenico Giannetta, *Introduzione*, in Nicola Antonio Manfroce, *No, che non può difenderlo*, scena ed aria per soprano e orchestra, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2019.

## GIANNETTA 2019C

Domenico Giannetta, *Premessa*, in Nicola Antonio Manfroce, *Arie per voce e pianoforte*, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2019.

## GRANDE 2016

Tiziana Grande, *La scuola arpistica napoletana tra Otto e Novecento*, pubblicato il 2 dicembre 2016 su <http://www.associazioneitalianarpa.it/la-scuola-arpistica-napoletana-tra-otto-e-novecento> (pagina web consultata in data 24 novembre 2023).

## GRANDE 2020

Antonio Grande, *Una rete di ascolti. Viaggio nell'Universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, Roma 2020.

## GREMPLER 2012

Martina Grempler, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, «Analecta musicologica», XLVIII, 2012.

## LIPPMANN 1983

Friedrich Lippmann, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: i Pittagorici di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, cit., pp. 281–306.

MAIONE-SELLER 1994

Paologiovanni Maione-Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara, Bellona 1994

MAIONE 2016

Paologiovanni Maione (cur.), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815)*, Turchini, Napoli 2016.

MONTAGNESE 2014

Giuseppina Montagnese, *La produzione da camera di Nicola Antonio Manfroce*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 105–117.

NERI 2009

Carmelo Neri, *Il Bellini calabrese. Profilo biografico del compositore Nicola Antonio Manfroce*, «Calabria sconosciuta – Rivista trimestrale di cultura e turismo», XXXII, n. 124 (2009), pp. 47–49.

NERI 2010

Carmelo Neri, *Il Bellini calabrese: profilo biografico del compositore Nicola Antonio Manfroce (1791-1813)*, seconda puntata, «Calabria sconosciuta – Rivista trimestrale di cultura e turismo», XXXIII, nn. 125–126 (2010), pp. 61–63.

NERI 2013

Carmelo Neri, *Quando mai tiranne stelle, un'aria per Semiramide nella 'Piramo e Tisbe' di Nicola Antonio Manfroce*, «Donizetti Society Newsletter», n. 119, giugno 2013, pp. 9–12.

PUGLIESE 2014

Annunziato Pugliese, *Nicola Antonio Manfroce e la critica*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 25–68.

RAGNI 2012

Sergio Ragni, *Isabella Colbran Rossini*, Zecchini, Varese 2012.

RUSSO 1996

Francesco Paolo Russo, *Jacopo Ferretti: alcune pagine della mia vita*, «Recercare», VIII, 1996, pp. 157–194

RUSSO 2013A

Paolo Russo, *I Furori di Ecuba. L'Opera seria italiana alla prova della tragedia*, in *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte* (a cura di Roland Pfeiffer e Christoph Flamm), Bärenreiter, Kassel 2013, pp. 82–103.

RUSSO 2013B

Paolo Russo, *Medea in Corinto, vicende d'un'opera «per lo spirito e la mente»*, in Giovanni Simone Mayr, *Medea in Corinto: Melodramma tragico di Giuseppe Felice Romani*, edizione critica a cura di Paolo A. Rossini, Ricordi, München 2013, pp. 3–18.

## RUSSO 2014

Paolo Russo, *Balli francesi nella Napoli napoleonica: Paolo e Virginia di Louis Henry*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 201–220.

## RUSSO 2021

Paolo Russo, *Opera riformata e francesismi nell'opera italiana napoleonica. Cesare in Egitto di Giovanni Schmidt e Giacomo Tritto*, in COLAS GALLET-DI PROFIO 2021, pp. 59–75.

## SAVINI 2014

Lorena Savini, *Hécube/Ecuba: approcci metodologici all'atto traduttivo*, in BORSETTA-DISTILO-PUGLIESE 2014, pp. 69–84.

## TOSCANO 1988

Tobia R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto: studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Bulzoni, Roma 1988.

## ZOPPELLI 2021

Luca Zoppelli, *Chevaliers de l'ordre dorique? Le cercle Florimo et la longue durée du classicisme napolitain*, in COLAS GALLET-DI PROFIO 2021, pp. 29–37.



## La scuola pianistica napoletana nel Decennio francese

CHIARA MACRÌ

Durante il noto Decennio Francese Napoli, sotto il dominio di Bonaparte, ospita Nicola Manfroce prima come allievo al Conservatorio della Pietà dei Turchini, sotto la guida di Giacomo Tritto, e poi come professionista con le prime affermazioni operistiche. In questo decennio l'importante scuola pianistica napoletana era ancora di là da venire. Dunque, resta da comprendere lo stato dell'arte riguardo all'affermazione del pianoforte nella città partenopea, e più in generale in Italia e in Europa.

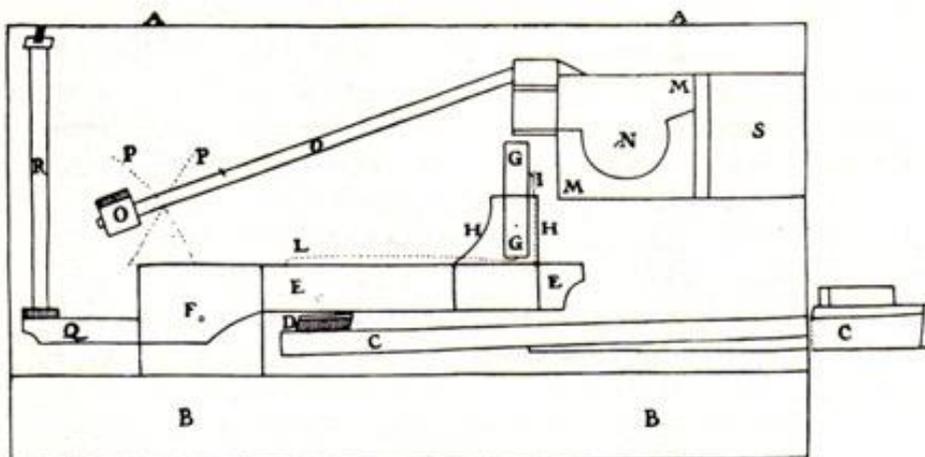
Come è noto il pianoforte nasce proprio nel nostro Paese. È un raro esempio di strumento musicale la cui paternità è certa: un ingegnoso costruttore di clavicembali in servizio presso la corte di Ferdinando di Toscana, tra il 1690 ed il 1732, impressionato, forse, da una serie di strumenti a corde percosse, costruisce il primo gravicembalo col piano e col forte.<sup>1</sup> Bartolomeo Cristofori realizza, così, il desiderio espresso da François Couperin nella prefazione al Primo Libro dei *Pièces de clavecin*: «Il clavicembalo è perfetto quanto all'estensione, e di suono brillante; siccome però non è possibile aumentare o attenuare i suoni, sarò eternamente grato a coloro che, grazie a un'arte profonda e sorretta dal gusto, potranno pervenire a rendere questo strumento suscettibile di espressione». Com'è noto Cristofori, non ebbe fortuna, probabilmente perché troppo in anticipo rispetto ai tempi.

La meccanica del pianoforte di Cristofori (Figg. 1-2), già perfezionata dallo stesso, sarà portata avanti negli anni Trenta del Settecento dalle case costruttrici tedesche, e in particolare da Gottfried Silbermann. Neanche questi strumenti vengono accolti favorevolmente: Johann Sebastian Bach ne rileva la povertà del suono nel registro acuto e la pesantezza della meccanica. Negli anni seguenti Silbermann costruisce altri strumenti, la cui meccanica e sonorità vengono finalmente approvate dello stesso Bach.

Nel frattempo anche gli austriaci iniziano a lavorare sullo strumento nuovo. Tali pianoforti prevedono l'utilizzo della *Prellmechanik* (Fig. 3), che passa alla storia come "meccanica viennese" e che consentiva delle esecuzioni molto leggere e brillanti.

---

<sup>1</sup> Cfr. Mario Fabbri, *L'alba del pianoforte: verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti*, Nuove edizioni Milano, Milano 1968, pp. 23-25.



### Spiegazione del disegno

A corda. B telaio, o sia pianta della tastatura. C zocchetto del primo martello, che col zocchetto alza la seconda. D zocchetto del secondo martello. E seconda leva, alla quale sono attaccate una per parte le ganasce, che tengono la linguetta. F perno della seconda leva. G linguetta mobile, che alzandosi la seconda leva, urta, e spinge in su il martello. H ganasce sottili, nelle quali è impernata la linguetta. I filo fermo d'ottone schiacciato in cima, che tien ferma la linguetta. L molla di fil d'ottone, che va sotto la linguetta, e la tiene spinta verso il filo fermo, che ha dietro. M pettine, nel quale sono seguitamente infilati tutti i martelletti. N rotella del martello, che sta nascosta dentro al pettine. O martello, che spinto per di sotto dalla linguetta va a percuoter la corda col dente, che ha su la cima. P incrociatura di cordoncini di seta, fra' quali posano l'aste de' martelli. Q coda della seconda leva, che si abbassa nell'alzarsi la punta. R registro di saltarelli, o spegnitoj, che premuto il tasto si abbassano, e lasciano libera la corda, tornando subito a suo luogo per fermare il suono. S regolo pieno per forza del pettine.

Fig. 1: Schizzo probabilmente disegnato e commentato dallo stesso Cristofori che rappresenta la nuova meccanica da lui ideata

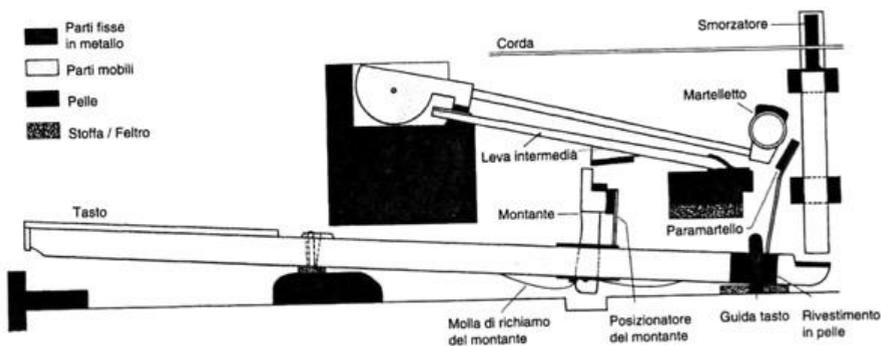
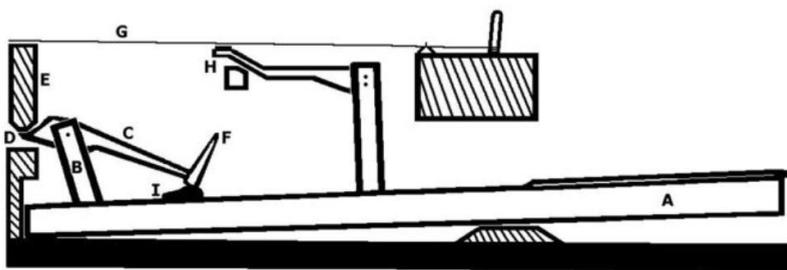


Fig. 2: Meccanica di un pianoforte costruito da Cristofori nel 1726 (da notare la presenza del paramartello)

Fig. 3: *Prellmechanik* tipica (circa 1770)

A) *Kapsel*; B) *Prelleiste*; C) smorzatore; D) corda; E) leva del tasto

Intorno al 1760 anche l'Inghilterra entra nel campo della costruzione dei pianoforti: il primo importante costruttore di pianoforti inglesi è Johannes Zumpe intorno al 1760, introducendo una meccanica più incentrata verso l'espressività sonora e dalla tastiera più calibrata e pesante. Tanti si cimenteranno in questa impresa fino a che Americus Backers, con l'aiuto di John Broadwood e del suo apprendista Robert Stodart, tra il 1772 e il 1776 costruiranno la meccanica per il pianoforte a coda inglese, con l'introduzione nel 1780 del meccanismo dello scappamento (Fig. 4).

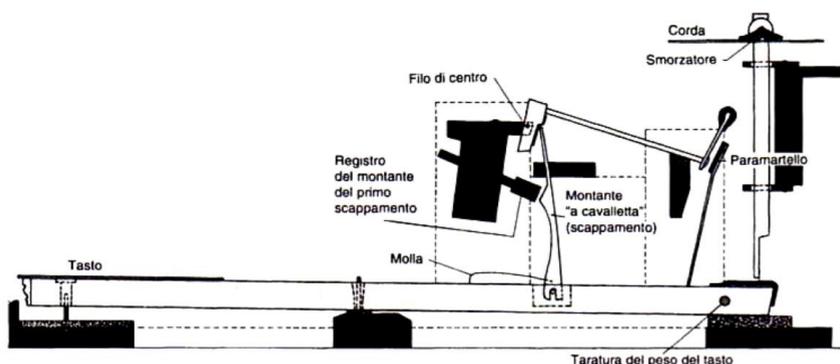


Fig. 4: Meccanica di un pianoforte a coda inglese Broadwood del 1799 (da notare la presenza del montante "a cavalletta", ossia lo scappamento)

Già all'inizio dell'Ottocento viene ampliata l'estensione di cinque ottave dei pianoforti tedeschi e viennesi, mentre la tastiera vede cambiare i propri colori passando dal nero al bianco per i tasti bassi e dalla copertura bianca a quella nera per quelli alti. La struttura del telaio diventa più pesante a causa delle aumentate dimensioni degli strumenti e della maggiore pesantezza delle cordiere.

I primi esempi firmati e datati di pianoforti con meccanica viennese, e pedali per gli smorzatori al posto di leve per le ginocchia, sono quelli di Nanette Streicher e Joseph Brodmann. Intorno al 1820 circa, un pianoforte a coda tipicamente viennese era lungo quasi due metri e mezzo ed era dotato di pedali da un minimo di due ad un massimo di sei. Tra il 1820 e il 1840 compaiono a Vienna una grande quantità di invenzioni e brevetti atti a migliorare le prestazioni del pianoforte.

Ma qui siamo già ben oltre il periodo oggetto d'indagine del nostro studio.

Fatta questa panoramica sulla storia dello strumento, necessaria per comprendere come il pianoforte e quindi il suo repertorio siano in assoluta evoluzione, mi vorrei soffermare sulle nascenti scuole pianistiche per giungere a delineare i tratti del profilo italiano.

Sarò schematica.

Le prime composizioni esclusivamente pianistiche devono la loro nascita al clavicembalista pistoiese Luigi (Lodovico Maria) Giustini (Pistoia, 12 dicembre 1685 – ivi, 7 febbraio 1743), che nel 1731 pubblica la *Sonata da cembalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* e nel 1732 le *Dodici sonate per piano e forte*.<sup>2</sup> Ma è solo nel 1770 con la pubblicazione delle *Sei Sonate* op. 1 di Muzio Clementi che inizia l'inarrestabile sviluppo del repertorio pianistico.<sup>3</sup>

Decisivo per l'affermarsi dello strumento è il periodo a cavallo fra i due secoli, durante il quale nascono e si sviluppano industrie per la costruzione di strumenti verticali e a coda, fiorisce una vasta editoria e si promuove la nascita di una didattica.

Sono diversi i metodi scritti a partire da metà Settecento e fino alla data oggetto della nostra indagine, ossia 1816:

1753 Carl Philippe Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*

1796 Jan Ladislav Dussek, *Instructions on the Art of Playing the Pianoforte*

1799 Jan Ladislav Dussek, *Méthode pour le Piano*

1801 Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano-forte* op. 42

1804 Jean-Louis Adam, *Méthode du Conservatoire*

1811 Francesco Pollini, *Metodo per clavicembalo* (titolo originale)

1814 Jean-Baptist Cramer, *Instructions for the Pianoforte*

1815 Jean-Baptist Cramer, *Conseil à mes élèves. Nouvelle Méthode complète de piano*

Porgiamo attenzione al *Metodo per clavicembalo* di Pollini.<sup>4</sup> Ci potremmo porre la seguente domanda: ossia perché è inserito in questo elenco essendo destinato al

<sup>2</sup> Cfr. Chiara Macrì, *I grandi maestri di pianoforte del Sette-Ottocento*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme 2008, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.* pp. 18-26.

<sup>4</sup> *Ibid.* pp.29-31.

clavicembalo. Da recenti ricerche, correlate alla ristampa dell'opera, nel 2016, reintitolata *Metodo per pianoforte*, osserviamo ricorrere nelle lettere tra Pollini e l'editore Ricordi sempre la parola 'pianoforte' o 'fortepiano'. Il curatore dell'edizione 2016 Miucci fornisce due ipotesi: la prima concerne l'utilizzo indiscriminato dei termini 'clavicembalo' e 'fortepiano' nell'Europa di inizio Ottocento; la seconda tocca un aspetto economico, «l'opportunità commerciale degli editori di garantirsi una più alta percentuale di ricavi provenienti dall'ampliamento della fetta di mercato». Dalle ricerche di Miucci si evince che lo strumento destinatario del Metodo è il fortepiano di costruzione viennese, di cui al tempo erano provviste le aule del Conservatorio di Milano, nonché strumento utilizzato da Mozart. Ma il clavicembalo all'epoca era lo strumento più diffuso nelle case dei milanesi, e dunque questo era il pubblico destinatario dell'opera. Facciamo presente che questo metodo è considerato il progenitore della più antica scuola pianistica italiana.<sup>5</sup>

Arriviamo dunque a Napoli.

Pianisti di grande importanza operanti in Città all'epoca di Manfroce non se ne annoverano. Tradizione tastieristica, clavicembalistica, Domenico Scarlatti prima, Domenico Cimarosa poi. Di pianisti possiamo però ricordare Francesco Lanza, figlio di Giuseppe, anch'egli musicista. A Giuseppe sono attribuite diverse pubblicazioni di arie per canto e pianoforte, ed egli operò sia in Inghilterra, dove si era trasferito, sia a Napoli, dove spesso tornava e si esibiva. Francesco Lanza, nato a Napoli nel 1783 da Giuseppe e Anna d'Anna, iniziò lo studio del pianoforte a Londra sotto la guida di John Field, allievo di Muzio Clementi. Di Francesco va ricordato lo storico concerto che tenne il 6 aprile del 1804 – Manfroce all'epoca era a Napoli – al Teatro dei Fiorentini, concerto che Vincenzo Vitale, nel suo libro *Il pianoforte a Napoli nell'800*, definisce «recital ante litteram». Di questo concerto Vitale riporta, sempre nel suo libro, una recensione che trascrivo in parte:

... promuovendo un vero entusiasmo nel pubblico che ammirò per la prima volta una scuola la quale, mentre presentava difficoltà inaudite e sorprendenti, allettava immensamente per l'eleganza, pel colorito, per la precisione del fraseggiare, di talché si comprese quale e quanto effetto si poteva ricavare dal nuovo strumento.

Non è estranea a questa esibizione una componente pubblicitaria, avendo Lanza utilizzato in quel concerto uno strumento inglese, prodotto dalla fabbrica di pianoforti che Muzio Clementi (1752-1832) – che sembra fosse presente all'esibizione – aveva fondato a Londra in Tottenham Road.

---

<sup>5</sup> Chiara Macrì, *Francesco Pollini, Metodo per pianoforte / Piano Method*, «Ad Parnassum», XV, 2017, pp. 84-85.

<sup>6</sup> Vincenzo Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 13-19.

Sappiamo che il giovane Lanza fu nominato Maestro di Corte dalla regina Carolina Bonaparte, con l'assegno di 155 ducati. Fu la stessa regina a nominarlo maestro di pianoforte presso i Reali educandati femminili. Con la caduta di Bonaparte, fu estromesso dalla corte e dalla scuola, e finalmente nel 1827 veniva chiamato alla cattedra del Real Collegio di Musica di S. Pietro a Maiella, dove vi rimase fino alla morte nel 1862.

Un articolo del *Giornale delle due Sicilie*, dell'8 maggio 1817, afferma:

il signor Francesco Lanza, felicissimo ingegno e rinomato professore di pianoforte, a vantaggio di coloro che vogliono studiare a fondo questo strumento ha composto moltissimi esercizi per sciogliere le dita, suonare legato rinforzare la mano.

Questi «moltissimi esercizi» altro non erano che il metodo di cui i primi due fascicoli erano già divulgati nel 1808, ma per avere la luce completa bisognerà aspettare il 1864. Un esame dell'opera di Francesco Lanza è sicuramente indicativo dei principi tecnici che furono alla base della sua preparazione pianistica. Risulta chiara la derivazione da Clementi nell'impostazione delle prime pagine del metodo. Tra i suoi alunni Lanza ebbe Giuseppe Lillo, operista della prima parte dell'Ottocento, e soprattutto Costantino Palumbo, che con Cesi e Rendano costituì una triade di interpreti che consolidarono la fama di Napoli nel mondo del pianoforte.

Scarsa influenza poté avere sul giovane Manfroce questa esigua attività pianistica napoletana. Possiamo notarlo dalle sue tre uniche opere pianistiche, cicli di variazioni, che rispondono ai canoni più di esercizio scolastico che opera per pianoforte.

Lo strumento troverà affermazione in Italia nella seconda metà dell'Ottocento grazie in particolar modo alla rivalità tra due giganti dell'epoca, Franz Liszt e Sigmund Thalberg.<sup>7</sup> Sappiamo che i due si confrontano in una sfida avvenuta il 31 marzo 1837 in casa della principessa di Belgioioso, dove Thalberg suona la *Fantasia* sul *Mosè* e Liszt quella propria sul *Niobe*. Le cronache del tempo narrano che l'elegante pubblico dichiarava: «Thalberg est le premier pianiste du monde!», mentre altri rispondevano: «Mais Liszt est le seul!». In realtà la leggendaria rivalità sorge dalle formazioni profondamente diverse dei due pianisti. Thalberg, che studia con Johann Nepomuk Hummel ed il suo allievo Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, fa parte del filone dei ricercatori della sonorità e varietà del timbro. Liszt, allievo di Carl Czerny, cerca invece rigorosamente il nuovo e l'inesplorato.

---

<sup>7</sup> Macri, *I grandi maestri...*, cit., pp. 45-50.

Una lotta che portò alla nascita dei due principali filoni pianistici italiani: la scuola Romana e la scuola Napoletana. La prima con la venuta di Liszt a Roma nel 1861: Giovanni Sgambati ne diventa fedele discepolo, tanto da offrire la sua casa per la di lui «Scuola Romana», fino a seguirlo nel 1862 in Germania. Sgambati fonda il Liceo musicale romano, successivamente diventato Conservatorio S. Cecilia. La seconda con la venuta di Thalberg a Napoli, quando nel 1844 sposa la figlia del basso Lablache, che possiede una villa a Posillipo; da questo momento in poi Thalberg inizia a frequentare l'ambiente napoletano, fino a quando nel 1866 vi si trasferisce definitivamente. Anche se non insegnerà mai presso il Conservatorio di Napoli, Thalberg attira intorno a sé una copiosa schiera di allievi, influenzando così una delle principali scuole pianistiche italiane. Alfonso Rendano e Beniamino Cesi sono due dei suoi più validi allievi.

In conclusione, l'autore di *Ecuba*, sebbene giovanissimo, riuscì a lasciare sì la sua traccia nel mondo dell'opera musicale in maniera netta e incisiva, ma non ebbe tempo di assaporare tutti i cambiamenti che da lì a qualche anno sarebbero arrivati anche nella città partenopea, che avrebbe accolto il nuovo strumento e trasformato nel principe dei salotti napoletani, andando poi con una grande scuola didattica a influenzare il modo di suonare il pianoforte in tutto il mondo.

### **Bibliografia di riferimento:**

Beniamino Cesi, *Metodo per lo studio del pianoforte*, Ricordi, Milano 1904.

Muzio Clementi, *Metodo completo per pianoforte*, 1. ed. italiana sulla 5. ed. di Parigi, Litografia Cipriani e CC, Bologna 1830.

Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte, Containg the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingerings, and Fifty Fingered Lessons*, ristampa della 1. ed. (1801) e 2. ed., Da Capo Press New York 1974.

Carl Czerny, *Metodo completo teorico-pratico per Piano-forte. Dalla prima istruzione elementare sino al più alto grado d'insegnamento. Corredato di adatti esempi espressamente composti e diviso in tre parti*, op. 500, Ricordi, Milano 1839.

Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, *Metodo per pianoforte col sussidio del Guida-mani*, op. 108, G. Ricordi, Milano 1831.

Johann Nepomuk. Hummel, *Metodo compiuto teorico-pratico per pianoforte dai primi elementi fino al più alto grado di perfezione, trad. dal tedesco sull'edizione originale da G. Radicchi prof. di musica di Vienna*, Ricordi, Milano 1828.

Franz Liszt, *Technische Studien für Klavier*, Editio Musica, Budapest, 1983 (1868-1880).

Francesco Pollini, *Metodo per clavicembalo*, G. Ricordi, Milano 1811.

Giovanni Sgambati, *Formulario del pianista: scelta di esercizi fondamentali per lo studio tecnico del pianoforte con le norme per diteggiare regolarmente e per sviluppare le articolazioni dei diti e dei polsi*, G. Ricordi, Milano 1917.

Sigmund Thalberg, *L'arte del canto applicata al pianoforte*, op. 70, Fratelli Lucca, Milano 1860 ca.

### **Letteratura musicologica:**

A.A. V.V., *Il Pianoforte*, Ricordi, Milano 1992.

A.A. V.V., *Le tentazioni della virtuosità*, Longanesi & C., Milano 1997.

Caroline Boissier-Butini, *Liszt maestro di piano*, Sellerio, Palermo 1997.

Mario Fabbri, *L'alba del pianoforte: verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti*, Nuove edizioni Milano, Milano 1968

Dieter Hildebrandt, *Il Romanzo del pianoforte. L'eroe segreto del XIX secolo*, Sugarco, Milano 1987.

Reginald Gerig, *Famous pianists and their technique*, Paperback, Washington-New York 1974

Chiara Macrì, *Il Formulario del Pianista di Giovanni Sgambati*, in “La musica di Giovanni Sgambati”, Edizioni Curci, Milano 2014, pp. 161-184.

Chiara Macrì, *I grandi Maestri di Pianoforte del Sette – Ottocento*; A.M.A. CALABRIA, Lamezia Terme 2008.

Chiara Macrì, *Il tocco pianistico: premesse storiche e sviluppi scientifici*, Università di Bologna 2007 ([http://amsdottorato.cib.unibo.it/981/1/Tesi\\_Macri\\_Chiara.pdf](http://amsdottorato.cib.unibo.it/981/1/Tesi_Macri_Chiara.pdf))

Piero Rattalino, *Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1982.

Piero Rattalino, *Clementi a Pollini: duecento anni con i grandi pianisti*, Il Saggiatore, Milano 1983.

Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992.

Nikolaus Schimme, *La costruzione del pianoforte – un'opera d'arte: dalla canna sonora al pianoforte. Un'azienda si presenta*, Grütter, Hannover 1990.

Maria Tibaldi Chiesa, *Vita romantica di Liszt*, Passigli, Firenze 1986.

Vincenzo Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983.

Klaus Wolters, *Il pianoforte*, Martello-Giunti, Firenze 1975.

«Avvegnachè natura avesse fatto Manfroce degno di grandissime cose»  
L'educazione musicale e la tradizione didattica napoletana di Nicola  
Manfroce

MARCO POLLACI

Le notizie relative alla giovinezza e agli anni di studio di Nicola Manfroce sono purtroppo scarse. Questo studio vuole ricostruire la formazione musicale del compositore calabrese la cui eredità fu la premessa per il genio musicale del musicista.

Il giovane Nicola, nato a Palmi il 20 febbraio 1791, fu certamente instradato alla musica dal padre Domenico che fu un maestro di cappella della chiesa Matrice di Palmi. Non sono note, allo stato attuale delle ricerche, altre informazioni biografiche sul Domenico Manfroce e sui primi rudimenti musicali impartiti in famiglia.<sup>1</sup> Notizie sugli anni napoletani di Manfroce ci vengono anche da un testimone contemporaneo al compositore, Giuseppe Pecorari nel suo *Compendio di musica elementare per cantare, e sonare*,<sup>2</sup> dove Manfroce è menzionato insieme ad altri musicisti attivi al Collegio di Musica partenopeo e agli stessi nomi dei maestri che formarono il giovane Manfroce:

[...] uscirono da tutti i Conservatori un Fenaroli, celebre per il partimento, un Tritta, ancora celebre per il contrappunto, e per aver dato alla luce tanti spartiti famosi, un Paisiello [...], un Salino, un Sala, un Insanguine, un Gargano, un Forno (*recte* Furno), i Mosca, un Lanza squisito per il piano-forte, un Palma, Farinelli, Ruggi, Spontini, Orlando, Manfroce, Mercadante e tanti altri dotti Maestri.

Lo storico di Palmi, Domenico Ferraro, ci informa delle doti e inizi precoci del giovane Manfroce ma anche degli eventi che lo portarono a beneficiare dell'entrata in conservatorio:

Nicola Antonio Manfroce [...] sin dalla più tenera età manifestò un amore grandissimo per la musica; talché spesso mangiando soleva anche suonare il pianoforte. Giunto all'età di anni 11, e condotto a Catanzaro come membro della compagnia di musica palmese, inviata in quella città in occasione di una festa, i

---

<sup>1</sup> Ulteriori informazioni sull'infanzia e la famiglia di Manfroce si trovano in Carmelo Neri, «*Il Bellini calabrese*». *Profilo biografico del compositore Nicola Antonio Manfroce (1791-1813) (prima puntata)*, «Calabria sconosciuta. Rivista trimestrale di cultura e turismo», XXXII/124, 2009, pp. 47-49.

<sup>2</sup> Giuseppe Pecorari, *Compendio di musica elementare per cantare, e sonare, con un trattato dell'origine della musica, e sua progressione del m. Pecorari, per uso della sua scuola*, Campobasso, 1820, p. 21.

Catanzaresi in vederlo mossero le lagnanze contro il Sign. Ionata, direttore della musica, perché in un'orchestra così rispettabile si fosse introdotto un ragazzo. Ma allorquando essi sentirono il Manfroce dar moto al suo strumento, oh! Allora non solo più inetto lo reputarono; non solo mille voci di acclamazione per l'aere echeggiarono; ma per impossibile ritennero esser egli uomo, bensì uno spirito. Or dirigendo un dì un'orchestra di musici nella Chiesa de' P.P Riformati in Palmi, ed udito da un tal D. Gaetano Cresci negoziante, questi ammiratosene lo condusse in Napoli per metterlo a sue spese in un istituto musico in quella città; ma fallito immediatamente nel negozio il Sig. Cresci, era il Manfroce in procinto di ritornare in Palme, allorquando per cura di un altro benefico uomo del Signor Antonio Bianchini, entrò in uno de' Conservatori.<sup>3</sup>

Manfroce entrò al Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli nel 1804:<sup>4</sup>

Entrato nella puerizia nel Real Collegio di Napoli, il suo genio vasto campo trovò agli studi dell'armonia, nei quali, senza posa, diligentemente attese [...], finché, giunto al ventunesimo ( diciannovesimo – ndr) anno sua di età, volle esordire con lo spartito Alzira, il quale, per tessitura e acconciatezza di strumentale, nonché per la delicatezza di canto, venne umanamente rimeritato di frenetici applausi – scrisse eziandio musiche per chiesa, le quali sfoggio di dottrina, per gravità di stile, e per bellezza di motivi, meritavano rinomanza imperitura. E fra queste primeggia una messa a grande orchestra, che ben a ragione ritenersi a modello di quanti si dedicano a dettar musiche in argomenti sacri. Nello stesso spartito, di cui testé è cenno, si ravvisano vivacità di immagini, felicità, di cantilena, potenza di accordi, a dir breve, i preliminari di un genio che stava per sorgere. Nelle musiche poi, di genere chiesastico, si scorge la severità di chi seppe bellamente attingere ai capolavori di quei sommi maestri, che grandemente contribuirono a formare la scuola musicale napoletana.

Grazie ai documenti del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini sappiamo che Manfroce fu ammesso il 4 febbraio del 1808.<sup>5</sup> *L'Elenco di alunni e convittori nei Conservatori di Santa Maria della Pietà de' Turchini e di Santa Maria di Loreto, post 1806*, ci conferma la presenza di Manfroce come convittore.<sup>6</sup> Fra i pochissimi documenti giunti fino a noi relativi al personale e agli alunni del Conservatorio della

<sup>3</sup> Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce nella vita e nell'arte*, Pellegrini, Cosenza 1990, p. 12.

<sup>4</sup> Giacomo Rol, *La Lira Partenopea-Sicula ovvero Profili biografici dei più celebri maestri di cappella napoletani e siciliani dettati dal Cav. Giacomo Rol*, Tip. Nicotra, Messina 1873, pp. 52-54.

<sup>5</sup> Il *Rollo degli Alunni del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini* e gli altri documenti sulla presenza degli studenti è stato oggetto dello studio di Tommasina Boccia, *Il rilevamento dei nomi dei figlioli ammessi nel Real Conservatorio*, in *Dai Conservatori al Collegio*, a cura di Rosa Cafiero, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023, pp. 35-77.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 64.

Pietà de' Turchini nei primi del diciannovesimo secolo, uno è rilevante proprio per la presenza del giovane Manfroce nell'ultimo periodo di quell'istituto partenopeo:<sup>7</sup>

All'Ill.mo Sig: [...] D. Diego Mammana

Pietà 20 luglio 1805

Il Direttore del Real Cons. della Pietà de Turchini da parte dal Sig. Razionale D. Diego Mammana, come sono stati ricevuti in qualità di Convittori con l'annuo pas: assegnato colla data del p. luglio 1805. Carlo Lustrini a ducati Sessanta pagabili mensatim, e Nicola Manfroci come istruito bene in suonare, e cantare a ducati trenta l'anno anche mensatim, potrà dunque assentarsi nel rollo de Convittori, da principiare dal dì Primo Agosto corrente anno il sud: pag: mensatim. Come anche è stato ricevuto per Convittore Filippo Boccardi con l'annuo pag: di d: settanta da principiare anche al primo Agosto ed in fine è stato cacciato via dal Conservatorio l'Alunno Francesco Auxilia.<sup>8</sup>

I documenti esistenti non solo confermano l'iter degli studi, delle spese e dei maestri di Manfroce, ma anche delle cure mediche, essenziali per la salute del giovane studente, e del vestiario.<sup>9</sup> Dal *Rapporto generale sul Real Collegio di Musica*

---

<sup>7</sup> Fra la numerosa bibliografia dedicata ai conservatori italiani e all'attività didattica nel Settecento e nell'Ottocento, si deve citare: *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" (28-30 novembre 2008)*, a cura di Licia Sirch-Maria Grazia Sità-Marina Vaccarina, Libreria Musica Italiana, Lucca 2012; *Dai conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosa Cafiero, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023. Sul conservatorio San Pietro a Majella, si veda anche *The conservatorio of San Pietro a Majella. Musical tradition and art history heritage*, a cura di Roberto Spadea, Electa, Milano 2008. Per la vita degli istituti e l'attività didattica a Napoli, rilevante è il contributo di Paolo Giovanni Marione-Francesca Seller, «Saranno destinati a far conoscere il loro valore»: gli alunni "napoletani" e le scene cittadine, in Ivi, pp. 337-373. L'interesse per i conservatori e la didattica di scuola napoletana ha manifestato un significativo interesse negli ultimi decenni. Per una panoramica sul contesto storico, sui metodi ed istituzioni del Settecento e dell'Ottocento si veda anche: Rosa Cafiero, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020; Robert O. Gjerdingen, *Child Composer in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, Oxford University Press, New York 2020; ID., *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, 2009, pp. 29-54; Giorgio Sanguinetti, *Decline and Fall of the 'Celeste Impero': The Theory of Composition in Naples during the Ottocento*, «Studi Musicali», XXIV/2, 2005, pp. 451-502.

<sup>8</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Sezione Lucchesi Palli, Fondo Di Giacomo, non catalogato (n. inventario 1714442, collocazione provvisoria Faldone 3/8). Nel 1808 Manfroce, da convittore al Conservatorio della Pietà dei Turchini, sarebbe diventato alunno con real rescritto del 4 febbraio. Dettagli sulla documentazione si trovano nello studio di Marina Marino, *Personale e alunni nel Collegio di San Sebastiano*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., pp. 201-302.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 230. Ulteriori approfondimenti in Antonio Carocchia, *Manfroce nelle fonti d'archivio e negli anni del Real collegio di musica di Napoli*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli fra Sette e Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi di Palmi (RC), Casa della cultura, 29-30 novembre 2013, a cura di Maria Paola Borsetta-Massimo Distilo-Annunziato Pugliese, Istituto di Bibliografia

del 1812,<sup>10</sup> apprendiamo anche la competenza di Manfroce come cantore e maestro di cappella, forte del *training* di scuola napoletana, grazie al quale poteva scrivere in breve tempo musica per il teatro, nonostante i suoi problemi di salute:

L'E.V. ha approfittato pure della circostanza di ritrovarsi nel Collegio di Musica uno de' suoi più distinti alunni il S. Nicola Manfroce, uscitone momentaneamente onde andare a scrivere a Roma, per dare colla sua opera senza gravare quel Collegio un supplente nel caso di bisogno [...]. Manfroce unisce il pregio della voce all'abilità di maestro di cappella, sicuramente la scuola interna pe' giovinetti soprano e contralti avrebbe fatta già sotto la sua direzione de' grandi progressi, se non fosse stato distratto in parte da tale occupazione coll'impegno di scrivere in breve tempo pel teatro di S. Carlo, impegno che assunse imprudentemente per la sua salute, la quale infatti si è totalmente rovinata con un travaglio così forzato, [...].<sup>11</sup>

I progressi dello studente furono notevoli e nel 1809, il *Corriere di Napoli* riportava con grande entusiasmo il nome del giovane compositore in un concerto di musica vocale e strumentale del Real Collegio nella chiesa di San Sebastiano. Forte della scuola di canto e dei solfeggi secondo la tradizione napoletana,<sup>12</sup> il concerto:

Ebbe il più felice successo. I giovani mostrarono in questa occasione il profitto fatto dall'epoca della riforma<sup>13</sup> di questo utilissimo stabilimento fino a questo giorno. Nella

---

Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014, pp. 169-187. Altri dettagli biografici durante il percorso di studi riguardano anche l'appartenenza di Manfroce, come studente, all'associazione che aderì alla Massoneria chiamata 'Colonna armonica'. I tentativi di repressione ed espulsione degli allievi ebbero ripercussioni sulla didattica e su alcuni studenti, sui conflitti con alcuni maestri in severo contrasto con "le idee di libertà ferventi allora a Napoli": si veda Cesare Corsi, *Musiche per il Collegio di San Sebastiano nel periodo francese*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., p. 480.

<sup>10</sup> I-Nas, Ministero degli affari interni, Inventario II, bista 4840, fascicolo I (*Rapporto generale sul Real Collegio di Musica, 17 settembre 1812, Jean Joseph Guyon de Bonnefond al ministro dell'interno Giuseppe Zurlo*). Il documento è pubblicato integralmente in Rosa Cafiero, *Apprendiste di canto e di accompagnamento*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., pp. 404-456. Il passo su Manfroce è citato in *Ibid.*, p. 426.

<sup>11</sup> *Ivi.*

<sup>12</sup> Per approfondimenti sull'importanza del solfeggio nel Settecento e nel primo Ottocento si veda: Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, Oxford University Press, New York 2020. Ulteriori approfondimenti in Paolo Sullo, *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», II, 2014, a cura di Antonio Carocchia-Francesco Di Lernia, pp. 173-198; ID., *Lo studio del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento*, in *Ars Sacra 2012, Cappelle Musicali, Suoni di Fede: Storia, Contesto e Liturgia*, «Atti delle giornate di studi musicologici (Anagni, 30-31 marzo 2012)», a cura di Luciano Rossi, UniversItalia, Roma 2013, pp. 37-54. Il Database sul solfeggio creato da Peter van Tour è un importante strumento di studio per aiutare nell'identificazione delle fonti sui solfeggi fra il 1730 e il 1830: *UUSolf: The Uppsala Solfeggio Database*, ed. by Peter van Tour, Uppsala 2016, <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>.

<sup>13</sup> Il 4 ottobre 1804 «il ministro espose la necessità di riformare l'istruzione musicale e di affidarne la direzione ad un giuri di tre sommità musicali allora residenti a Napoli: Giovanni Paisiello, Fedele

messa del sign. Hayden fecer mostra di non ordinaria intelligenza i più piccoli allievi, per il concerto e l'armonia de' pieni, e per la perfezione con cui furono eseguite le due difficilissime fughe del Gloria e del Credo; si distinsero in queste parti i signori Francesco Villani, Niccola Monfroce ed Agostino Fontana.<sup>14</sup>

In altro concerto, qualche mese dopo, a novembre, lo stesso giornale<sup>15</sup> annunciava un nuovo programma in cui era inserita una sinfonia del giovane Manfroce e altre pagine vocali, dimostrando quanto i suoi studi e progressi accompagnavano il talento del precoce musicista:

Nella prima [parte] vi sarà una sinfonia di Mozart, un coro del Sassone, un'aria di Nauman, un Duetto dell'alunno Manfroce, un'aria di Zingarelli, un quartetto del medesimo. Nella seconda parte una sinfonia dell'alunno Manfroce, un'aria di Jommelli, un Duetto di Tritto, un'aria di Cimarosa, un terzetto di Piccinni, un coro di M.P.<sup>16</sup>

Manfroce, insieme ad altri musicisti di scuola napoletana di grande levatura come Jommelli, Zingarelli, Cimarosa e Tritto, conferma la stima nel considerare la sua produzione musicale all'interno di eventi musicali in ambito napoletano.<sup>17</sup> Molte furono le musiche, oggi conservate presso la biblioteca del Conservatorio partenopeo, scritte per l'attività del Collegio, come la *Messa* per due soprani, tenori, coro e orchestra.<sup>18</sup> Difatti i maestri di Napoli erano «de' più valenti del paese», mostravano:

---

Fenaroli, Giacomo Tritto, che godevano della più incontrastabile rinomanza», citato in Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini*, Sandron, Roma 1924, p. 221. Un altro decreto del 26 novembre 1806 di Giuseppe Napoleone, quando era re a Napoli, prevedeva che il Conservatorio di Santa Maria di Loreto, diventando istituto ospedaliero, si dovesse unire con quello della Pietà dei Turchini, tentativo di breve durata in quanto lo spazio era insufficiente per il numero di studenti. Il 16 febbraio 1808 si decise di trasferire il conservatorio nel monastero delle dame Monache di San Sebastiano in quella che oggi è conosciuta come piazza Dante. Dal 1807 il conservatorio fu chiamato Real Collegio di Musica e nel 1808 si volle creare il primo *fulcrum* della biblioteca che diventerà una delle più importanti per i tesori musicali in essa preservati, affidando a Giuseppe Sigismondo (1739-1826) l'intento di salvaguardare materiali musicali e autografi come quelli di Manfroce.

<sup>14</sup> *Corriere di Napoli*, n. 370, 26 maggio 1809, riportato in Cesare Corsi, *Musiche per il Collegio di San Sebastiano nel periodo francese*, in *Ibidem.*, pp. 475-476.

<sup>15</sup> *Corriere di Napoli*, n. 416, 4 novembre 1809.

<sup>16</sup> Probabile il riferimento a Marcello Perrino, musicista napoletano nato intorno al 1750 e morto intorno al 1816.

<sup>17</sup> Cfr: Antonio Carocchia-Marco Pollaci, *Nicola Antonio Manfroce and Music in Naples Between the End of the Eighteenth Century and the Beginning of the Nineteenth Century: Casa della Cultura, Palmi*, 29-30 November 2013, in *Eighteenth Century Music*, XI/2, Cambridge University Press, 2014, pp. 326-327.

<sup>18</sup> I-Nc, 28.7.14/1-52. Una partitura manoscritta si trova a Milano: I-Mc, Nosedà L. 21.10.

a' loro discepoli come condurre un canto semplice e bello, con gli esemplari classici de' maestri antichi italiani, e lasciavani scriver solfeggi: e con le fughe a due, a tre, a quattro insegnavano materialmente l'armonia e il giuoco delle parti. Ciò erano tutti gli studi in che allora ponevano l'ingegno i compositori.

Nonostante le critiche alla severa disciplina dei maestri,<sup>19</sup> secondo Piero Maroncelli (1795–1845), Nicolò Manfroce si ricorda anche per il suo talento affermando che «tutto quello che fece fu opera sua: e se per la cortissima vita che visse non aggiunse ad essere quel Regolo che ci manca, è stata veramente miseria grandissima della musica, avvegnachè natura avesse fatto Manfroce capace d'ogni grandissima cosa».<sup>20</sup> Notizie sugli anni di formazione del giovane compositore vengono riportate nella celebre *Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori* e nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* di Francesco Florimo, osservatore diretto delle attività didattiche a Napoli in quegli anni. Nonostante la visione a tratti agiografica e spesso aneddotica verso la biografia di alcuni musicisti, come per il caso di Vincenzo Bellini, le testimonianze di Florimo sono un valido documento per chiarire aspetti della formazione degli studenti, specialmente per musicisti come Manfroce sulla cui vita e percorso professionale la letteratura musicologica presenta numerose lacune.<sup>21</sup> Florimo dedica un capitolo intero al compositore di Palmi, considerando il musicista degno di essere conosciuto all'interno delle istituzioni e della scuola didattica che lo formò. Entrato in conservatorio, il giovane:

Venne dapprima affidato alle solerti cure del maestro Giovanni Furno, per lo studio dei partimenti od armonia sonata, indi a Giacomo Tritto pel contrappunto e composizione. Guidato da sì valenti istitutori, fece accurati studi, che ebbero felici risultamenti.<sup>22</sup>

Non abbiamo conservati gli esercizi di Manfroce, ma ricaviamo informazioni sulla sua formazione dai metodi dei suoi insegnanti, da altri manoscritti autografi di altri allievi che sono custoditi nella biblioteca del conservatorio di Napoli,<sup>23</sup> dalla

<sup>20</sup> La citazione tratta da Piero Maroncelli, musicista, scrittore e patriota carbonaro, è riportata in Carmelo Neri, «*Il Bellini calabrese*». *Profilo biografico del compositore Nicola Antonio Manfroce (1791-1813) (seconda puntata)*, «*Calabria sconosciuta. Rivista trimestrale di cultura e turismo*», XXXIII/125–126, 2010, p. 61.

<sup>21</sup> Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Tip. Morano, Napoli 1880–1884, vol. II. Pp. 102–107.

<sup>22</sup> Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Tip. Lorenzo Rocco, Napoli 1869, p. 630.

<sup>23</sup> La biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli conserva numerosi quaderni di esercizi, fughe, canoni, partimenti, corsi di contrappunto e altro materiale di studio degli studenti che si formarono nelle istituzioni partenopee. Si veda Guido Gasperini, *Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli*, Forni, Bologna 1988.

ricostruzione della fondamentale tradizione pedagogica di scuola napoletana che ormai conta una vasta bibliografia.

Giovanni Furno (1748-1837) fu uno dei più rinomati maestri di scuola napoletana, avendo studiato al Conservatorio di Sant'Onofrio a Napoli per poi diventare insegnante dal 1775 al 1797. Divenne docente di composizione al Conservatorio della Pietà de' Turchini, e poi al Real Conservatorio San Pietro a Maiella. Insegnò a Manfroce, uno degli studenti che formarono «la corona illustre dei suoi allievi, destinate a perpetuare la sua memoria», ma anche a Vincenzo Bellini<sup>24</sup> e Saverio Mercadante. Furno fu allievo di Carlo Cotumatti (1709-1785) ed era stimato come il migliore insegnante a Napoli, istruendo con metodi che erano strettamente influenzati dalla prassi didattica di Francesco Durante (1684-1755), uno dei più autorevoli e prestigiosi maestri di contrappunto della sua epoca, tanto che Jean-Jacques Rousseau lo definì «le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde».<sup>25</sup>

Gli insegnamenti di Furno diedero risultati eccellenti agli allievi che erano dotati di talento e disciplina nello studio e nella pratica, come nel caso di Vincenzo Bellini e di Nicola Manfroce. Il suo trattato *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri* ebbe un significativo numero di ristampe e di copie manoscritte. La tradizione pedagogica nello studio della composizione trasmessa a Manfroce fu la stessa del citato Bellini e di altri musicisti formati a Napoli nel primo Ottocento. Questo contributo non descrive nel dettaglio l'arte del partimento, quella dei solfeggi e del contrappunto di questa prassi didattica che formò generazioni di musicisti italiani ed europei.<sup>26</sup> Si ricorda

<sup>24</sup> Per un'indagine sulla formazione di Vincenzo Bellini e sulla tradizione didattica si veda: Maria Rosa De Luca, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Olschki, Firenze 2020; Marco Pollaci, «Spero che il mio nome rimanga impresso in quest'epoca». *Vincenzo Bellini and the Significance of his Compositional Practice in the early 19<sup>th</sup> Century Opera Season*, in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interaction*, edited by Nadia Amendola-Alessandro Cosentino-Giacomo Sciommerci, Società Editrice di Musicologia – Universalita, Roma 2019, pp. 171-184.

<sup>25</sup> Cfr: «Harmoniste: Musicien savant dans l'Harmonie. C'est un bon Harmoniste. Durante est les plus grand Harmoniste d'Italie, c'est-a-dire, du Monde», in Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Veuve Duchesne, Paris 1768, p. 243.

<sup>26</sup> Fra i numerosi studi dedicati alla teoria e alla pratica del partimento, vanno ricordati: Rosa Cafiero, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei conservatori napoletani*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, cit.; Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford University Press, New York 2012; Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala Universitet, Uppsala 2015 (Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Musicologica Upsaliensia Nova); ID., «Taking a walk at the Molo»: *Partimento and Improvised Fugue*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era*, Brepols, Turnhout 2019, pp. 371-382. Per un database dedicato agli studi sul partimento si veda: Peter van Tour: *UUPart, The Uppsala Partimento Database*, Uppsala 2015, <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>. Il testo di riferimento per gli

invece che lo studio del contrappunto e del partimento insegnato nel Settecento e nel primo Ottocento prevedeva modelli, linee guida per far apprendere agli studenti la condotta delle voci.<sup>27</sup> Il partimento si incentrava su schemi, modelli contrappuntistici basati sulle cadenze, sui cosiddetti moti del basso in cui sequenze di movimenti diatonici o cromatici al basso indicavano una risposta alle voci superiori, sulla regola dell'ottava,<sup>28</sup> sui ritardi e su altre regole del contrappunto di scuola napoletana grazie alle quali lo studente sfruttava alla tastiera la conoscenza della condotta delle voci appresa con il fine di imparare il linguaggio tonale e saper improvvisare.<sup>29</sup>

---

schemi galanti è: Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style: Being a Treatise on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chaples, and Theaters, including tasteful passages of Music Drawn from most Excellent Chape Master in the Empty of Noble and Noteworthy Personages. Said Music all collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, Oxford University Press, New York 2007. Si veda anche: Matthew Boyle-Paul Sherrill, *Galant Recitative Schemata*, «Journal of Music Theory», LIX, 2015, pp. 1-61; Vasily Byros, *Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven*, in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Mirka Daruka, Oxford University Press, New York 2016, pp. 381-414; Olga Sánchez, *Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca*, «Theory and Practice», XLI, 2016, pp. 47-80; John A. Rice, *The Morte: A Galant Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block*, «Eighteenth-Century Music», XI/2, 2015, pp. 157-181; ID., *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*, «Music Theory Spectrum», XXXVI/2, 2014, pp. 315-332; Giorgio Sanguinetti, *Galanterie romantiche: la 'Quiescenza' nell'Ottocento*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Andrea Estero-Maria Grazia Sità-Marina Vaccarini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, pp. 345-361; ID., *Gli schemi di partimento in alcune composizioni sacre di Pergolesi: modelli, materiali e trasformazioni*, «Studi pergolesiani», IX, a cura di Francesco Cotticelli-Paologiovanni Maione, Lang, Bern 2015, pp. 457-484. Per approfondimenti sul partimento da citare anche i lavori di Vasily Byros, *Towards an 'Archeology' of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century Consciousness*, «Musica Humana», I/2, pp. 235-306; Felix Diergarten, *The True Fundamentals of Composition: Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth-Century Music», Cambridge University Press, VIII/1, pp. 53-75; Gilad Rabinovitch-John Andrew Slominski, *Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation*, «Music Theory Online», XXI/3, 2015.

<sup>27</sup> Oltre alla didattica di scuola napoletana, fondamentale era anche l'insegnamento secondo la prassi pedagogica bolognese che era strettamente collegata agli insegnamenti a Napoli. Le regole della scuola bolognese, grazie a maestri come Giovambattista Martini e Stanislao Mattei, includevano i partimenti e i solfeggi come strumenti fondamentali per l'insegnamento della composizione. Per studio e approfondimento si veda: Elisabetta Pasquini, *L'esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto: Padre Martini teorico e didatta della musica*, Olschki, Firenze 2007. Per una panoramica del contesto didattico si veda: Sanguinetti, *The Art of Partimento*, cit., pp. 23-26.

<sup>28</sup> Giorgio Sanguinetti, *La scala come modello per la composizione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, 2009, p. 66. Cfr: Ludwig Holtmeier, *Rameau and the Italian thoroughbass tradition. Concepts of tonality and chord in the rule of the octave*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 5-49.

<sup>29</sup> Una ricostruzione dettagliata e basata sulle fonti è stata approfondita da Robert O. Gjerdingen, *Child Composer in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, cit. Si veda anche Dana Andrew Gooley, *Fantasies of improvisation: Free playing in nineteenth-century music*, Oxford University Press, New York 2018; Gilad Rabinovitch-John Andrew Slominski, *Towards a galant pedagogy: Partimenti and schemata as tools in the pedagogy of eighteenth-century style improvisation*, «Music Theory Online», XXI/3, 2015.

A differenza del basso continuo, il partimento non era destinato al solo accompagnamento e poteva interessare non in modo esclusivo la voce del basso. La numerazione poteva essere assente in quanto lo studente di un livello avanzato ed il musicista professionista conoscevano perfettamente la soluzione da adottare basandosi su anni di pratica alla tastiera. La tradizione didattica della scuola napoletana difatti privilegiava una concezione orizzontale e contrappuntistica rispetto all'armonia moderna basata sulle armonizzazioni del basso e sull'armonia, separata dallo studio del contrappunto, che da fine Ottocento influenzeranno gli studi della composizione.<sup>30</sup> Il ruolo dell'improvvisazione era cruciale per la professione del musicista che doveva saper produrre musica estemporaneamente, se richiesto, ed in tempi brevi per il lavoro di compositore, facilitando il fine ultimo dello studio di giungere a padroneggiare le difficoltà maggiori dei partimenti-fuga, riuscendo a comporre e a improvvisare una fuga laddove richiesto dal maestro o dalla richiesta di lavoro una volta completati gli studi. La perfetta unione di pratica e teoria, secondo i modelli insegnati durante gli anni di apprendistato di Manfroce a Napoli, l'importanza del ruolo del solfeggio secondo la prassi settecentesca e del canto, lo studio di modelli compositivi che si basavano sulla pratica alla tastiera, influenzati da metodi trasmessi da maestro ad allievo con una funzionalità descrittiva e non prescrittiva, permisero ai compositori d'opera – e non solo – di sfruttare la loro formazione e anni di studio e pratica musicale per comporre opere velocemente e secondo la richiesta lavorativa.<sup>31</sup>

Florimo descrisse l'approccio di Furno, che ai suoi allievi raccomandava di esercitarsi:

[...] come io vi dico perché così m'insegnò di fare il mio maestro Cotumacci. A che investigare ragioni, quando la musica la prima e più forte ragione è l'effetto! Sentite, egli diceva a noi tutti della sua scuola, sentite com'è bello quest'accordo sopra questo basso: no volete altra ragione meglio dell'effetto che produce?... Credete a me, non cercate di più, e lavorate con coraggio che diventerete artisti.<sup>32</sup>

Questa digressione sulla metodologia didattica ai primi dell'Ottocento sottolinea quanto la concezione romantica ottocentesca del genio creatore e dell'ispirazione

<sup>30</sup> Cfr. Gaetano Stella, *Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania and Boucheron*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 161-186. Ulteriori approfondimenti in Giorgio Sanguinetti, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, «Fonti musicali italiane», II, 1997, pp. 155-248; Michael Masci, *Three leçons in harmony: A view from the nineteenth-century Paris Conservatory*, «Journal of music theory pedagogy», XXIX, 2015, pp. 101-143; Nicolas Meëus, *Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIXe siècle*, in Alain Poirier, *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie – 1795-1995*, Series: *Musique*, Buchet-Chastel, Parigi 1999, pp. 259-268.

<sup>31</sup> Ulteriori approfondimenti sulla fuga di scuola napoletana in Gaetano Stella, *Le Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala: Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XV/1, cit., pp. 121-143.

<sup>32</sup> Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, cit., p. 292.

artistica<sup>33</sup> abbiano contribuito a sottovalutare l'importanza della formazione e degli studi che permisero a compositori come Rossini, Donizetti, Bellini, ad esempio, e a musicisti degni di essere riscoperti e studiati, come Manfroce, di comporre in tempi relativamente brevi capolavori come l'*Ecuba*.<sup>34</sup>

Maestro fra i più influenti degli insegnanti della sua epoca, studente di Nicola Sala (1713-1801)<sup>35</sup> prima di diventare insegnante al Conservatorio La Pietà dei Turchini, Giacomo Tritto ebbe fra i suoi allievi Gaspare Spontini, Saverio Mercadante, Carlo Conti, Vincenzo Bellini e Nicola Manfroce. I suoi trattati *Partimenti e regole generali* e *Scuola di contrappunto* furono noti nell'ambiente didattico del secondo Settecento e del primo Ottocento. I progressi degli studi di Manfroce, sotto la guida di Tritto e di altri maestri citati, iniziavano a manifestarsi anche professionalmente, ricevendo l'incarico per il San Carlo di comporre una cantata in presenza degli «Augusti sovrani», festeggiando i 40 anni di Napoleone Bonaparte.<sup>36</sup>

Gli studi si conclusero a Roma sotto la guida di un altro compositore e maestro i cui insegnamenti influenzarono la didattica dell'Ottocento musicale italiano, il citato Nicola Antonio Zingarelli che a Roma era maestro della cappella Giulia. Allievo di Alessandro Speranza (1724-1797) e di Fedele Fenaroli (1730-1818), Zingarelli fu uno stimato compositore di melodrammi e musica sacra. Divenuto direttore del Real Collegio di Musica, il maestro ebbe tra i suoi allievi Vincenzo Bellini e Mercadante, i fratelli Luigi e Federico Ricci e Francesco Morlacchi.

I partimenti di Zingarelli sono la raccolta più significative dopo quella di Fenaroli.<sup>37</sup> Le regole ed i partimenti di compositore e maestro descrivono esercizi progressivi dalle linee guida più semplici dei partimenti fino alle fughe del secondo

<sup>33</sup> Cfr. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini*, cit., pp. XIX-XVI.

<sup>34</sup> La rivalutazione della partitura dell'opera è stata oggetto di studio di Domenico Giannetta, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli fra Sette e Ottocento. Atti del Convegno internazionale di studi, Palmi 2013*, a cura di Maria Paola Borsetta-Massimo Distilo-Annunziato Pugliese, Istituto di Bigliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014.

<sup>35</sup> Una recente edizione critica è stata pubblicata da Peter van Tour, *The 189 Partimenti of Nicola Sala: Complete Edition with Critical Commentary*. Volume 1,2,3. Nos. 101-189, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2017.

<sup>36</sup> La scena ed aria per soprano e orchestra *No, che non può difenderlo*, dalla cantata *Il Natale di Alcide* del 1809, è stata pubblicata nella collana *Nicola Antonio Manfroce, Le Opere*, la collana editoriale del Conservatorio statale di musica 'Fausto Torrefranca' di Vibo Valentia realizzata in collaborazione con A.M.A Calabria e Associazione Amici della Musica 'Nicola Antonio Manfroce' di Palmi, 2019. Il brano è stato trascritto e revisionato da Domenico Giannetta. La collana ha il merito di diffondere la produzione musicale del musicista di Palmi, riportando all'attenzione composizioni come l'*Ecuba* e la musica vocale di Manfroce.

<sup>37</sup> Si veda l'edizione anastatica di Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli*, Forni editore, Milano 1978; ID., *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1755.

libro. Zingarelli inizia con 34 bassi di ‘semplici consonanze’ fino a 110 ‘bassi di consonanze e dissonanze’, procedendo nel secondo libro con imitazioni fino allo studio della fuga. I 109 partimenti sono raccolti sempre nel secondo libro. Se i metodi didattici di Zingarelli<sup>38</sup> erano già sicuramente assorbiti dal giovane Manfroce grazie agli studi del periodo napoletano, viene da ipotizzare che il maestro lavorò con il promettente musicista sull’importanza della melodia, *fulcrum* della tradizione pedagogica di Zingarelli. Non possediamo difatti testimonianze degli studi con Zingarelli durante il periodo che precede la rappresentazione del melodramma *Alzira* del 10 ottobre 1810, ma lo stretto contatto con il maestro ed il periodo di perfezionamento di Manfroce ebbero risultati. Durante il soggiorno romano, forte dei suggerimenti di Zingarelli, Manfroce compose anche l’opera *Piramo e Tisbe* di cui sopravvivono solo alcune parti.<sup>39</sup> È una perdita grave per la produzione di Manfroce, opera che François-Joseph Fétis considerò «comme la plus belle qu’on eût écrite en Italie avant Rossini».<sup>40</sup>

La ricostruzione degli anni di apprendistato di Manfroce, dei metodi e del contesto didattico relativo ai suoi maestri chiarisce l’importanza della formazione del compositore come presupposto al talento musicale. La rivalutazione della figura di Manfroce mette in luce anche l’eredità della prassi compositiva e della didattica comune agli operisti del periodo. L’amore spiccato per la melodia, di cui Manfroce ha dato prova di esserne un brillante compositore, o la presenza di certi schemi ‘galanti’ relativi ai partimenti, sono tratti comuni a musicisti della stessa scuola di Manfroce, come Mercadante o Bellini. Echi degli anni di studio si trovano nella produzione dei musicisti, schemi musicali a volte usati come *cliché* o come *topoi* drammaturgici, o anche come parte del consolidato linguaggio tonale nella prassi compositiva del musicista. Si possono citare alcuni esempi come l’efficace linea melodica basata sullo schema chiamato da Gjerdingen *Quiescienza*,<sup>41</sup> la cui melodia poggiata sui gradi 5-6-7-1 e su un 1 grado al basso, colora il finale dell’atto I, quando si presenta l’entrata del coro che canta *Ettore generoso* dell’*Ecuba*. Un altro *pattern* lo troviamo nella melanconica frase *Di pianto invece un tempio*, sempre nel finale dell’atto I, dove il compositore sfrutta il basso tipico del *Meyer*<sup>42</sup> evidenziando al

<sup>38</sup> Ulteriori approfondimenti in Marco Pollaci, *Nicola Zingarelli and Neapolitan Didactic Tradition in the Nineteenth Century Italy: An Investigation through Partimento Sources*, in *Nicola Zingarelli: the Master, the composer and his Time*, a cura di Paolo Sullo-Giovanna Carugno, Editoriale Scientifica, Napoli 2023, pp. 281-302.

<sup>39</sup> Si veda Nicola Antonio Manfroce, *L’estremo addio, spietato: duetto per due soprani e orchestra*, edizione critica a cura di Domenico Giannetta, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2018.

<sup>40</sup> François-Joseph Fétis, *Biographie universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. V, Librairie de Firmin Didot Frères, Parigi 1867, p. 428.

<sup>41</sup> Lo schema è descritto da Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, cit., pp. 181-196.

<sup>42</sup> Per un approfondimento si veda ivi, pp. 111-112.

basso i gradi 1-2-(1)-7-1 tipici di questo schema di partimento che era una scelta ben conosciuta fra i musicisti per introdurre o rafforzare un tema importante. La stessa formula al basso come *cliché* ricorda un altro schema, sebbene con un'altra risposta alla melodia,<sup>43</sup> il cosiddetto *Sol-Fa-Mi*, usato per temi lenti, spesso elegiaci, nostalgici, nella prassi settecentesca.<sup>44</sup>

Nell'Allegro della scena I, nell'atto II, *Imperar su quegli affetti*, il compositore avvia il tema con un tipico *pattern* galante della tradizione del partimento, strutturato sulla melodia che scende di grado su 3-2-1-7, elaborata su un basso che procede per 1-7-6-5, secondo il cliché contrappuntistico chiamato *Romanesca*.<sup>45</sup> Gjerdingen descrive questo noto schema di partimento, insieme alle sue varianti, come un 'opening gambit', enfatizzando gli inizi di temi musicali e diventando uno degli schemi più riconoscibili di tutta la tradizione del partimento. Un altro esempio di eredità di scuola napoletana lo si ascolta nel secondo atto, nell'introduzione all'aria di Ecuba *Figlio mio! Vendetta avrai!*, dove alla melodia elaborata sui gradi 1-7-1 si accompagna 1-2-3 al basso, secondo lo schema del *Do-Re-Mi*,<sup>46</sup> altro *pattern* descritto da Gjerdingen come 'opening gambit' per introdurre temi musicali che possono avere un certo peso drammaturgico, se presenti all'interno di un contesto operistico. Altri esempi di camei musicali derivati dagli studi di Manfroce li troviamo sempre nel suo capolavoro come il tipico basso che scende di terza e sale di grado,<sup>47</sup> secondo le sequenze del contrappunto di scuola napoletana, dei moti del basso come nel passaggio *Faccia l'aura risuonar* nel finale del secondo atto. Un altro schema del Meyer lo troviamo nel terzo atto, nell'introduzione del coro *A grave prezzo amici, vendiamo altrui la vita*, mentre nella citata scena ed aria per soprano e orchestra *No, che non può difenderlo* l'inizio viene presentato con un altro *Do-Re-Mi*, schema cliché nelle introduzioni della musica strumentale e vocale del Sette e del primo Ottocento.

Questo studio non intende esplorare in modo esauriente e dettagliato la presenza dell'eredità passata nella musica di Manfroce, formule convenzionali che coinvolgono non solo la musica operistica ma anche quella sacra, citando ad esempio l'inizio del *Dixit a quattro voci e orchestra* il cui inizio è affidato ad una *Romanesca*. Il contributo ha voluto ricostruire l'educazione musicale e gli anni giovanili di

---

<sup>43</sup> Non è strano trovare delle variazioni nello schema base del diciottesimo secolo nel colore armonico e contrappuntistico ottocentesco. Spesso la linea del basso rimane intatta laddove il compositore poteva variare alcuni gradi della scala, inserire note di passaggio, cromatismi o abbellimenti nella condotta delle voci rispetto all'originale standard.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 253-262.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 25-44.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 77-88.

<sup>47</sup> Sanguinetti, *The Art of Partimento*, cit., p. 135-145.

formazione del compositore di Palmi, richiamando l'attenzione sulla tradizione didattica grazie alla quale il talento di Manfroce ebbe modo di farsi conoscere nella sua prassi compositiva. La formazione dei compositori d'opera nell'Ottocento ed i metodi di insegnamento<sup>48</sup> possono rivelare nuovi aspetti del loro linguaggio tonale. Sperando che nuovi documenti vengano alla luce, gli anni giovanili di Manfroce forniscono infatti elementi di ulteriori ricerche su una figura che merita ancora di essere studiata nella letteratura musicologica. Compositori considerati minori nel panorama storico-musicale del passato necessitano una rivalutazione alla luce dei documenti, della riscoperta delle opere degne di studi approfonditi, delle recenti edizioni critiche e fonti disponibili come nel caso di Nicola Antonio Manfroce. La sua scomparsa precoce ha concluso un percorso che, grazie alla sua formazione e preparazione tecnica musicale colloca il compositore di Palmi fra gli operisti più innovativi fra i contemporanei. Tali doti vennero notate e stimate dai suoi contemporanei:

Dotato di tutte le qualità che si richiedono a formare un gran compositore, animato da quello spirito d'innovazione che spinge al progresso evitando le anomalie, sembrava essere egli destinato a produrre nella musica quella rivoluzione grandiose che ora ammiriamo. [...] All'età di anni 15 cominciò a comporre, e mostrò nelle sue produzioni un genio che sembrava destinato a divider con Rossini la gloria della rivoluzione musicale del XIX secolo. [...] Né andarono fallite le speranze che di lui si concepirono, perché presto manifestò le cognizioni che aveva acquistate.<sup>49</sup>

Questo studio ha ricostruito le «premesse delle cognizioni che aveva acquistate», una preparazione che, forte del passato, osservava il presente e avviava Manfroce a produrre musiche degne di analisi e ulteriori ricerche che colmino le lacune sulla produzione del compositore calabrese.

---

<sup>48</sup> Si veda anche Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2011; Marco Pollaci, *Italian composition practice and French musical influences in the Massenet Early works*, in *Massenet and the Mediterranean World*, a cura di Simone Ciolfi, Brepols, Turnhout 2015, pp. 269-284.

<sup>49</sup> Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, cit., p. 629-631.

### Riferimenti bibliografici:

Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2011.

Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, Oxford University Press, New York 2020.

Tommasina Boccia, *Il rilevamento dei nomi dei figlioli ammessi nel Real Conservatorio*, in *Dai Conservatori al Collegio, Dai conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosa Cafiero, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023, pp. 35-77.

Matthew Boyle-Paul Sherrill, *Galant Recitative Schemata*, «Journal of Music Theory», LIX, 2015, pp. 1-61.

Vasily Byros, *Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven*, in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Mirka Daruka, Oxford University Press, New York 2016, pp. 381-414.

Vasily Byros, *Towards an 'Archeology' of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century Consciousness*, «Musica Humana», 1/2, 2009 pp. 235-306.

Rosa Cafiero, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il 'modello' dei conservatori napoletani*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, 2009, pp. 5-25.

Rosa Cafiero, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020.

Rosa Cafiero (a cura di), *Dai conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Rosa Cafiero, *Apprendiste di canto e di accompagnamento*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., pp. 404-456.

Antonio Carocchia, *Manfroce nelle fonti d'archivio e negli anni del Real collegio di musica di Napoli*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli fra Sette e Ottocento, Atti del convegno internazionale di studi di Palmi (RC), Casa della cultura, 29-30 novembre 2013*, a cura di Maria Paola Borsetta-Massimo Distilo-Annunziato Pugliese, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014, pp. 169-187.

Antonio Carocchia – Marco Pollaci, *Nicola Antonio Manfroce and Music in Naples Between the End of the Eighteenth Century and the Beginning of the Nineteenth Century: Casa della Cultura, Palmi, 29-30 November 2013*, in *Eighteenth Century Music*, 11/2, Cambridge University Press, 2014, pp.326-327.

Cesare Corsi, *Musiche per il Collegio di San Sebastiano nel periodo francese*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., p. 480.

Maria Rosa De Luca, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Olschki, Firenze 2020.

Felix Diergarten, *The True Fundamentals of Composition: Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth-Century Music», Cambridge University Press, VIII/1, pp. 53-75.

Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini*, Sandron, Roma 1924.

Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli*, Forni editore, Milano 1978.

Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1755.

Domenico Ferraro, *Nicola Antonio Manfroce nella vita e nell'arte*, Pellegrini, Cosenza 1990.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol V, Librairie de Firmin Didot Frères, Parigi, 1867

Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Tip. Lorenzo Rocco, Napoli 1869.

Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Tip. Morano, Napoli 1880-1884.

Guido Gasperini, *Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli*, Forni, Bologna 1988.

Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style: Being a Treatise on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chaples, and Theaters, including tasteful passages of Music Drawn from most Excellent Chaple Master in the EmPLY of Noble and Noteworthy Personages. Said Music all collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, Oxford University Press, New York 2007.

Robert O. Gjerdingen, *Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, cit., pp. 26-49.

Robert O. Gjerdingen, *Child Composer in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, Oxford University Press, New York 2020.

Domenico Giannetta, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli fra Sette e Ottocento. Atti del Convegno internazionale di studi, Palmi 2013*, a cura di Maria Paola Borsetta-Massimo Distilo-Annunziato Pugliese, Istituto di bibliografia musicale calabrese, Vibo Valentia 2014.

Dana Andrew Gooley, *Fantasies of improvisation: Free playing in nineteenth-century music*, Oxford University Press, New York 2018.

Ludwig Holtmeier, *Rameau and the Italian thoroughbass tradition. Concepts of tonality and chord in the rule of the octave*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 5-49.

Nicola Antonio Manfroce, *L'estremo addio, spietato: duetto per due soprani e orchestra*, edizione critica a cura di Domenico Giannetta, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2018.

Marina Marino, *Personale e alunni nel Collegio di San Sebastiano*, in *Dai Conservatori al Collegio*, cit., p. 201-302.

Michael Masci, *Three leçons in harmony: A view from the nineteenth-century Paris Conservatory*, «Journal of music theory pedagogy», XXIX, 2015, pp. 101-143.

Nicolas Meëus, *Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIXe siècle*, in Alain Poirier, *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie – 1795-1995*, Series: *Musique*, Buchet-Chastel, Parigi 1999, pp. 259-268.

Carmelo Neri, «*Il Bellini calabrese*». *Profilo biografico del compositore Nicola Antonio Manfroce (1791-1813)*, «Calabria sconosciuta. Rivista trimestrale di cultura e turismo», xxxii-xxxiii/124-128, 2009-2010.

Elisabetta Pasquini, *L'esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto: Padre Martini teorico e didatta della musica*, Olschki, Firenze 2007.

Giuseppe Pecorari, *Compendio di musica elementare per cantare, e sonare, con un trattato dell'origine della musica, e sua progressione del m. Pecorari, per uso della sua scuola*, Campobasso 1820.

Marco Pollaci, *Italian composition practice and French musical influences in the Massenet Early works*, in *Massenet and the Mediterranean World*, a cura di Simone Ciolfi, Brepols, Turnhout 2015, pp. 269-284.

Marco Pollaci, «*Spero che il mio nome rimanga impresso in quest'epoca*». *Vincenzo Bellini and the Significance of his compositional Practice in the early 19<sup>th</sup> Century Opera Season*, in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interaction*, edited by Nadia Amendola-Alessandro Cosentino-Giacomo Sciommerci, Società Editrice di Musicologia – Universitalia, Roma 2019, pp. 171-184.

Marco Pollaci, *Nicola Zingarelli and Neapolitan Didactic Tradition in the Nineteenth Century Italy: An Investigation through Partimento Sources*, in *Nicola Zingarelli: the Master, the composer and his Time*, a cura di Paolo Sullo-Giovanna Carugno, Editoriale Scientifica, Napoli 2023, pp. 281-302.

Gilad Rabinovitch-John Andrew Slominski, *Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation*, «Music Theory Online», XXI/3, 2015.

John A. Rice, *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*, «Music Theory Spectrum», XXXVI/2, 2014, pp. 315-332.

John A. Rice, *The Morte: A Galant Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block*, «Eighteenth-Century Music», XI/2, 2015, pp. 157-181.

Giacomo Rol, *La Lira Partenopea-Sicula ovvero Profili biografici dei più celebri maestri di cappella napoletani e siciliani dettati dal Cav. Giacomo Rol*, Tip. Nicotra, Messina 1873.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Veuve Duchesne, Paris 1768.

Olga Sánchez, *Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca*, «Theory and Practice», XLI, 2016, pp. 47-80.

Giorgio Sanguinetti, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, «Fonti musicali italiane», II, 1997, pp. 155-248.

Giorgio Sanguinetti, *Decline and Fall of the 'Celeste Impero': The Theory of Composition in Naples during the Ottocento*, «Studi Musicali», XXIV/2, 2005, pp. 451-502.

Giorgio Sanguinetti, *La scala come modello per la composizione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, 2009, pp. 68-96.

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford University Press, New York 2012.

Giorgio Sanguinetti, *Galanterie romantiche: la 'Quiescenza' nell'Ottocento*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Andrea Estero-Maria Grazia Sità-Marina Vaccarini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, pp. 345-361.

Giorgio Sanguinetti, *Gli schemi di partimento in alcune composizioni sacre di Pergolesi: modelli, materiali e trasformazioni*, «Studi pergolesiani», IX, a cura di Francesco Cotticelli-Paologiovanni Maione, Lang, Bern 2015, pp. 457-484.

Licia Sirch-Maria Grazia Sità-Marina Vaccarina (a cura di), *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" (28-30 novembre 2008)*, Libreria Musica Italiana, Lucca, 2012.

John Andrew Slominski, *Towards a galant pedagogy: Partimenti and schemata as tools in the pedagogy of eighteenth-century style improvisation*, «Music Theory Online», XXI/3, 2015.

Roberto Spadea (a cura di), *The conservatorio of San Pietro a Majella. Musical tradition and art history heritage*, Electa editrice, Milano 2008.

Gaetano Stella, *Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania and Boucheron*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 161-186.

Gaetano Stella, *Le Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala: Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XV/1, 2009, pp. 121-143.

Paolo Sullo, *Lo studio del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento*, in *Ars Sacra 2012, Cappelle Musicali, Suoni di Fede: Storia, Contesto e Liturgia*, «Atti delle giornate di studi musicologici (Anagni, 30-31 marzo 2012)», a cura di Luciano Rossi, UniversItalia, Roma 2013, pp. 37-54.

Paolo Sullo, *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», II, 2014, a cura di Antonio Caroccia-Francesco Di Lernia, pp. 173-198.

Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala Universitet (Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Musicologica Upsaliensia Nova), Uppsala 2015.

Peter van Tour, *The 189 Partimenti of Nicola Sala: Complete Edition with Critical Commentary*. Volume 1,2,3. Nos. 101-189, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2017.

Peter van Tour, «*Taking a walk at the Molo*»: *Partimento and Improvised Fugue*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era*, Brepols, Turnhout 2019, pp. 371-382.

Peter van Tour, *UUPart: The Uppsala Partimento Database*, Uppsala 2015.  
<https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>

Peter van Tour, *UUSolf: The Uppsala Solfeggio Database*, Uppsala 2016.  
<https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>



Polissena ed Ecuba tra tragedia antica e opera in musica  
Evoluzione di generi teatrali e novità drammaturgiche in *Ecuba*

GIANLUCA CORRADO

**Introduzione: *Ecuba* e una nuova possibile grammatica della *Wahnsinnszene*  
nel melodramma**

«Ardon le sacre tede – essa all’altar si crede»<sup>1</sup>

La prima comparsa di Amina come “sonnambula”, nell’eponima opera in musica di Bellini e Romani (1831), è in un duetto con il Conte Rodolfo: l’unico personaggio del melodramma a conoscenza del sonnambulismo e *deus ex machina* risolutore dell’intreccio nel successivo II atto. Avendo poco prima udito dal coro che un «un’ombra» si aggirava per il paese, il dottor Conte aveva manifestato la propria volontà di incontrarla, di modo da poter smentire la «cieca credulità» del coro: e verrà esaudito poco dopo. Una volta ritirati infatti presso l’albergo dell’ostessa Lisa, si imbatte proprio qui nel fantasma vagante descritto poco prima dal coro.<sup>2</sup> In particolare, è curioso notare che per la descrizione di questo evento – ascritto all’azione di un fantasma dall’ignoranza popolare dei contadini elvetici della *Sonnambula* – il librettista ricorre a espressioni significativamente simili a quelle adoperate da Raimondo Bidebent nel riferire la pazzia probabilmente più celebre del melodramma, quella cantata nella *Lucia di Lammermoor* donizettiana (1835). Un confronto quasi interlineare tra i due testi consentirà di notare la somiglianza tra le due descrizioni:

*La sonnambula* (1831), F. Romani e V. Bellini

*Lucia di Lammermoor* (1835), S. Cammarano e G. Donizetti

Sonnambulismo

Follia

Coro (al conte Rodolfo):

A fosco cielo, a notte bruna, / al fioco raggio  
d’incerta luna, / al cupo suono di tuon  
lontano / al colle al pian un’ombra appar. /  
In bianco avvolta lenzuol cadente, / col crin  
disciolto, con occhio ardente, / qual densa

Raimondo (al coro):

Dalle stanze ove Lucia / trassi già col suo  
consorte, / un lamento ... un grido uscia /  
come d’uom vicino a morte! / Corsi ratto,  
in quelle mura... / Ahi! terribile sciagura!  
/ Steso Arturo al suol giaceva / muto

<sup>1</sup> F. Romani/V. Bellini, *La sonnambula*, opera seria in due atti, atto I, scena nona.

<sup>2</sup> Ivi, atto I, scena sesta.

nebbia dal vento mossa, / avanza, ingrossa,  
immensa par.

Conte Rodolfo:

Ve la dipinge, ve la figura / la vostra cieca  
credulità.

Coro:

Dovunque inoltra a passo lento, / silenzio  
regna che fa spavento; / non spira fiato, non  
move stelo; / quasi per gelo il rio si sta. / I  
cani stessi accovacciati, / abbassan gli  
occhi, non han latrati. / Sol tratto tratto da  
valle fonda / la Strige immonda urlando va.

freddo insanguinato! ... / E Lucia l'acciar  
stringeva, / che fu già del trucidato! / Ella  
in me le luci affisse... / "Il mio sposo ov'è?"  
mi disse: / e nel volto suo pallente / un  
sorriso balenò! /

Infelice! della mente / la virtude a lei  
manco!

Coro e Raimondo:

Oh! qual funesto avvenimento! / Tutti ne  
ingombra cupo spavento! / Notte, ricopri  
la ria sventura / col tenebroso tuo denso  
vel. / Ah! quella destra di sangue impura /  
l'ira non chiami su noi de ciel.

Questo confronto – certamente non del tutto puntuale ma comunque utile – tratto proprio da due testi pressoché contemporanei e drammaturgicamente molto simili, consente quindi di comprendere quanto sia necessario considerare la follia come lente interpretativa ed espediente drammaturgico fondamentali nello studio del melodramma. Fatta questa considerazione, potremo quindi analizzare e confrontare opere in musica in cui compare questo tema accostando pacificamente melodrammi dotati o privi di *happy ending*, senza che ciò causi imbarazzo al lettore: infatti, nel primo Ottocento operistico – che si apprestava a diventare romantico da classico che era – il lieto fine diventava una variante drammaturgica cui si sarebbe ricorsi sempre meno. Un'opera seria poteva essere tale con o senza la catastrofe finale: *Lucia di Lammermoor* ed *Ecuba*, *I Puritani* e *Sonnambula* lo sono tutte, pur essendo le prime due senza e le ultime due con lieto fine; piuttosto, la nostra indagine sul genere "opera seria" dovrà imboccare altri itinerari, piuttosto che focalizzarsi sull'uno o sull'altro esito finale. Sicuramente, una caratteristica precipua di questo genere di teatro musicale non è tanto la conclusione, quanto piuttosto la ricorrenza di alcuni temi e *topoi*: la pazzia, per esempio, ma non solo. Infatti, è indubbio che «l'opera seria era storicamente legata al potere politico quale arte di rappresentanza e mezzo di auto-raffigurazione degli ideali e degli usi e costumi della classe dirigente»:³ e questo era vero sia in Francia che in Italia, nel primo Ottocento. In particolare, Napoli – prima borbonica, poi francese – viveva costantemente una perenne «contraddizione [...] fatta di tradizione e innovazione»,⁴ nella quale le

³ L. Savini, *Hécube/Ecuba: approcci metodologici all'atto traduttivo*, in M. P. Borsetta-M. Distilo-A. Pugliese (a cura di), *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palmi 2013), Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014 p. 70.

⁴ Ivi, p. 75.

convenzioni classicistiche metastasiane, espressione perfetta del teatro dell'*ancien régime*, venivano ormai vissute unitamente a istanze modernistiche (cfr.: L. Savini, *Hécube/Ecuba: approcci metodologici all'atto traduttivo*, cit., pp. 74-75). Il mondo operistico partenopeo, dunque, avvertiva un'esigenza di rinnovamento, ma allo stesso tempo si arroccava su una *turris eburnea* di autarchismo, magistralmente definito da Tobia Raffaele Toscano «rimpianto del primato perduto» in un suo celebre contributo su questo argomento.<sup>5</sup>

Al netto di ciò, giova sottolineare che al livello tematico l'opera in musica tra fine Settecento e primo Ottocento è principalmente caratterizzata dalla ricorrenza di questi due temi antitetici: la follia di alcuni personaggi, perlopiù femminili, causata da amori irrealizzati o irrealizzabili, da un lato; i trionfi di sovrani e principi (anche solamente effimeri), di cui molti cori festanti e pronubi tessono e cantano le lodi. Di conseguenza, non può essere il finale (lieto o tragico) una *conditio sine qua non* per determinare l'appartenenza di una particolare opera in musica al genere opera seria; piuttosto, è su questa opposizione polare di personaggi che si deve rivolgere l'attenzione musicologica. Inoltre, è del tutto ininfluyente che questi potenti di cui si tessevano spesso le lodi fossero sovrani del Rinascimento europeo (per esempio, l'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini, del 1815, o la *Maria Stuarda* di Donizetti, 1835), o regnanti dell'antichità classica (è il caso di *Aureliano in Palmira* di Rossini, di *Medea in Corinto* di Mayr o di *Ecuba* di Manfredi): le opere in musica funzionavano comunque, al livello ideologico, come tali: era importante solamente che questi personaggi fossero nobili, sovrani; nell'immaginario fittizio melodrammatico, poco cambiava infatti che il loro trono fosse a Londra o a Troia. Piuttosto, in un teatro come quello primo ottocentesco, ancora assai debitore dell'illuminismo, un'opposizione come quella tra razionalità e assenza di razionalità era ancora fortissima. L'opposizione interna a questi regnanti sarà quindi un'altra: da un lato, vengono a collocarsi i sovrani magnanimi e clementi, diretti discendenti dei *desiderata* senecani espressi nel *De clementia* e celebrati in personaggi come Selim del *Ratto dal serraglio* o nella *Clemenza di Tito* mozartiani e nell'*Aureliano in Palmira* rossiniano. In particolare, questa concezione topica della regalità è stata magistralmente così descritta da Carli Ballola:

*topos* [...] della *gloire* di un autocrate [...] tenuto a quella clemenza di riflesso esemplare che l'*ancien régime* aveva tramandato dai grandi Francesi a Metastasio e derivati e che teneva ancora in pugno le redini dell'etica del potere in un teatro che aveva percorso Rivoluzione e Impero e percorrerà l'imminente Restaurazione:

---

<sup>5</sup> Cfr.: T.R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Bulzoni, Roma 1988.

accidentato cammino politico che dell'assolutismo illuminato e delle sue rassicuranti utopie aveva fatto e farà strame.<sup>6</sup>

In una collocazione diametralmente opposta a queste figure di sovrani o di personaggi illuminati, il teatro operistico ottocentesco colloca invece i “pazzi”: sonnambuli, innamorati, oppressi – nonché le combinazioni di questi stessi; purché siano accomunati dall'assenza di ragione quando agiscano sulle scene operistiche. Infatti, la follia è un tema troppo frequente nelle scene operistiche perché non venga considerato cardine stesso del genere teatrale dell'opera in musica. Come ha notato Guido Paduano, infatti:

Il melodramma è un mondo che ha l'eros come chiave interpretativa, se non unica, assolutamente prevalente: non meraviglia dunque che anche l'esplorazione della follia vi sia riportata a quella matrice, e ne riceva i caratteri di un'identificazione intensa ed intera per quello che appare essere il modello essenziale dell'azione drammatica: il recupero nel delirio immaginativo dell'amore perduto nella realtà.<sup>7</sup>

La coesistenza non solo pacifica ma, secondo quest'analisi di Paduano, consustanziale di *eros* e *mania* nel melodramma mi spinge dunque ad alcune considerazioni, storiche ed estetiche. La follia compare nella letteratura mondiale ai suoi stessi albori e la popola fino alla nostra contemporaneità; tuttavia, essa trova nel melodramma un proprio peculiare e prospero luogo di elezione. L'amore, spesso irrealizzabile o contrastato sulle scene dell'opera in musica, riesce ad avere solo diritto di cittadinanza nei deliri amorosi di donne contrastate da fratelli o padri e di (pochi) uomini. In particolare, occorre anche sottolineare che nei pazzi (uomini) del melodramma la follia «comporta l'abbandono del regime esclusivo e autosufficiente dell'eros, contaminandolo con le trame di potere e fatti di guerra»:<sup>8</sup> infatti, Assur nella *Semiramide* rossiniana e Nabucco nell'eponima opera verdiana impazziscono vinti da quell'allucinata brama di potere che era già stata di personaggi quali il *King Lear* shakespeariano.<sup>9</sup> Alcuni rari eroi del melodramma primo ottocentesco impazziscono però solamente per amore: Sigismondo, re *en travesti* di una Polonia immaginaria nell'eponima opera rossiniana, Cardenio, *furioso all'isola di San Domingo* in una versione amerinda di un episodio minore del *Don Chisciotte*.

Tuttavia, per comprendere appieno la natura della follia nel melodramma occorre una precisazione cronologica: sebbene infatti essa popoli le scene operistiche dagli albori secenteschi fino alla contemporaneità, molto diverse sono le

<sup>6</sup> G. Carli Ballola, *Rossini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 1992, p. 155.

<sup>7</sup> G. Paduano, *Follia e letteratura, storia di un'affinità elettiva, Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Carocci, Roma 2018, p. 139.

<sup>8</sup> Ivi, p. 143.

<sup>9</sup> Il parallelo tra il *King Lear* di Shakespeare e il *Nabucco* di Verdi/Solera è ivi, pp. 113-115.

folle del teatro operistico di Cavalli, Handel o Vivaldi dalle analoghe scene di Paisiello, Donizetti, Rossini e Verdi: alla fine del Settecento, dunque, avviene qualcosa di nuovo. Infatti, se «gli Orlandi di Haendel o di Vivaldi distraevano il pubblico con i loro farnetichi bizzarri o decisamente ridevoli»<sup>10</sup> e «il tema aveva ricevuto un trattamento macchiettistico o grottesco, volto comunque a suscitare quel riso che sappiamo essere una fra le più frequenti reazioni dell'uomo "normale"»,<sup>11</sup> ben diverse sono le scene di pazzia dell'opera in musica del primo Ottocento. Avvenimenti e ideali coevi, come l'*égalité* rivoluzionaria e le conseguenti tesi della psichiatria compassionevole di Philippe Pinel,<sup>12</sup> da un lato, l'affermazione delle donne sui palcoscenici operistici in conseguenza del declino dei castrati (proprio dalla Rivoluzione francese condannati al declino inarrestabile), dall'altro, condussero a una specifica biforcazione del concetto di pazzia nell'opera in musica. Pertanto, salvo rari casi, la pazzia è un elemento di genere: è infatti femminile e molto raramente maschile. Se infatti Orlando è *furioso* (sia nel poema epico in ottave di Ariosto che nell'opera in musica eponima di Vivaldi) e parimenti *Furioso all'isola di San Domingo* sarà Cardenio, il protagonista di un'opera semiseria di Donizetti (1833), l'opera in musica predilige una declinazione al femminile del tema della follia: ad essere folli o sonnambule, per i drammaturghi del primo Ottocento operistico cui erano ovviamente ignote le cause scientifiche della schizofrenia e di altri disturbi banalizzati nell'espressione generica di "pazzia", erano soprattutto le donne. E questo tema della follia, tutta o in larga parte femminile, meriterebbe certo approfondimenti e studi ulteriori; e, a riguardo, la storia delle donne e di genere ha già compreso e sottolineato alcune necessità, nei più recenti sviluppi di questa corrente di studio: «spostare l'attenzione dall'analisi dell'esperienza delle donne e della sfera privata allo studio del genere come metafora del potere sociale e politico».<sup>13</sup> Infatti, la storia culturale e i *gender studies*, giunti a maturazione soprattutto nei decenni più recenti, hanno sottolineato alcune istanze che ritengo particolarmente utili come lente interpretativa del mio studio. Per comprendere infatti come quest'idea di follia sia pacificamente estendibile a diverse manifestazioni di assenza di raziocinio nel melodramma ottocentesco e come sia soprattutto declinabile al femminile, riporto di seguito alcune considerazioni della storica Vinzia Fiorino, particolarmente istruttive a riguardo nonché concordi alla mia visione del problema:

---

<sup>10</sup> G. Carli Ballola, *Rossini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 1992, p. 171.

<sup>11</sup> Paduano, *Follia e letteratura*, cit., p. 139.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> A.M. Banti-V. Fiorino-C. Sorba (a cura di), *Lessico della storia culturale*, E. Bini, s.v. "Genere", Laterza, Bari-Roma 2023, p. 136.

non già cosa sia la follia, ma chi sono, *nel tempo*, i soggetti classificati come matti [...]. Non solo i matti *nel tempo*, ma anche in un sistema di relazioni con i medici psichiatri, le famiglie di origine, i modelli culturali di riferimento. E ancora: non esattamente soggetti muti, ma soggetti che, pur trovandosi in condizioni di cattività, sono stati capaci di proferire ordini di discorsi, di comunicare emozioni, di raccontare i loro sogni e le loro fantasie. Non una monocorde sofferenza statica, ma un disagio profondamente legato a *topoi* culturalmente strutturati e radicati. Sintetizzerei così le principali novità che l'approccio culturalista ha introdotto nell'ambito della storia della follia, divenuta malattia mentale nel corso del XIX secolo; ambito che ha visto negli ultimi anni una crescita di contributi storiografici davvero ragguardevole sia nel nostro paese, sia su scala internazionale.<sup>14</sup>

Sebbene con respiro e obiettivi decisamente diversi rispetto a questo mio contributo – e con un'attenzione particolarmente dedicata al tema dell'internamento dei folli, ovviamente qui assente – la voce curata dalla professoressa Fiorino nel recentissimo contributo lessicografico sulla storia culturale (cfr.: A.M. Banti-V. Fiorino-C. Sorba (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Laterza, Bari-Roma 2023) sottolinea l'importanza di storicizzare la follia e di comprendere come essa sia stata spesso «legat[a] a *topoi* culturalmente strutturati e radicati», tra i quali la storica evidenza genere e sesso. Infatti,

interrogarsi sul passaggio dalla follia alla malattia mentale, ossia sul processo di medicalizzazione della sofferenza psichica, e sulla storicità delle forme del disagio ha significato domandarsi anche su come due categorie interpretative fondamentali per la storia culturale, quali la razza e il genere, abbiano inciso sul processo di identificazione del soggetto da classificare come malato di mente meritevole di ricovero. [...] Il genere, che ha più compiutamente strutturato il sapere psichiatrico, ha assolto a molteplici funzioni, oltre alla conferma dei più noti stereotipi dell'*infirmas sexus*.<sup>15</sup>

La storica sottolinea, per esempio, come alcune malattie mentali furono ritenute addirittura solamente femminili: è il caso dell'isteria, storicamente connessa agli organi sessuali e a un appetito sessuale smodato, ovviamente femminili (Cfr.: in id., Fiorino, s.v. "Follia", pp. 115 ss.). Di conseguenza, non sorprende affatto che prima della medicalizzazione e della comprensione nel recinto della "malattia mentale" nel pieno Ottocento, la follia fosse squisitamente femminile: «secondo sesso» – secondo la celebre definizione che ne ha dato Simone de Beauvoir – sesso debole, era giocoforza quello più facilmente destinatario di follie e deliri di volta in volta plasmati dai diversi drammaturghi o scrittori. Per di più, nel melodramma ottocentesco poco cambiava che una donna impazzisse per amore, che delirasse

<sup>14</sup> Ivi, V. Fiorino, s.v. "Follia", p. 110.

<sup>15</sup> Ivi, p. 111.

avendone constatata l'impossibilità della sua realizzazione o che si trovasse in una qualsiasi altra dimensione onirica o fantastica. Di conseguenza, l'*Idomeneo, re di Creta* di Mozart, la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e *I Puritani* di Bellini con le loro "scene di pazzia", *La sonnambula* di Bellini e il *Macbeth* di Verdi con le loro scene di sonnambulismo, l'*Ecuba* di Manfroce e la *Cora* di Mayr con le loro scene di «rêverie» appartengono tutte ad una identica ampia macrocategoria, all'interno della quale librettisti e compositori d'opera inserivano questa "scena tipica" strappa-applausi e risolutiva in direzione perlopiù tragica degli eventi rappresentati. Inoltre, la scena di pazzia, definita entro questi confini, percorrerà nell'Ottocento italiano questo itinerario:

aperta dalla compassione *larmoyante* di Paisiello, agl'inizi del nuovo secolo la sua strada si biforcherà: da un lato, ascendendo alla follia bella, sublimata dall'angelico volitare del belcanto delle Elvire e delle Lucie, "gioia che si sente e non si dice"; dall'altro, sprofondando nelle ambascie del delirio colpevole, giacché i ricordi funesti sono le furie che perseguitano il donizettiano solitario di San Domingo, e "una macchia è qui tuttora" alla corte di Elsinore non meno che sulla piccola mano di Lady Macbeth.<sup>16</sup>

Queste considerazioni di Giovanni Carli Ballola meritano infatti una precisazione: analizzando il *Sigismondo* di Rossini/Foppa (1814) e il «cuore di tenebra»<sup>17</sup> che questa particolarissima opera seria del giovane Rossini (*unicum* in tutto il teatro musicale del pesarese) condivide con il capolavoro di Conrad, il musicologo evidenziava infatti come la "follia", fortunatissimo *topos* del teatro operistico ottocentesco, venisse declinata in due modi diversi da compositori e librettisti. Da un lato, infatti, abbiamo le donne "pazze per amore", alla visione delle quali lo spettatore prova un *eleos* di aristotelica memoria e un'immedesimazione *larmoyante* – non dimentichiamo infatti che la *comédie larmoyante* è uno dei più fortunati tra i generi di teatro del periodo post-rivoluzionario. Dall'altro, sui personaggi vittime di queste "scene di pazzia" incombono delle larve inquietanti (non così dissimili dalle Erinni che perseguitano Oreste nelle *Eumenidi* di Eschilo!): che siano state generate da omicidi, amori irrealizzati, trame politiche, poco importa. Il dato sicuro che mi preme sottolineare, piuttosto, è un altro: il drammaturgo primo ottocentesco (compositore, librettista, tragediografo o commediografo), prima degli studi di scienziati del calibro di Pinel<sup>18</sup> prima, di Freud e Jung poi – e, soprattutto, in virtù della fortuna che il loro pensiero ebbe nella *pop culture* coeva – difficilmente distingueva tra sonnambulismo, psicosi e fantasticherie

---

<sup>16</sup> Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 171.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 168-173.

<sup>18</sup> Cfr.: Paduano, *Follia e letteratura*, cit., p. 139.

varie. E lo stesso dicasi della genesi di questa pazzia: a partire da cause diverse (gelosia, tradimenti, trame politiche, rimorsi) si arrivava comunque a un esito unico, sebbene biforcuto nei due itinerari delineati da Carli Ballola. E possiamo quindi così, finalmente, tornare a *Sonnambula*: Amina, la protagonista eponima di *Lucia di Lammermoor*, Elvira nei *Puritani*, Polissena in *Ecuba*, immaginano tutte le proprie nozze – irrealizzabili – in una scena la cui caratteristica principale non è la pazzia in sé per sé, quanto piuttosto l'assenza della ragione. E l'appartenenza di queste scene, apparentemente diverse, allo stesso contenitore drammaturgico, è certa e dimostrabile dalla ricorrenza di alcune espressioni testuali e di alcune parole nel libretto di queste quattro opere in musica. Infatti, in *Sonnambula* abbiamo per esempio:

AMINA: Oh come lieto è il popolo che al tempio ne fa scorta

RODOLFO: In sogno ancor quell'anima è nel suo bene assorta

AMINA: **Ardon le sacre tede**

RODOLFO: Essa all'altar si crede! [...]

AMINA (alza la destra come se fosse all'altare): Cielo, al mio sposo io giuro eterna fede e amore!<sup>19</sup>

In *Lucia di Lammermoor*, in una scena in cui parimenti l'eroina donizettiana si figura le proprie nozze ella canta quanto segue: «ardon gl'incensi / splendon le sacre faci, splendon intorno. / Ecco il ministro, / porgimi la destra. / Oh lieto giorno».<sup>20</sup> Sia in *Lucia* che in *Sonnambula*, dunque, c'è la descrizione del matrimonio – irrealizzato e quindi vagheggiato – mediante termini identici: le *tede* di Amina<sup>21</sup> diventano *faci* per Lucia, ma rimangono sempre *sacre*.

Prima di *Sonnambula* (1831) e di *Lucia di Lammermoor* (1835), un matrimonio irrealizzabile veniva però vagheggiato da una donna alla quale esso era stato impedito: parlo della Polissena di Schmidt e Manfroce. In *Ecuba*, dopo aver dovuto infatti affrontare una lunga scena di dialogo e scontro con la madre in vibranti recitativi accompagnati, la principessa troiana viene lasciata in scena «plongée dans la rêverie»: <sup>22</sup> la *climax* drammatica che si era infatti creata, drammaturgicamente, a partire dall'ingresso in scena di Ecuba e che era terminata con l'uscita di scena della regina di Troia, aveva indotto nella principessa troiana uno stato di «profondo letargo» (una traduzione, questa approntata da Schmidt, che forse però rende solo

<sup>19</sup> Romani/Bellini, *La sonnambula*, cit. atto I, scena nona.

<sup>20</sup> S. Cammarano/G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, tragedia lirica in due atti, atto secondo, scena quinta.

<sup>21</sup> *Tede* è latinismo pretto (dal latino *taeda*, *ae*: “pino, fiaccola, fiaccola nuziale”) del classicista Felice Romani, richiesto dalla rima nel successivo ottonario (*tede* - *crede*) in luogo del più comune *faci*, caratteristico del librettista e della lingua poetica italiana, attestato infatti in *Ecuba*, *Lucia di Lammermoor* e in moltissime altre opere in musica.

<sup>22</sup> Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes*, cit., p. 30.

a tratti l'enfasi icastica e lirica della «*rêverie*» di Milcent). Polissena, in quest'aria che doveva svolgere una funzione di *antictimax* (caratteristica del genere della *tragédie lyrique* cui *Hécube*, innanzitutto, apparteneva),<sup>23</sup> viene raggiunta in scena da un coro di giovani donzelle, che vogliono adornarla per le imminenti nozze con Achille: lo sconforto spinge però Polissena a non ragionare più e a figurarsi, nel «profondo letargo» delineato da Schmidt, le nozze che si sarebbero dovute celebrare, proprio con questi termini, pronunciati da Ifisa/Teona: «**ardon** gli incensi al tempio, ivi le **faci** splendono» (con bellissimo chiasmo). E in particolare, a questo riguardo, mi ha colpito una curiosa somiglianza:

<i>Ecuba</i> , Schmidt/Manfroce (1812)	<i>Lucia di Lammermoor</i> , Cammarano/Donizetti (1835)
--	--

«Ardon gli incensi al tempio  
ivi le faci splendono»

«Ardon gli incensi  
splendon le sacre faci»

Ora, la ricorrenza di questi termini sostanzialmente identici potrebbe essere una mera coincidenza: ma non possiamo trascurare il fatto che due librettisti affermatissimi sui palcoscenici napoletani (Giovanni Schmidt di *Ecuba*, Salvatore Cammarano di *Lucia di Lammermoor*), sebbene a vent'anni di distanza tra loro, hanno fatto esprimere a un personaggio della propria opera l'immaginazione di nozze irrealizzabili con espressioni pressoché identiche. Matrimoni, questi, però inevitabilmente destinati a non compiersi, a causa di una delle “leggi” tacitamente inderogabili dell'opera in musica, che prevede spesso che nel libretto ci siano delle «cerimonie destinate a non celebrarsi mai, ad essere interrotte dagli eventi del finale [...]». I matrimoni sono accompagnati da festanti cori pronubi. Le ragazze che devono prendere i voti, *idem*.<sup>24</sup> E sarà per esempio questo il caso presentato dalla *Lucia* donizettiana, la “folle” per eccellenza del melodramma ottocentesco; e allo stesso modo, la Polissena di Schmidt, «immersa in un profondo letargo», sebbene non fosse afflitta da “pazzia”, è in una *rêverie* non lontana, al livello drammaturgico, dalla pazzia di Imogene ne *Il pirata* belliniano o della protagonista eponima della *Lucia* donizettiana. Se la “scena di pazzia” poté quindi declinarsi nell'opera italiana anche nella forma del sonnambulismo, nel succitato duetto belliniano e nella celeberrima aria «Ah! Non credea mirarti», ritengo del tutto possibile che potesse anche prendere la forma del «profondo letargo» di Polissena in *Ecuba*: non importa, infatti, che in *Lucia* a cantare queste parole fosse la stessa protagonista dell'opera e

<sup>23</sup> Cfr.: P. Russo, *I furori di Ecuba. L'opera seria italiana alla prova della tragedia*, in R. Pfeiffer-Ch. Flamm (a cura di), *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte*, «Analecta musicologica», 50, Roma 2013, p. 87.

<sup>24</sup> D. Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, diss. dott., Università degli studi di Pavia, Pavia 2007, p. 64.

qui invece il «confidente»; piuttosto, dal mio punto di vista è significativo che vengano cantate in una scena drammaturgicamente analoga nelle due opere in musica.

### Da Euripide a Milcent: filogenesi orizzontale e verticale di trama e personaggi dell'*Ecuba* di Manfroce

«La luce detesto / s'è tolta al mio bene, /  
e solo da questo / abisso di pene /  
pietosa la morte / mi può liberar»<sup>25</sup>

Nella terza scena del III atto dell'*Ecuba* di Manfroce, dopo essere venuta a conoscenza della morte dell'amato Achille, la principessa troiana Polissena affida il proprio rimpianto e la propria angoscia a un'aria con coro responsoriale<sup>26</sup> strutturata in sei senari, con cui il personaggio esprime la propria repulsione verso la vita e in cui la luce diventa anche simbolo della vita stessa. La didascalia della stampa napoletana di *Ecuba*, in particolare, per questa scena delinea un «luogo recondito [in cui] una sola lampada illumina la scena»: <sup>27</sup> vengono tratteggiati i contorni di un luogo che si presta benissimo, adesso, alla rappresentazione degli affetti privati dei tre comprimari rimasti in vita; morto Achille – ed essendo quindi svanita ogni possibilità di vittoria per la *Realpolitik* sostenuta dal coro e da Priamo, che fino all'ultimo hanno tentato di obbedire a una superiore “ragion di stato” (cfr.: *infra*) – la scena può finalmente diventare «recondit[a]», riflettendo quindi perfettamente sul piano drammaturgico gli affetti privati e nascosti dei personaggi.

Se comunque avrò premura di approfondire questa tematica (connessa con l'esegesi ultima di *Ecuba*) in una sezione successiva di questo contributo, mi preme adesso volgere l'attenzione altrove. Questi versi dell'opera di Manfroce, traduzione pressocché letterale dei vv. 583–586 dell'*Hécube* di Milcent,<sup>28</sup> echeggerebbero chiaramente alcuni versi, sempre pronunciati da Polissena, dell'*Ecuba* di Euripide: «Madre beneamata, [...] non ci sarà un ancora, è ora l'ultima volta che guardo i

<sup>25</sup> G. Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes. Représentée pour la première fois sur le Théâtre Royal de S. Charles l'hiver de l'an 1812*, Typographie des Frères Masi, Napoli 1812, p. 55.

<sup>26</sup> Impiego qui l'aggettivo «responsoriale» nell'accezione drammaturgica presente in Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 65. Il musicologo fa riferimento a «Larghi “di preghiera” [...] tanto solistica quanto responsoriale, [come] nella *Cora* di Mayr [in cui] c'è un pezzo solistico strofico della protagonista [dalla] connotazione angosciata» (*Ibidem*).

<sup>27</sup> Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes.*, cit., pp. 54–55.

<sup>28</sup> Ivi, p. 54. «Ah! je déteste la lumière / qui ne luit plus pour mon amant. / O mort! viens finir ma misère, / mon desespoir et mon tourment».

raggi e il disco del sole»;<sup>29</sup> e, poco oltre: «luce, posso ancora scandire il tuo nome, ma non godo più del tuo fulgore se non per il tempo di andare da qui alla spada e alla pira di Achille».<sup>30</sup> Evidente e mai notata finora è la somiglianza tra questi trimetri euripidei e i succitati versi di Milcent, in ambedue le opere teatrali pronunciati da Polissena nella forma di un'apostrofe della luce, ivi intesa come metafora della vita: in entrambi i testi, dunque, la principessa troiana *in articulo mortis* saluta il «chiaro mondo»<sup>31</sup> adoperando due espressioni molto simili. Ora, sebbene ciò possa essere del tutto fortuito, è sicuramente curioso che, nell'ultimo momento che ambedue i testi concedono a Polissena per l'espressione del suo stato d'animo precedente la morte (annunciata apertamente in Euripide, solamente auspicata e presagita in Milcent), ella rivolge un'identica apostrofe alla luce del sole come simbolo della vita. A questo riguardo potremmo quindi chiederci: Milcent conosceva direttamente Euripide, o tutto ciò è una banale coincidenza? Ma la possibilità di rispondere a domande come queste – auspicata nell'ampia trattazione della mia tesi magistrale in filologia e storia dell'antichità, dedicata proprio all'*Ecuba* di Manfroce,<sup>32</sup> e in particolare nella disamina di quest'aria nel mio studio – richiederebbe accurate conoscenze di francesistica, ben più che di filologia classica. Infatti, per capire se Milcent conoscesse Euripide bisognerebbe entrare nel suo *scriptorium* e cercare di scoprire se, oltre alle seicentesche *Mort d'Achille* di Isaac de Benserade e di Thomas Corneille (di cui mi occuperò a breve), avesse anche letto Euripide o Seneca. Tuttavia, i limiti di questo contributo e – aggiungerei, soprattutto – delle mie conoscenze impediscono questa ambiziosa indagine, inducendomi a virare verso porti da me meglio conosciuti e di miglior approdo: la storia della tradizione classica e la storia del melodramma. Ciononostante, alcune considerazioni a questo riguardo rimangono possibili e, aggiungo, doverose. Infatti, l'*Ecuba* euripidea fu un testo

letto, riletto, annotato, tradotto letteralmente, tradotto in prosa, messo in versi; un testo che conferiva al suo lettore una sensazione di libertà, [...] suscitata dall'affermazione della libertà dell'uomo, che [qui] si trova da un capo all'altro [del testo]. E, paradosso per un testo dell'Antichità, sono due donne che l'esprimono: la madre, Ecuba, regina caduta in disgrazia di Troia, e sua figlia Polissena, giovane

<sup>29</sup> Cfr. Eur., Hec., vv. 409-412: «ἀλλ', ὦ φίλη μοι μητῆρ, / [...] ὡς οὐποτ' αὐθις ἀλλὰ νῦν πανύστατον / ἀκτίνα κύκλον θ' ἡλίου προσόψομαι. La traduzione che ho riportato, qui e oltre, del testo euripideo è quella approntata da Luigi Battezzato per la sua edizione dell'*Ecuba* euripidea; cfr. Battezzato (a cura di), Euripide, *Ecuba*, Bur Rizzoli. Classici greci e latini, Milano 2010, p. 229.

<sup>30</sup> Cfr. Eur., Hec., vv. 435-437: «ὦ φῶς· προσευπεῖν γὰρ σὸν ὄνομ' ἔξεστί μοι, / μέτεστι δ' οὐδὲν πλὴν ὅσον χρόνον ξίφους / βαίνω μεταξύ καὶ πυρᾶς Ἀχιλλέως». Cfr. ivi, p. 231.

<sup>31</sup> Celebre espressione dantesca per designare la terra, intesa come luogo di luce; cfr. *If.* XXXIV, 134.

<sup>32</sup> Cfr. G. Corrado, *L'Ecuba di Manfroce: Polissena e la ragion di stato nella Napoli murattiana*, Università di Pisa, tesi di laurea magistrale, a.a. 2021-2022.

principessa, prigioniera, anch'ella. [...] Ma Ecuba, ribelle, si batte contro l'ignominia dei vincitori. È capace di astuzia e violenza per ottenere riparazione, in lei la fiamma vitale non si è estinta malgrado le terribili prove che ha conosciuto. Polissena, seguendo una simmetria di cui l'armonia greca ha fornito numerosi esempi, si definisce in opposizione, punto per punto, al carattere furioso di sua madre, entrambe eppure unite nel rimpianto per la libertà perduta e nell'odio verso la servitù promessa.<sup>33</sup>

Ed è proprio a partire da queste illuminanti considerazioni del professor Garnier che intendo analizzare la fortuna di Ecuba e Polissena nelle letterature europee, fino al melodramma. Ed iniziando proprio da Euripide voglio innanzitutto constatare che già nel prologo della sua *Ecuba* lo spettro di Polidoro<sup>34</sup> si riferiva alla madre e alla sorella impiegando per entrambe l'aggettivo δῶστηνος («infelice», «sventurata»), pur per ragioni diverse;<sup>35</sup> e questo aggettivo accomuna infatti entrambe le donne troiane nelle infinite varianti mitiche di questa sezione del ciclo troiano, da Euripide stesso fino a Milcent e oltre. E fu soprattutto questo uno dei motivi che determinò la fortuna continua di questo dramma euripideo nei secoli, dal XVI secolo alla contemporaneità, e in particolare nella letteratura e nella tradizione tragica francese – cui, per l'appunto, Jean-Baptiste Gabriel Marie de Milcent appartiene. L'infelicità delle due donne, pur causata da ragioni diverse nei diversi testi, è fondamentalmente la stessa da Euripide alla contemporaneità: nel testo melodrammatico di Milcent e Schmidt era dovuta al rimpianto per la morte di Ettore, nel personaggio di Ecuba, e all'irrealizzabilità dell'amore verso Achille, in Polissena; in Euripide, invece, al rimpianto per la morte di Polidoro, in Ecuba, all'imminente fine dovuta al sacrificio umano, in Polissena.

Tratterò però più approfonditamente poco oltre della fortuna dei personaggi di Ecuba e Polissena nelle letterature europee; adesso mi preme tuttavia fare una piccola incursione nella letteratura greca, intendendo riscontrare alcune possibili eco di letteratura classica nel nostro libretto. In particolare, oltre alla suddetta (euripidea) nell'aria con coro «La luce detesto», voglio citare l'episodio del racconto dell'innamoramento di Polissena, narrato in *flashback* dalla principessa troiana alla propria ancella Teona (*Ecuba*, atto I, scena 1). Infatti, al verso 19 della *tragédie lyrique* di Milcent (corrispondente al verso 23 nella traduzione di Schmidt) inizia una sezione in cui viene raccontata quella che potremmo definire – con un termine

<sup>33</sup> B. Garnier, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, L'Harmattan, coll. «Sémantiques», Paris/Montréal 1999, p. 11, *passim*. D'ora in avanti, ove non diversamente indicato, le traduzioni dalle lingue (inglese, francese, latino e greco) dei contributi o delle opere citate in questo contributo sono sempre mie.

<sup>34</sup> Viene così tradotto il personaggio prototico dell'*Ecuba* euripidea nell'edizione Bur Rizzoli, che ho usato per redigere questo contributo; cfr. Battezzato (a cura di), Euripide, *Ecuba*, cit., p. 197.

<sup>35</sup> Cfr. Eur., *Hec.*, v. 34 e v. 46.

prettamente greco, dell'esegesi antica – una *τειχοσκοπία* («*teichoscopyia*», letteralmente: “visione dalle mura”): Polissena, durante uno dei combattimenti della mitica guerra di Troia, sarebbe stata abbagliata dalla vista di Achille, innamorandosene. Quello della *teichoscopyia* è però un più ampio procedimento letterario, con autorevoli precedenti, della letteratura antica: l'episodio probabilmente più celebre a riguardo proviene infatti dal III libro dell'*Iliade*, ai vv. 121-244, in cui Elena viene invitata da Iride a recarsi presso le porte Scee di Troia e a mostrare a Priamo e ai nobili troiani i combattenti greci che vede combattere nella pianura che si apre dinanzi alle porte. Anche in questo caso, comunque, sono ben lungi dal poter affermare un qualche influsso tra l'episodio iliadico e questa breve sezione in *flashback* di Milcent – affermazioni di questo tipo richiederebbero approfondite conoscenze di fortuna dei classici nella cultura francese tra Seicento e Settecento, a me ignote – mi limito quindi solamente a riscontrare l'analogia dell'espedito narrativo tra i due episodi e la comune appartenenza al ciclo troiano (pur tra i millenni di distanza tra essi intercorrenti). Se però la *teichoscopyia* di Elena nell'*Iliade* non avveniva in *flashback* (come invece avverrà per quella di Polissena nella nostra opera in musica), essa causava nella donna un ricordo dei tempi passati e del suo precedente marito Menelao: esattamente come il resoconto di questa *teichoscopyia* comporta nella Polissena operistica un nuovo prorompere della passione amorosa per Achille. In ambedue questi episodi, peraltro, sarei portato a riscontrare un procedimento narrativo che dal generale giunge al particolare, dall'esterno all'interno: infatti, dalla descrizione concreta delle mura e dei combattimenti si giunge all'intimo dei sentimenti delle due donne, Elena nell'*Iliade* e Polissena in *Hécube*. Con questa narrazione alla confidente di un evento passato, peraltro, verrebbe a presentarsi un caso-studio di grande rilevanza nella drammaturgia operistica, ampiamente analizzato dal musicologo Carl Dahlhaus nella sua trattazione sulle «strutture temporali nel teatro d'opera». <sup>36</sup> Secondo lo studioso, infatti: «un antefatto o un'“azione nascosta” non appartengono di necessità alla vera sostanza drammaturgica di un'opera, anche là dove essi paiano gravare soverchiamente sull'intreccio. [...] Nell'opera in musica, dramma del presente assoluto, importa soltanto ciò ch'è immediatamente percepibile». <sup>37</sup> Dunque, in quanto «dramma del presente assoluto», l'opera in musica confina quasi in una condizione di «male inevitabile» (Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit., p. 186) questo antefatto, relegandolo in una dimensione temporale remota e pressoché inaccessibile, ma comunque necessaria alla genesi concreta ed “evenemenziale” dei

<sup>36</sup> C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi-G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. Parte II/ I sistemi. Volume 6. Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, EDT Musica, Torino 1988.

<sup>37</sup> Ivi, p. 187.

successivi eventi rappresentati sulla scena durante i tre atti dell'opera (tutta la vicenda amorosa tra Achille e Polissena). Questa sfera temporale, come dicevo, pertiene a una dimensione secondaria e imm modificabile rispetto a quanto avverrà invece nelle scene successive dell'opera: quindi, nell'economia drammatica di *Ecuba* diviene del tutto secondaria, di fatto ininfluyente. La necessità di aver qui richiamato questo episodio, comunque, non ha l'obiettivo di comprenderne il peso effettivo nell'economia drammatica dell'opera, quanto piuttosto di presentare un'altra evidenza (o presunta tale) di eco di letteratura greca antica nel libretto che sto analizzando: esse, verosimilmente non casuali, che meriterebbero approfondimenti da parte di studiosi esperti di letteratura francese e di fortuna dei classici latini e greci in Francia.

A ogni modo, tornando alla questione della derivazione di *Hécube* di Milcent e Fontenelle dall'omonima tragedia greca, è chiaro che da Euripide a Milcent non può esserci stata filogenesi verticale;<sup>38</sup> e nella mia tesi di laurea magistrale ho ampiamente studiato – per la prima volta in modo sistematico – l'*Ecuba* di Manfroce non tanto o solamente come opera in musica di Nicola A. Manfroce su libretto di Giovanni Schmidt, quanto come prodotto della storia della tradizione classica e come narrazione di alcuni episodi del ciclo troiano. Infatti, se la letteratura critica su quest'opera come testo appartenente al genere teatrale dell'opera in musica è, soprattutto perché composta da Manfroce, abbondantissima, molto più esiguo – pressoché nullo, direi – è l'interesse da parte della filologia e della storia della tradizione classica su quest'opera in musica. Diversi studi hanno già ampiamente analizzato le alterne vicende della fortuna e della ricezione di alcuni episodi, testi teatrali e personaggi mitici della tradizione classica: Andromaca ed Ermione, in quanto protagoniste della *Phèdre* di Racine e dell'*Ermione* di Rossini,<sup>39</sup> Orfeo, Arianna, Medea, Fetonte, Dafne, Piramo e Tisbe e molti altri in quanto personaggi

---

<sup>38</sup> Impiego anche qui la lente interpretativa della filogenesi, già adoperata nella mia succitata tesi magistrale, prendendola in prestito dal lessico scientifico della biologia e applicandola alla storia della tradizione testuale. Per una definizione di filogenesi, cfr. *Enciclopedia Britannica*, s.v. "phylogenetics", Encyclopædia Britannica, Inc. Sul concetto di lente interpretativa, cfr. A. Grilli-C. Dell'Aversano, *La scrittura argomentativa: dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Le Monnier Università, Firenze 2005, pp. 597-603.

<sup>39</sup> Alle vicende della ricezione delle opere teatrali e in musica connesse ai personaggi di Andromaca ed Ermione, in particolare, sono dedicati due studi: M. Grondona, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Akademos Musica, Lucca 1996, e L. Mariani, *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*, Aracne editrice, Roma 2019. Il saggio di Marco Grondona, già latinista presso l'università di Pisa, è particolarmente utile e istruttivo dacché usa *Ermione* come esempio paradigmatico per analizzare la morfologia dell'opera seria rossiniana. In particolare, del saggio di Grondona è pionieristico il capitolo XVI, intitolato "*Literaturopern*: traduzioni integrali": cfr. Grondona, *La perfetta illusione*, cit., pp. 295-339.

paradigmatici delle *Metamorfosi* ovidiane<sup>40</sup> o di altre e più celebri opere in musica – non dimentichiamo, infatti, che agli albori di questo genere teatrale ci furono proprio testi come la *Dafne* di Peri (1598) e l'*Orfeo* di Monteverdi (1607). Invece, questa *Ecuba* operistica è stata studiata soprattutto da ammiratori e studiosi di Manfroce e quasi mai da filologi e critici testuali. Eppure, il grecista Dario Del Corno, nel redigere il libretto di sala (significativamente intitolato *La traccia greca*) per l'allestimento savonese di *Ecuba* del 1990, ricordava che:

in questa versione degli ultimi giorni di Troia vennero utilizzate testimonianze risalenti all'antichità classica, ancorché rimaste alla periferia della tradizione canonica. Omero aveva reso immortale la guerra di Troia; e quanto nella cronaca dei fatti era rimasto escluso dalla selettiva sintesi dell'Iliade, aveva fornito materia ai poemi cosiddetti del "Ciclo", fonte privilegiata della tragedia. Ma come suole accadere nella mitologia, dalla saga primaria si erano propagati mille rivoli diversi, che ampliavano, correggevano, spiegavano la versione originale, ora compiacendosi delle fantastiche escrescenze, ora suturando ellissi e appianando contraddizioni, secondo l'esigenza di un embrionale razionalismo.<sup>41</sup>

Del Corno, quindi, avendo dichiarato per primo a chiare lettere che la fonte diretta della *tragédie lyrique* di Milcent non poteva essere l'*Ecuba* di Euripide, ha portato a indirizzare l'attenzione della mia ricerca sulle fonti di *Ecuba* ad altri testi, a partire da una constatazione. Pur esclusi dall'epica omerica, alcuni episodi del ciclo troiano come quelli presenti nell'*Ecuba* di Manfroce godettero di grande successo presso il pubblico colto antico, tardoantico, medievale e cinque-seicentesco: intorno ad esso nacquero infatti molto di frequente cronache, romanzi e opere teatrali. In particolare, come ha notato il grecista Eric Dugdale: «le opere medievali che trattano miti su Troia abbondano, ma il loro debito con Euripide è lieve. Molti di loro includono narrazioni che descrivono le sofferenze di Ecuba e il sacrificio di Polissena, quest'ultimo presentato come il risultato dell'amore di Achille per la fanciulla».<sup>42</sup> L'enorme fortuna di cui la morte di Achille, il sacrificio di Polissena e l'ira di Ecuba godettero nella letteratura europea è quindi (sorprendentemente) assai poco debitrice delle tragedie antiche di Euripide e Seneca; piuttosto, deve tanto ad altre opere antiche, già però passate in secondo piano nell'antichità classica. A

---

<sup>40</sup> Faccio riferimento ad un recente e monumentale saggio del musicologo Paolo Isotta, nel quale il critico impiega il testo delle *Metamorfosi* ovidiane come punto di partenza per trattare l'evoluzione tra secoli e forme operistiche diverse di diversi miti antichi. Cfr. P. Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Marsilio editori, Padova 2018.

<sup>41</sup> D. Del Corno, *La traccia greca*, in *Ecuba. Libretto di Sala*, Teatro Comunale "G. Chiabrera", Savona 1990, p. 3.

<sup>42</sup> E. Dugdale, *Hecuba*, in R. Lauriola e K.N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, in K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companions to Classical Reception*, Vol. 3, Leiden/Boston 2015, pp. 111.

questo riguardo, è utile considerare fonti tardoantiche come il *De excidio Troiae* di Darete Frigio (I sec. ca.)<sup>43</sup> e l'*Ephemeris Belli Troiani* di Ditti Cretese (III-IV sec. ca.):<sup>44</sup> due prodotti letterari appartenenti al (poco conosciuto, ancora) genere del romanzo antico greco-latino, di grande importanza in qualsiasi indagine sulla fortuna del ciclo troiano e sulle particolari “declinazioni” di cui esso fu oggetto nella letteratura europea. Infatti, molto letti e conosciuti nel Medioevo latino, in età umanistico-rinascimentale e fino al Seicento e Settecento, questi due romanzi divennero importanti fonti di tragedie e drammi in tutta la letteratura europea.<sup>45</sup> In particolare, le narrazioni di Darete e di Ditti riferiscono molte vicende mitiche passate in secondo piano rispetto al filone affermatosi come principale dell'*epos* troiano, anche assenti nell'*Iliade* e che (forse proprio per questa circostanza) hanno goduto di immensa fortuna nelle letterature successive. Infatti, era in romanzi come questi che i curiosi lettori eruditi dell'Europa medievale e rinascimentale riuscivano a trovare alcuni episodi che, nella selettiva narrazione dei poemi omerici, erano invece assenti; tra questi, il sacrificio di Polissena e la morte di Achille. Assente dalla narrazione dell'*Iliade*, essa era stata ancor prima narrata nella perduta *Etiopide* ciclica, per poi esser nuovamente presente in un'opera in 14 libri intitolata *Tà μεθ'Ομηρον*, nota anche come *Posthomerica*, di Quinto Smirneo (III sec. ca.). In essa, in particolare, la narrazione gravita proprio intorno alla morte d'Achille e ai fatti a essa conseguenti, come il sacrificio di Polissena sulla sua tomba, ad opera di Neottolemo. Secondo la narrazione di Quinto Smirneo, in particolare, non avendo potuto Achille sposare la donna in vita, le sarebbe stata concessa per moglie da suo figlio Pirro/Neottolemo, in sacrificio, sulla sua tomba: viene quindi, in questo poema, anche raccontato il sacrificio di Polissena, altro episodio di grande interesse e importanza nell'economia narrativa del “ciclo troiano” (già presente, comunque, sia in Darete Frigio che in Ditti Cretese). Oltre ai romanzi succitati, l'episodio del sacrificio di Polissena compariva comunque anche in testi tragici: per esempio, nelle *Troiane* di Seneca esso avrebbe consentito, *post mortem*, l'unione tra Achille e Polissena che non era potuta avvenire in vita;<sup>46</sup> nella parodo dell'*Ecuba* euripidea il

<sup>43</sup> Edizione di riferimento del *De excidio Troiae* è F. Meister (a cura di), *Darete Frigio, De excidio Troiae Historia*, Leipzig 1873.

<sup>44</sup> Attuale edizione di riferimento dell'*Ephemeris Belli Troiani* è E. Lelli (a cura di), *Ditti di Creta, L'altra Iliade*, Bompiani, Milano 2015.

<sup>45</sup> Su Darete Frigio e Ditti Cretese, sull'importanza che hanno nella ricezione del ciclo troiano nella letteratura europea successiva e nella genesi di molte opere successive, cfr. G. Bessi, *Darete Frigio e Ditti Cretese; un bilancio degli studi*, «Bollettino di studi latini», 35, 2005, pp. 183-187; M. Lentano, *Come si (ri)scrive la storia. Darete Frigio e il mito troiano*, Atlantide, 2, Cahiers de l'EA 4276, «L'Antique, le Moderne», 2014, pp. 1-19; M. Lentano-V. Zanusso, *Ditti Cretese e Darete Frigio: rassegna degli studi (2005-2015)*, «Revue des études tardo-antiques», 2016-17, pp. 255-296.

<sup>46</sup> Sen., *Tr.*, vv. 203-370; cfr. F. Stok (a cura di), Seneca, *Le Troiane*, Bur Rizzoli. Classici greci e latini, Milano 1999, pp. 76-90.

coro ne metteva al corrente la sconfitta regina di Troia e lo spettro di Polidoro riferiva, poco prima nel prologo, le richieste di Achille;<sup>47</sup> infine, Sofocle, in una *Polissena* giuntaci frammentaria, avrebbe anche raccontato questa vicenda.<sup>48</sup> Dunque, tutte le narrazioni antiche della morte dell'eroe greco erano già strettamente legate alla vicenda del sacrificio della giovane e bellissima principessa troiana. E mi preme sottolineare che è proprio la versione mitica riferita da queste opere antiche (dai romanzi e dalle tragedie suddette) – innamoramento di Achille per Polissena, offerte di pace ai sovrani di Troia, accettate da Ecuba ma rifiutate da Priamo, uccisione di Achille mediante un intrigo tramato da Polissena e Paride – quella che sarà sostanzialmente presente nella letteratura europea successiva, pur con qualche modifica lieve ma inevitabile, e quindi anche nell'*Hécube* di Milcent e Fontenelle e (di conseguenza) nell'*Ecuba* di Schmidt e Manfroce. Mi sembra però abbastanza inverosimile che il punto di contatto tra questo particolare filone di letteratura antica e l'*Hécube* di Milcent possa essere stato diretto: piuttosto, esso sarebbe mediato da molta letteratura tragica francese del Seicento, il cosiddetto *Grand Siècle* di questa letteratura europea. Prima di questo ulteriore periodo di fortuna nel genere tragico francese, questi episodi erano però comparsi anche nel *Roman de Troie* del chierico francese Benoit de Saint-Mauré – *roman d'antiquité* della seconda metà del XII secolo – cui avrebbe attinto poi nel secolo successivo il siciliano Guido *de Columnis*, poeta della corte federiciana appartenente alla Scuola Siciliana, per la propria *Historia destructionis Troiae* (1285 ca.).<sup>49</sup> La principessa e la regina troiana avrebbero anche avuto diritto di cittadinanza nell'*Inferno* dantesco<sup>50</sup> e alla prima Boccaccio dedicherà un profilo del *De mulieribus claris* e un capitolo nel *De casibus virorum illustrium*.

Dopo il Medioevo, in età umanistico-rinascimentale l'*Ecuba* di Euripide godette dunque di grande fortuna in Francia: «tradotta venticinque volte dal Rinascimento, in prosa, in versi, integralmente o in estratti, ancor più spesso adattata per la scena o per la lettura, Ecuba sembrava aver suscitato numerose eco presso i suoi lettori francesi».<sup>51</sup> Infatti, nel 1506 il celebre umanista Erasmo da Rotterdam ne approntò una traduzione, divenuta presto molto celebre e fortunata, seguito nello stesso XVI

---

<sup>47</sup> Eur., *Hec.*, vv. 37-36, 98-153; cfr. L. Battezzato (a cura di), Euripide, *Ecuba*, cit., pp. 200-201, 206-210.

<sup>48</sup> Soph., *Polyx.*, fr. 522-528 Radt.

<sup>49</sup> Su Guido *de Columnis*, cfr. M.B. Spampinato, *Delle Colonne, Guido*, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 38, 1990. Edizione di riferimento della *Historia destructionis Troiae* è N.E. Griffin (a cura di), G. Delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, Cambridge 1936.

<sup>50</sup> Polissena in *If.* V, v. 65-66 ed Ecuba in *If.* XXX, vv. 17-21.

<sup>51</sup> Garnier, *Pour une poétique de la traduction*, cit., p. 13. Il testo di Bruno Garnier usa la grande fortuna dell'*Ecuba* euripidea come caso studio in quanto esemplificativo della fortuna di un testo per secoli di letteratura francese, dall'umanesimo all'illuminismo.

secolo da altri intellettuali e scrittori europei come Michelangelo Buonarroti il Giovane<sup>52</sup> o Filippo Melantone.<sup>53</sup> Di conseguenza, forte di questa rinnovata fortuna, l'*Ecuba* euripidea venne letta e apprezzata in tutta Europa e in particolare in Francia. Qui, innanzitutto, il diplomatico Guillame Bochetel ne approntò una traduzione in francese nel 1544;<sup>54</sup> poi, la morte di Achille e il sacrificio di Polissena compariranno in alcuni *Epigrammata* latini di Etienne Forcadel e del successo di questi episodi mitici risentì anche il tragediografo francese Robert Garnier nella stesura della sua celebre tragedia *La Troade* (1581): in una breve sezione introduttiva al testo della sua tragedia, intitolata *Argument de la Troade*, dopo averne brevemente raccontato la trama, egli infatti dichiara: «ecco il soggetto di questa Tragedia, preso in parte dall'*Ecuba* e [dalle] *Troiane* di Euripide, e dall[*e*] *Troiane* di Seneca».<sup>55</sup> Sembra però, guardando cursoriamente lo schema dei personaggi della tragedia di Garnier che, per questa via, si rimanga ancora lontani dall'*Hécube* di Milcent: il soggetto e i personaggi delle due tragedie sono diversi. Tuttavia, nel Seicento tragico francese, sebbene tragediografi “maggiori” e più celebri come Jean Racine o Pierre Corneille non abbiano scritto tragedie riguardanti questi episodi, tre autori “minori” (sicuramente, meno celebri) trattarono della morte di Achille e del sacrificio di Polissena in tre opere identicamente intitolate *La mort d'Achille*: la prima di Alexandre Hardy (1607), la seconda di Isaac de Benserade (1676),<sup>56</sup> la terza di Thomas Corneille (1673),<sup>57</sup> fratello minore del più celebre tragediografo Pierre Corneille. In particolare, tra queste merita attenzione *La mort d'Achille* di Benserade, «una tragedia mitologica, [che] si ispira alle diverse tradizioni che l'autore ha potuto ritrovare in Omero o in Sofocle ma anche in autori che dovrebbero precederlo come Darete di Frigia e Dictys di Creta, le cui storie sono state molto apprezzate fin dal XVI secolo».<sup>58</sup>

Darete e Ditti sono quindi punti di riferimento imprescindibili nella ricostruzione delle vicende testuali delle storie mitiche della morte di Achille e del sacrificio di Polissena dall'antichità al Seicento francese: alla fortuna e alla

<sup>52</sup> Sulla traduzione di Michelangelo il Giovane, cfr. C. Cuzzotti (a cura di), Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Ecuba: traduzione della tragedia di Euripide*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2017.

<sup>53</sup> Queste e altre traduzioni dell'*Ecuba* euripidea in età umanistico-rinascimentale sono studiate in A. Pertusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Byzantion, 33, n. 2, 1963, pp. 391-426.

<sup>54</sup> La traduzione del 1544 di G. Bochetel in francese dell'*Ecuba* euripidea viene ampiamente analizzata in Garnier, *Pour une poétique de la traduction*, cit., pp. 25-95.

<sup>55</sup> R. Lebègue (a cura di), R. Garnier, *La Troade. Antigone*, Société Les Belles Lettres, Paris 1952, p. 14.

<sup>56</sup> Cfr. S. Tortel (a cura di), I. de Benserade, *La mort d'Achille*, Université Paris-IV Sorbonne UFR de Littérature française et comparée, Paris 1998.

<sup>57</sup> Cfr. É. Mahieux (a cura di), T. Corneille, *La mort d'Achille*, Université Paris-IV Sorbonne, Paris 2000-2001.

<sup>58</sup> Tortel (a cura di), Isaac de Benserade, *La mort d'Achille*, cit., p. 7.

straordinaria diffusione di cui esse godettero nella cultura letteraria europea medievale e moderna, un ruolo di significativa importanza deve essere attribuito ai suddetti romanzi antichi. A questo riguardo, però, vorrei sottolineare come questo filone mitico, affermatosi grazie alla fortuna di cui (soprattutto nell'età imperiale e nella tarda antichità) godettero gli autori di prosa romanzesca, ebbe una ricezione le cui vicende sono a mio avviso per molti aspetti paragonabili a quelle di cui furono oggetto opere letterarie quali i cosiddetti "romanzi d'appendice" ancora ad inizio Novecento presso il pubblico italiano borghese medio e medio-basso. Opere letterarie come *I reali di Francia* di Andrea da Barberino, infatti, erano un testo imprescindibile per la borghesia media italiana dei primi anni del secolo scorso: in un periodo in cui non c'erano *fiction* o piattaforme di *streaming*, diversi romanzi di caratura e livello letterario spesso basso hanno facilmente assolto a intrattenimento per un pubblico perlopiù incolto e, potremmo dire, pettegolo. L'epica omerica e tarda (come è la stessa studiosa Sandra Tortel a sottolineare nella sua prefazione a *La Mort d'Achille* di Benserade) avrebbe quindi giocato un ruolo sostanzialmente secondario nell'affermazione e nella diffusione di quelli che Del Corno definì «rivoli minori» delle vicende del "ciclo troiano": la "parte del leone" di questo successo, piuttosto, la ebbero i suddetti romanzi antichi; opere letterarie, queste, cui però gli studi di filologia e di storia della tradizione classica dedicano un'importanza ancor oggi decisamente ridotta rispetto a quanto sarebbe più opportuno. A ogni modo, come dicevo, queste vicende mitiche sarebbero giunte alla tragedia francese seicentesca attraverso un itinerario che, muovendo dai romanzi e dai poemi medievali, avrebbe condotto questi soggetti in Francia tra XVI e XVII secolo.

Nel Seicento, però, in Francia riscuoteva contemporaneamente molto successo un particolare genere di teatro operistico: la *tragédie lyrique*, nata soprattutto ad opera del musicista fiorentino Giovanni Battista Lulli e che prediligeva soggetti antichi, attingendo dunque a piene mani dalle storie della mitologia classica. In particolare, proprio il creatore di questo genere di opera in musica, nell'anno della sua morte, compose insieme al proprio allievo Pascal Collasse una *Achille et Polixène*, su libretto di Jean-Galbert de Campistron: una *tragédie lyrique* che proprio al succitato filone di tragedie francesi seicentesche si riallacciava, adottandone le vicende principali del *plot*. Avendo goduto quest'opera di un enorme successo, credo che Milcent e Fontenelle la avrebbero potuta conoscere: i quali, epigoni di questa gloriosa e fortunatissima tradizione di opera in musica che aveva trionfato in tutto il Settecento francese e sotto la "protettiva egida" del neoclassicismo dell'età napoleonica, avrebbero quindi composto l'*Hécube* del 1800, dodici anni dopo tradotta da Schmidt e Manfroce sulle scene sancarlianee. I quali, peraltro, operarono in un contesto di rinnovamento delle forme e dei generi del teatro operistico nel

quale, soprattutto in Italia (area cui sono riferite le seguenti considerazioni), ma anche di fatto in tutta Europa:

il tradizionale dramma eroico s'incupisce di tinte luttuose e cruenti, un tempo inconcepibili. Le Cleopatre e le Semiramidi non bastano più; altro effetto producono sul libretto, prima ancora che sulle scene titoli come *La morte di Cleopatra* (Sogرافي e Nasolini, 1800), *La morte di Semiramide* (stessi autori, 1792) [...] ed altre morti eccellenti. Sull'onda lunga di Alfieri e della *tragédie lyrique* di gusto *noir* [...] e complici la statuaria e i *tableaux* di soggetto storico-antico di cui la civiltà neoclassica riempie gli occhi l'immaginazione, per l'opera seria è il grande momento del finale tragico, prima del sopravvento dell'ideologia napoleonica che riproporrà l'etica ottimistica del lieto fine.<sup>59</sup>

Non sorprende, quindi, che nella Parigi del 1800 che stava per diventare capitale del "primo Impero francese" sia stata messa in scena una *Hécube* che, di fatto, non è altro se non un'ennesima, nuova (e rinnovata, naturalmente) *La mort d'Achille*. Questa *Hécube* operistica avrebbe quindi funzionato, drammaturgicamente e ideologicamente, probabilmente anche se fosse stata intitolata \**La mort d'Achille* o \**La mort de Polixène*, poiché ambedue questi personaggi muoiono in questa *tragédie lyrique* e che (anzi) la morte della principessa troiana ha un'importanza ancor più rilevante, sul piano dei messaggi ideologici che quest'opera intende veicolare. Poco importa, da questo punto di vista, che la morte di Achille qui avvenga (in modo abbastanza insolito e peregrino, rispetto a tutta la tradizione precedente) per mano di Ecuba stessa e non di Paride. Ad ogni modo, sia la Parigi in cui iniziava a consolidarsi il progetto imperiale bonapartiano che la Napoli in cui quello stesso progetto era in procinto di cadere, applaudirono un'opera in musica in cui veniva cantata la luttuosa vicenda della regina di Troia e il sacrificio della sua bellissima figlia. D'altro canto, come Eric Dugdale ha acutamente rilevato:

già nell'*Iliade* di Omero, Ecuba è l'archetipo della madre addolorata, la *mater dolorosa*. Lì assiste e piange l'uccisione del suo amato figlio Ettore e la mutilazione del suo corpo da parte del suo nemico Achille. Nella tragedia di Euripide, Ecuba è soggetta ad ulteriori atti di brutalità. Sua figlia Polissena viene scelta come sacrificio umano per placare il fantasma di Achille. [...] Ecuba è resa selvaggia dalle atrocità della guerra. [...] Mentre la rabbia di Achille<sup>60</sup> è stata ispirazione per molte opere successive, quella di Ecuba è stata considerata inappropriata e destabilizzante. Così è più frequentemente rappresentata l'Ecuba delle *Troiane* di Euripide: in quest'ultima opera, Ecuba interpreta il ruolo "di genere" della donna addolorata, rassegnata al suo

<sup>59</sup> Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 98.

<sup>60</sup> La «rage of Achilles» di cui parla Dugdale è però il movente della prima opera della letteratura occidentale, l'*Iliade*: questa circostanza potrebbe quindi forse essere più determinante del fatto che essa fu anche oggetto di altre opere, posteriori all'età antica.

destino. Reagisce al sacrificio di Polissena e all'omicidio di Astianatte con dolore, non con vendetta, ed esorta la figlia Andromaca a vivere nella speranza (*Troiane*, vv. 632–3) e a conquistare Neottolemo, suo rapitore e marito, con il suo fascino (*Troiane*, vv. 697–705).<sup>61</sup>

Nonostante in alcune opere letterarie come le *Troiane* di Euripide il personaggio di Ecuba sia soprattutto caratterizzato dai tratti archetipici della *mater dolorosa*, la letteratura antica e moderna ha però contemporaneamente anche trattato questa figura come modello della madre vendicativa e furente: caratteristica, questa, sempre derivante dalla letteratura greca e, in particolare, dall'*Ecuba* euripidea. Di conseguenza, nella storia della ricezione della figura di Ecuba furono sempre compresenti queste due parallele caratterizzazioni della regina di Troia: la *mater dolorosa* e la madre vendicativa, che prevarranno alternativamente nelle diverse opere letterarie. E, in particolare, giova sottolineare come nell'*Hécube* di Fontenelle e Milcent e, quindi, nell'*Ecuba* di Manfroce e Schmidt, Ecuba sia soprattutto “madre vendicativa”. Dunque, il personaggio di Ecuba in queste due opere in musica è diversissimo dall'Euripide delle *Troiane*, dove la regina di Troia era “solamente” una *mater dolorosa*. La letteratura antica, quindi, ha consegnato alla posterità questa caratterizzazione bipartita del personaggio di Ecuba: la regina di Troia, dopo la conquista della città da parte dei Greci, ha saputo contemporaneamente vestire sia i panni di una *mater dolorosa* che piange la morte dei propri figli (similmente a Maria di Nazareth ai piedi della croce) e la sorte di schiava che le toccherà dopo la deportazione in Grecia, sia quelli di una madre che, accecata da questo dolore, lo risolverà in odio e vendetta. Questa stessa donna, all'interno del teatro tragico euripideo, saprà infatti vestire sia i panni dell'eroina eponima dell'*Ecuba*, in una tragedia della resilienza in cui la sua condizione di *mater dolorosa* la spinge a risollevarsi e a tramare una vendetta contro l'uccisore di uno dei suoi figli, sia le vesti di una delle tante *Troiane* sconfitte, vittime di una sorte crudele e protagoniste di una tragedia nichilista e di denuncia dell'insensatezza della guerra. Tra la tragedia di Euripide e l'opera in musica ottocentesca, a ben vedere, la sostanza non cambia: se nella prima la regina di Troia odiava l'antico alleato Polimestore, che aveva ucciso a tradimento suo figlio Polidoro, attraverso romanzi antichi (come la *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio) e cronache medievali (come l'*Historia destructionis Troiae* di Guido de Columnis) Ecuba potrà quindi arrivare al teatro francese seicentesco con lo stesso odio, sebbene indirizzato ad Achille, uccisore di Ettore: dunque, cambia la forma ma non la sostanza, poiché in ambedue i testi Ecuba odia l'uccisore di un proprio figlio e medita vendetta contro di lui. Alexandre Hardy, Isaac de Benserade e Thomas Corneille, tragediografi francesi del Seicento,

---

<sup>61</sup> Dugdale, *Hecuba*, cit., p. 111.

scrivono infatti tre opere teatrali identicamente intitolate *La mort d'Achille*, in cui la *mater dolorosa* scompare per lasciare il posto alla madre accecata dall'odio e dalla volontà di vendetta: Ecuba tende quindi ad appiattirsi, in questo teatro tragico francese, nel ruolo della “madre vendicativa” che nella letteratura antica era stato, per esempio, caratteristico di Clitemnestra nell'*Agamennone* di Eschilo. È dunque attraverso queste vie che l'odio della regina di Troia giunge all'*Hécube* operistica francese (rappresentata circa un mese prima della vittoria bonapartiana a Marengo), opera nella quale il tragediografo Milcent opta per un trattamento particolare del suo personaggio: sebbene egli abbia infatti approfondito la sua psicologia in una scena molto ampia resa in vibranti *récitatifs mesurés* (atto II, scena 3), lasciando ancora un piccolo spazio alla *mater dolorosa* delle *Troiane*, egli ridusse però poco dopo la sua caratterizzazione al ruolo più “piatto” della madre vendicativa accecata dall'odio. Ecuba in Milcent non solo deve infatti subire l'onta della sconfitta e il trionfo di chi le ha ucciso il figlio, ma viene anche a conoscenza di un amore provato segretamente da Polissena, sorella di Ettore e sua figlia, nei confronti proprio di Achille, l'uccisore di suo figlio. Ecuba, sotto questo punto di vista “parente” di Medea (intesa nella sua radice greca, dal verbo μήδεσθαι, di “macchinatrice”), riesce però a trarre un vantaggio dalla scoperta di questa verità nefanda: trama, infatti, un piano ai danni di Achille, per il quale richiederà proprio l'aiuto della figlia: lei stessa lo dovrà uccidere durante la loro unione nuziale.

Comunque, proprio perché anche “madre vendicativa”, la regina di Troia ebbe modo di trionfare sulle scene operistiche napoleoniche, francesi e italiane: Ecuba, la regina ricordata anche nei *Carmina Burana* come «incarnazione della sfortuna» (Dugdale, *Hecuba*, cit., p. 112), ben si prestava a quest'epoca in cui era molto necessario che, mentre «un re siede al vertice [*scil.*: della ruota della Fortuna], si badi alla rovina». <sup>62</sup> Inoltre, era anche necessario ricordare che questo re (poco importa, da questo punto di vista, che si trattasse di Murat, di Napoleone, o del precario regime francese nella Napoli che assistette a *Ecuba*) sedesse sul suo trono attraverso il sacrificio della felicità individuale e dei singoli, immolata sull'altare sanguinoso della “ragion di stato”. D'altro canto, come è sempre il citato passo dei *Carmina Burana* a evidenziare: «sotto la ruota [noi: N.d.T.] leggiamo, “Ecuba regina”»; la regina di Troia, che alla fine dell'opera di Manfroce griderà il proprio strazio e il proprio odio nei confronti dei Greci in una desolante solitudine, assumerebbe in questo senso un ruolo protagonista nell'opera in musica che porta il suo nome: nel “declamare” al pubblico (secondo una terminologia tanto cara alla

<sup>62</sup> Il riferimento a questo passo dei *Carmina Burana* proviene da Dugdale, *Hecuba*, cit., p. 112. Riporto di seguito il testo latino della porzione testuale del *carmen* che ho presentato, in traduzione, a scopi argomentativi: «rex sedet in vertice / caveat ruvinam; / nam sub axe legimus / Hecubam reginam».

*tragédie lyrique*) che, per quanto straziante e tragica la sottomissione alla “ragion di stato” fosse inevitabile, la regina rimane inevitabilmente «appiattita in un ruolo furibondo, [in] furori che restano così una galleria di situazioni sfrenate, senza una vera efficacia drammatica». <sup>63</sup> Di conseguenza, l’opzione per questo filone delle vicende del ciclo troiano comportò anche delle conseguenze ben specifiche sul piano della trama, evidenti nell’opera in musica.

Ad ogni modo, già prima e al centro della mia tesi di laurea magistrale ponevo un’istanza: *Ecuba* e l’altra produzione di Manfroce sono state finora studiate quasi solamente da musicologi e storici della musica, in seguito a quella che ho definito “Manfroce Renaissance”, <sup>64</sup> adottando quindi tacitamente (ma inevitabilmente) nelle loro indagini il falso presupposto che in un’opera in musica il drammaturgo è necessariamente il solo compositore e che il librettista non sia altro che una sorta di figlio cadetto di una nobile casata reale i cui principi e sovrani, invece, erano i compositori (se il librettista avesse avuto diritto di cittadinanza alla corte della storia del melodramma) o tragediografi e prosatori (se gli fosse stato concesso, addirittura, di poter essere considerato un “letterato” al pari di questi ultimi); un preconcetto, questo, derivante però da una prospettiva storiografica che si fatica tuttora a superare. Non è infatti probante neanche la considerazione che molte opere liriche nacquero prima come libretti e poi come musica e che la fama di molti compositori del Seicento e del Settecento fosse solamente dovuta al fatto che musicarono libretti di Pietro Metastasio. Così come *Il Trovatore* è stato prevalentemente studiato perché composto da Giuseppe Verdi, dimenticando che l’autore del libretto fu il grande scrittore Salvatore Cammarano, così *Ecuba* divenne solamente un’opera di Manfroce: di questo sfortunato musicista morto giovanissimo che, se fosse sopravvissuto alla tubercolosi che lo portò a questa morte precoce, avrebbe forse determinato un corso diverso e altro alla storia della musica ottocentesca. Queste considerazioni, elaborate e argomentate in un’abbondante messe di studi, sono certamente vere; allo stato attuale delle ricerche storico-musicali su Manfroce e sull’opera in musica italiana e degli studi di storia della lingua letteraria italiana non sono però più sufficienti: la ricerca su *Ecuba* deve infatti volgersi altrove. Tutti coloro i quali si sono occupati di quest’opera in musica, infatti, hanno dimenticato o solo cursoriamente ricordato come studiando

---

<sup>63</sup> Russo, *I furori di Ecuba*, cit., p. 101.

<sup>64</sup> Per la definizione del concetto di “Manfroce Renaissance”, calco della più celebre “Rossini Renaissance”, cfr. Corrado, *L’Ecuba di Manfroce*, cit., pp. 42 ss. Riporto testualmente dalla mia tesi magistrale quanto segue: «un rinnovato interesse nei riguardi [di Manfroce] è sorto principalmente, negli anni della [...] “Rossini Renaissance” e durante gli ultimi dieci anni; tra queste ultime due fasi, tuttavia, la “parte del leone” la fecero, indubbiamente, gli studi e le rievocazioni a lui dedicate tra il 1978 e il 1990: un periodo che potremmo definire, riprendendo la suddetta definizione applicata agli studi rossiniani, “Manfroce Renaissance”».

quest'opera in musica sia possibile occuparsi anche di molte altre tematiche e problematiche inizialmente imprevedute e imprevedibili e che, invece, meritano attenzione. Gli itinerari da percorrere per compiere quest'impresa apparentemente "titanica" sono, peraltro, molto più praticabili di quanto si possa credere: la letteratura critica, partendo da alcune semplici constatazioni, può infatti trovare facilmente molti altri sentieri spesso anche molto divergenti tra loro. Per esempio: se consideriamo che quest'opera in musica è un'*Ecuba* e che il soggetto è quindi tratto da vicende mitiche risalenti all'antichità classica, essa presenta aspetti di grande interesse già per quanto riguarda la trama; se studiata in questa prospettiva, l'*Ecuba* di Manfroce può spogliarsi quindi dei panni di semplice «opera in musica» per vestire quelli di «riadattamento» di vicende mitiche del ciclo troiano: cambia la forma, ma non la sostanza, ed è quanto ho già fatto nelle pagine precedenti di questo contributo. Fatta questa constatazione, quindi, viene facilmente chiamata in causa la storia della tradizione classica: la storia della letteratura, della cultura e dell'arte hanno infatti sempre attinto copiosamente ai poemi epici, alle opere teatrali e ai romanzi della letteratura greca e latina, spesso non rispettandone però "letteralmente" l'ordito narrativo che era stato tramato in questi ipotesti antichi, ma variandone e alterandone alcune vicende e alcuni episodi; d'altro canto, sarebbe anche solo banalmente impensabile che millenni di letteratura europea avessero copiato, adattandoli alle diverse lingue di volta in volta adoperate, questi testi antichi. È così dunque che l'*Ecuba* composta da Nicola A. Manfroce nel 1812 ha molto poco in comune con l'*Ecuba* scritta da Euripide nel 424 a. C.: questa circostanza, facilmente motivabile tenendo conto del fatto che non può neanche essere immaginata una filogenesi verticale delle opere letterarie moderne a partire da ipotesti antichi, richiedeva però di capire da dove questa opera in musica fosse nata, come fosse approdata al "San Carlo" e perché sia stata rappresentata in un anno cruciale come il 1812; durante il quale sul trono di Napoli sedeva precariamente Gioacchino Murat e si combatteva la campagna di Russia napoleonica. L'*Ecuba* di Manfroce, così analizzata, diventa quindi anche altro: è per esempio un'opera in musica commissionata dalla *governance* filofrancese della Napoli di quegli anni; ma è anche un testo letterario, autore del quale era Giovanni Schmidt, un illustre letterato di quegli anni e poeta di corte della Napoli murattiana. A questa considerazione ne viene poi dietro un'altra: leggendo infatti la stampa approntata per la *première* sancarlina dell'opera, notiamo infatti che il testo di Schmidt è sempre affiancato da un testo francese stampato parallelamente ad esso: l'*Ecuba* di Schmidt vuole sempre presentarsi come una traduzione. Se quindi considerata anche come opera letteraria di Giovanni Schmidt, *Ecuba* si presenta infatti al lettore della stampa napoletana del 1812 come «traduzione letterale» di una *tragédie lyrique* del 1800 composta dal letterato e giornalista Jean Baptiste

Gabriel Marie de Milcent (Parigi, 1747 - 1833) e musicata dal compositore Georges Granges de Fontenelle (Villeneuve d'Agen, 1769 - 1819). Oltre ad aver già indotto molti studiosi a constatare che *Ecuba* fu probabilmente l'unica, delle tante *tragédies lyriques* francesi rappresentate negli anni tra fine Settecento e inizio Ottocento in Italia, per la quale non solo venne tradotto il testo originale ma venne anche composta *ex novo* la musica da parte di un compositore italiano, la particolare natura di *Ecuba* e la possibile congiuntura in essa di diversi campi di ricerca l'hanno resa e possono renderla un territorio di ricerca per altri ambiti oltre alla storia della musica: la storia della tradizione classica, la storia della lingua italiana, la storia della letteratura francese.

### **L'eroismo femminile tra tragedia antica e melodramma: *Ecuba* e l'inizio formale e drammaturgico del melodramma ottocentesco**

Avendo poc'anzi delineato le caratteristiche principali del personaggio di Ecuba, intendo di seguito dimostrare come l'opera di Manfroce rappresenti, dal mio punto di vista, per molti aspetti l'inizio del melodramma italiano ottocentesco. Sebbene infatti questa affermazione possa sembrare eccessiva, esagerata o addirittura provocatoria, cercherò di motivarla accuratamente. Innanzitutto, per quanto riguarda i registri vocali dei personaggi di *Ecuba*, potrebbe sorprendere l'impiego di un cast di sole voci acute; a riguardo mi preme però ricordare una conseguenza che la Rivoluzione francese (prima) e l'impero napoleonico (poi) ebbero sulla storia della vocalità, ossia l'inizio della decadenza delle voci dei castrati: infatti,

in seguito al decreto di Giuseppe Bonaparte che aveva proibito di educare alla musica i giovani castrati nel neocostituito conservatorio unico (21 novembre 1806) si era evidentemente posto il problema delle voci di soprano e di contralto [...]: il divieto era stato esteso anche alla Cappella Reale; [però] dal 1815 in poi, col ritorno di Ferdinando I, verrà ripristinata la presenza degli eunuchi.<sup>65</sup>

Al di là, comunque, di questa momentanea "restaurazione" (anche sotto questo aspetto, dunque) borbonica, il declino dei castrati era a inizio Ottocento inevitabilmente avviato: per esempio, se Mayr per la sua *Medea in Corinto* prevista proprio per la stagione sancarlina del 1813 aveva infatti originariamente composto il ruolo di Giasone per un castrato, fu poi costretto a ricomporre tale parte per un tenore. Nonostante, infatti, anche Rossini abbia composto per Giovanni Battista

---

<sup>65</sup> R. Cafiero, *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in F. Lippmann (a cura di), *Studien zur italienischen musikgeschichte XV*, 30/II, Tomo II, «Analecta musicologica», Laaber-Verlag, Bremen 1998, p. 638.

Velluti, il più celebre castrato dell'epoca, il ruolo di Arsace nell'*Aureliano in Palmira* (Milano, 1813), questa era di fatto una categoria vocale destinata presto a scomparire: piuttosto, sull'orizzonte delle scene operistiche iniziavano proprio in questi anni a trionfare i primi grandi ruoli femminili, destinati però ad essere definitivamente “consacrati” solo dall'Ottocento operistico italiano. Non si deve però credere che questa novità in tema di vocalismo sia dovuta solamente al declino dei castrati, solo in parte determinato dalle svolte “illuministe” indotte dalla rivoluzione, prima, e dalla dimensione “europea” dell'impero napoleonico, poi. Piuttosto, l'ascesa delle voci e del protagonismo femminile nel melodramma sono fondamentalmente dovuti a ragioni di natura storica ed estetica, la cui sussistenza può peraltro essere dimostrata guardando alla storia del melodramma e facendo alcune considerazioni di storia della vocalità. A questo riguardo, per illustrare quanto intendo qui dimostrare, saranno utili alcune analisi condotte da Dahlhaus nella suddetta *Drammaturgia dell'opera italiana* e in un suo contributo intitolato *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla recezione dell'antico nella storia della musica*.<sup>66</sup> Infatti, la tesi di fondo degli scritti di Dahlhaus sull'opera in musica si basa sulla genesi di questa particolarissima e fortunatissima forma di teatro musicale in seno all'estetica e alla poetica barocca del “meraviglioso” e della “spettacolarità”. In questa direzione, per esempio, vanno alcune affermazioni di Dahlhaus per cui

basta un confronto sommario per evidenziare nell'opera in musica una propensione specifica, e assai più spinta di quella del dramma letterario, verso la spettacolarità scenica: una propensione che essa semmai condivide col teatro barocco. [...] L'opera in musica [...] mantiene viva molto al di là dell'epoca barocca [...] la facoltà di evocare il “meraviglioso”. [...] L'estetica del “meraviglioso” sopravvisse lungamente dopo il tramonto del barocco, se è vero che perfino nell'età del neoclassicismo e del realismo il “meraviglioso” fu ammesso come estetica dell'opera (Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit., pp. 81-82 e p. 92, *passim*).

Ho citato queste considerazioni di Dahlhaus non per mera ostentazione di erudizione storiografica. Poc'anzi, infatti, facevo riferimento al declino dei castrati, cronologicamente collocabile nel primo quindicennio dell'Ottocento: anche se questa può sembrare una mera casualità, mi preme ricordare come gli anni compresi tra Marengo e Waterloo siano anche gli anni del cosiddetto “interregno” pre-

---

<sup>66</sup> C. Dahlhaus, *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla recezione dell'antico nella storia della musica*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 279-308.

rossiniano;<sup>67</sup> dunque, l'ingloriosa tradizione della castrazione dei cantanti iniziò definitivamente a declinare proprio in questi anni. Il successo originario di cui molti castrati godettero, però, trova le proprie motivazioni storiche nell'estetica barocca del "meraviglioso": la gran parte delle opere serie composte dal Seicento all'inizio dell'Ottocento, infatti, ricorsero copiosamente a questa voce poiché l'inevitabile stupore che colpiva l'uditorio nell'ascoltare questo canto così innaturale e prevedibilmente tutt'altro che verosimile trovava la propria ragion d'essere e fondamento proprio nella suddetta estetica barocca del "meraviglioso". Non a caso, inoltre, Rodolfo Celletti, proprio in posizione incipitaria a un proprio contributo sul «vocalismo di Rossini», sottolineava come:

il melodramma serio nasce in Italia sotto il segno dell'astrazione. È un melodramma tutto volto verso l'elemento favoloso. Non solo ignora, ma detesta la plausibilità e la cosiddetta verità drammatica. Così, si prescinde dai colori timbrici maschili e femminili nell'assegnazione dei ruoli e, anzi, si predilige l'ambiguità: l'uomo che sostiene parti buffe in vesti muliebri, la donna in paludamenti maschili, l'evirato in cimiero che con voce bianca impersona Scipione o Annibale o Achille.<sup>68</sup>

Pertanto, non è certamente un caso che «il "bello scompiglio" – il *beau irrégulier* di Boileau – era nella poetica barocca un termine positivo: fu il classicismo a convertirlo in negativo. Se nella realtà si fosse paventato l'agguato onnipresente dell'illusorio e del labirintico, nel teatro lo si sarebbe ricercato per divertimento» (Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit., p. 148). Nell'immaginario collettivo e nella poetica barocca, quindi, non ci poteva essere nulla di più "meraviglioso" e "illusorio" di una voce di un castrato, a maggior ragione quando egli cantasse arie guerresche o vestisse i panni di valorosi guerrieri della storia antica e recente: è il caso del ruolo eponimo del *Giulio Cesare in Egitto* di Händel (1677) o del ruolo di Tamerlano nel *Bajazet* di Vivaldi (1735), per citare solamente due tra gli infiniti esempi che si potrebbero presentare. Gli strali dell'estetica neoclassica, da un lato, il giacobinismo e il razionalismo, dall'altro, condussero però lentamente ma definitivamente al tramonto di questa «convenienza teatrale»; conducendo anche, allo stesso tempo (proprio in quegli stessi primi anni dell'Ottocento in cui il neoclassicismo si affermava trionfalmente sotto i colpi delle

---

<sup>67</sup> La tesi dell'interregno, elaborata da Stendhal nella sua *Vie de Rossini*, è stata sostenuta a più riprese da molti critici novecenteschi e non, quali Giovanni Carli Ballola (cfr. Carli Ballola, *Presentazione*, Roma 1989, in D. Ferraro, *Nicola Antonio Manfredi. Nella vita e nell'arte*, Pellegrini editore, Cosenza 1990, p. 5; idem, *Rossini*, cit., p. 144 e *alibi*) o Paolo Isotta (cfr. idem, *La dotta lira*, cit., pp. 166-167); messa in dubbio da Roger Parker, è stata definitivamente confutata da Daniele Carnini (cfr. *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit.).

<sup>68</sup> R. Celletti, *Il vocalismo di Rossini*, in M. Selvini (a cura di), *Il Melodramma. Rossini nostro contemporaneo*, Casa Ricordi, Milano 1985, p. IX.

baionette e dei cannoni delle armate napoleoniche), a una svolta decisiva nella storia del melodramma e della vocalità: l'ascesa delle voci femminili. Sempre Celletti, infatti, nel già citato contributo sul «vocalismo rossiniano», ricordava come:

tra le voci femminili, il dominio, nel Sei-Settecento, spetta al soprano, probabilmente per le sue capacità virtuosistiche. La voce di mezzosoprano è praticamente considerata una sottospecie del soprano da cui differisce soltanto per le tessiture più basse. Ma in sede di assegnazione dei ruoli non si fa alcuna differenza psicologica tra i due registri. Quanto al contralto, le parti che inizialmente le competono sono buffe: donna d'età avanzata e di umile condizione sociale (domestica, nutrice) spesso grottescamente innamorata di giovani paggi. È con l'inizio del Settecento che il contralto assume maggior rilievo e comincia a eseguire parti di primadonna, sia nel genere serio che nel giocosso, acquisendo caratteri virtuosistici. Alla fine del secolo [...] è già matura per le grandi parti che le riserverà Rossini.<sup>69</sup>

L'opera in musica sembrerebbe quindi aver sempre nutrito, sin dalle sue origini, una sostanziale diffidenza verso l'attribuzione di ruoli "eroici" o (anche, ancor più semplicemente) protagonisti, alle donne. Se infatti, per esempio, la tragedia antica non aveva avuto alcuna remora a conferire ruoli di primo piano, anche e soprattutto sul piano della drammaturgia, a personaggi femminili (che sono diventate, anche banalmente nell'immaginario e nella cultura comune, delle autentiche eroine, come Clitemnestra, Antigone o Medea), ciò non avverrà quasi mai nell'opera in musica prima dell'Ottocento. La tragedia antica, infatti, pur essendo germinata in una società che recludeva le donne di condizione agiata in ginecei e guardava con disprezzo alle etere che si concedevano licenziosità di vita e di costumi, aveva per esempio indotto un tragediografo come Eschilo ad attribuire un ruolo di fatto protagonista a Clitemnestra nell'*Agamennone* o ad Elettra nelle *Coefore*; il fatto che una donna potesse uscire dai propri penetrali di silenzio e «sciogliere la guerra» del Peloponneso diventa poi oggetto di una tra le più celebri commedie dell'antichità: la *Lisistrata* di Aristofane. E ciò sarebbe ancor più evidente in tragedie quali *Antigone* o nelle *Trachinie* sofoclee e in tutto il teatro tragico euripideo: alla fortuna del quale si deve, peraltro, la fortuna millenaria di personaggi femminili quali Medea e Andromaca (a partire dalle fortunatissime tragedie eponime) o Ecuba e Polissena (le protagoniste, tra l'altro, anche di *Ecuba* di Manfroce!) a partire da opere quali l'*Ecuba* e le *Troiane* di Euripide o le *Troiane* di Seneca.

Ben altra, invece, fu la caratterizzazione delle figure femminili agli albori del "moderno" genere teatrale dell'opera in musica: se è vero, infatti, che si fa tradizionalmente iniziare la storia del melodramma con alcune *Dafne* (di Peri/Caccini e Rinuccini e con l'omonima opera di Marco da Gagliano), credo che

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

la plausibilità di questa affermazione possa essere dimostrabile prendendo a modello il teatro operistico di due tra i primi grandi compositori della storia del melodramma: Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli. Le succitate *Dafne*, se confrontate con le opere in musica di questi due autori, sembrano infatti dei casi abbastanza isolati: nell'*Orfeo* (1607) di Monteverdi, per esempio, il vero protagonista è il mitico cantore e ben poca importanza, al livello drammaturgico, ha Euridice; lo stesso si può anche dire del personaggio di Penelope ne *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640).<sup>70</sup> Guardando poi al teatro operistico di Cavalli, si riscontra come gran parte dei titoli delle sue opere presentino delle “etichette” maschili: esempio lampante, sotto questo punto di vista, è per esempio una delle sue più celebri e fortunate opere, *Il Giasone* (1649): questa declinazione del mito argonautico, infatti, avrebbe addirittura rinunciato a riportare nel proprio titolo il nome della celebre eroina euripidea. Questo *status quaestionis*, poi, non sembra cambiare nel Settecento con l'ascesa dei libretti di Apostolo Zeno prima e di Metastasio poi: se infatti quest'ultimo scrisse per esempio una *Didone abbandonata* (1724) o una *Ipermestra* (1744), molto più numerosi sono i suoi titoli recanti eroi maschili: dal *Catone in Utica* (1728) all'*Ezio* (1728), dall'*Alessandro nell'Indie* (1729) all'*Achille in Sciro* (1736), fino ad *Attilio Regolo* (1750), a *Il re pastore* (1751) e a *L'eroe cinese* (1752). Peraltro, certamente non può essere sufficiente la particolare denominazione assunta dai titoli dei libretti a rendere fondata questa tesi: piuttosto, lo sarà il fatto che sul piano drammaturgico il ruolo protagonista è la maggior parte delle volte svolto da quei castrati, icasticamente definiti da Celletti «evirato in cimiero che con voce bianca impersona Scipione o Annibale o Achille» (cfr.: *supra*): è dunque la drammaturgia stessa dell'opera sei-settecentesca che perlopiù avrebbe confinato in secondo piano i ruoli propriamente femminili. Ciò, inevitabilmente, ha anche una conseguenza sul piano dello sviluppo del vocalismo femminile e maschile: se per esempio nell'opera seicentesca agli uomini vengono perlopiù attribuiti dei secondari ruoli da basso (si pensi a Nettuno ne *Il ritorno di Ulisse in patria* o a Seneca ne *L'incoronazione di Poppea*), gli eroi «in cimiero», come detto, sono esclusivamente dei castrati. La stessa voce di basso, per esempio, prima dell'Ottocento rimane infatti abbastanza uniforme (è lo stesso Celletti, peraltro, in

---

<sup>70</sup> L'omissione, in questa mia analisi, de *L'incoronazione di Poppea* (1643) non è affatto casuale: l'interpretazione di quest'opera in questo contesto pare, infatti, abbastanza problematica e la ritengo una sorta di *unicum*, al pari delle precedenti *Dafne*, nel teatro operistico seicentesco. D'altro canto, ritengo peraltro utile ricordare come *L'incoronazione di Poppea* non venne forse composta dal solo Monteverdi, ormai in età decisamente avanzata e vicino alla morte, ma con la collaborazione di alcuni collaboratori più giovani come Benedetto Ferrari, Filiberto Laurenzi, Francesco Saccati (Cfr.: G. Manuwald, *Nero and Octavia in Baroque Opera: Their Fate in Monteverdi's Poppea and Keiser's Octavia*, Ramus, vol. 34, n° 2, Cambridge 2005, pp. 152-166). Se fu davvero composta “a più mani”, diventa quindi a maggior ragione più difficile far rientrare quest'opera in musica all'interno della mia analisi.

diversi suoi contributi, ad aver evidenziato come la differenziazione odierna tra basso e baritono sia fondamentalmente ottocentesca); le voci di soprano e tenore, per quanto col tempo siano state certamente soggette a dei progressivi sviluppi (soprattutto nella direzione del virtuosismo imperante in questi due secoli), non raggiungeranno mai le vette che riusciranno a toccare solamente nell'Ottocento operistico, rimanendo infatti sempre subordinate (vocalmente e drammaturgicamente) ai castrati, cui spettavano perlopiù i ruoli da protagonista. A partire però già dal teatro operistico tardo-settecentesco (le opere di Mozart, sotto questo punto di vista, ne sono un esempio lampante), questa tendenza inizierebbe a invertirsi, con una dirompente ascesa di ruoli di soprano e tenore e con l'inizio della differenziazione tra i registri vocali di basso e baritono (ben diverso, per esempio, è il vocalismo del Commendatore da quello di Leporello nel *Don Giovanni* mozartiano!); iniziano inoltre a comparire delle eroine femminili, che vestono pacificamente panni muliebri: dalla Donna Elvira del *Don Giovanni* (una delle tante "eroine sedotte e abbandonate" della storia della letteratura occidentale, il cui prototipo rimane sempre l'Arianna abbandonata a Nasso; anch'essa, peraltro, eroina operistica novecentesca con l'*Ariadne auf Naxos* di Strauss, del 1912) alla scaltra Susanna e alla Contessa in *Nozze di Figaro*. Nella prospettiva di quest'analisi non va però certamente dimenticato come queste due opere in musica di Mozart non fossero affatto delle opere serie: piuttosto, nelle principali opere che compose in questo genere operistico, il salisburghese si inserì pienamente nel solco della tradizione settecentesca: se, quindi (per esempio), il personaggio di Idomeneo nell'opera eponima è un tenore che guarda all'opera primo-ottocentesca, Idamante era ancora un castrato; e lo stesso discorso si può fare per *La clemenza di Tito*, in cui il tenore Tito guarda all'Ottocento operistico, ma Sesto è ancora un castrato, secondo la tradizione precedente.

E dopo l'opera seria mozartiana si potrebbe poi agevolmente giungere, nella prospettiva storiografica più diffusa ed affermata, quasi istantaneamente, ai grandi soprani rossiniani: Elisabetta in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Napoli, 1815), Elcìa e Amaltea nel *Mosè in Egitto* (Napoli, 1818), Ermione e Andromaca in *Ermione* (Napoli, 1819), Anna Erisso in *Maometto secondo* (Napoli, 1820), Semiramide nell'opera eponima (Venezia, 1822). Prima di Rossini ci furono però interessanti esperimenti operistici, il più delle volte immeritadamente dimenticati: non va tralasciato, infatti, che fu proprio in quegli anni che sembrerebbero "bui" (quelli del cosiddetto "interregno") che furono composte opere in musica fondamentali, anche sotto questo punto di vista, come *Medée* di Cherubini (1797), *La vestale* di Spontini (1807), *Ecuba* di Manfroce e *Medea in Corinto* di Mayr (1813); opere in cui, finalmente, sono dei personaggi femminili sia a comparire nel titolo che a svolgere il ruolo di protagoniste nell'economia del dramma. Questa circostanza, inoltre,

comportò delle conseguenze anche sul piano del vocalismo: guardando infatti, per esempio, ai ruoli di Julia nell'opera spontiniana, o di Ecuba e Polissena nell'opera di Manfroce, si riscontra come esse siano interessate da una cura compositiva difficilmente ravvisabile nelle opere precedenti. In particolare, dovendo circoscrivere la mia attenzione alla sola analisi del "vocalismo" di *Ecuba*, ci tengo a ricordare come già relativamente a Polissena ed Ecuba, Domenico Giannetta abbia notato che

estremamente interessanti sono [...] i tentativi operati dal compositore per caratterizzare, sia vocalmente che psicologicamente, i due principali ruoli femminili: fin dalle prime scene lo sguardo dell'autore si sposta da Ecuba, protagonista indiscussa del libretto di Milcent, a Polissena, personaggio che nelle mani di Manfroce assume, pagina dopo pagina, ad un ruolo di primissimo piano, tanto che ad essa l'autore dedica le due arie più intense di tutta la partitura, non a caso le uniche scritte in tonalità minore. In definitiva, comunque, non è affatto semplice stabilire quale delle due donne sia la vera protagonista dell'opera: le due voci possiedono infatti un'estensione simile, ascrivibile alla moderna categoria del soprano drammatico, e ad entrambe vengono affidate due arie di grande importanza nell'economia drammaturgica dell'opera, oltre che di notevole spessore musicale.<sup>71</sup>

A questo riguardo, tuttavia, mi trovo anche a concordare con Faverzani, laddove argomenta che il "sacrificio" nell'opera di Manfroce della scena terza del II atto dell'*Hécube* è uno dei mezzi attraverso i quali nell'opera italiana la protagonista diventa la figlia anziché la madre: il sacrificio di questa scena toglierebbe infatti, in *Ecuba*, un'importanza significativa alla visione del «sacrificio come un dovere».<sup>72</sup> Comunque, un'analisi puntuale, simile a quella che ho fatto per il personaggio di Ecuba, è meritata anche dalla principessa troiana co-protagonista dell'opera. La Polissena delineata da Milcent, infatti, ha molto poco dell'eroismo che la caratterizzava nelle tragedie euripidee: si mostra sempre esitante e debole, finisce per cedere alle pressioni della madre "macchinatrice" (in particolare, in II atto, scena 3) e, ogniqualvolta la pressione su di lei si fa troppo forte, diventa «oppressa» (come canterà per esempio nella sua aria italiana del I atto: «Oppresse dal dolore»), sviene e si ritrova, una volta rinvenuta, in una dimensione allucinata di «rêverie». Questa condizione, nella quale la principessa troiana «è immersa» – cito la traduzione italiana del libretto – sostanzialmente sempre in quest'opera in musica (beninteso,

---

<sup>71</sup> D. Giannetta, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, in M. P. Borsetta-M. Distilo-A. Pugliese (a cura di), *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palmi 2013), Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014, p. 94.

<sup>72</sup> Cfr.: C. Faverzani, *Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion: "Ecuba" de Nicola Antonio Manfroce*, in *Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra*, Séminaires, «L'Opéra narrateur», 2011-2012 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), Université Paris 8, Paris 2013, p. 119.

sia nella *tragédie lyrique* di Milcent e Fontenelle, sia nella «tragedia per musica» di Schmidt e Manfroce), consente quindi di accostarla alle primedonne operistiche che, tra Settecento e Ottocento, canteranno quella che è stata definita la *Wahnsinnszene*.<sup>73</sup> la fortunatissima situazione drammatica della “scena della pazzia”. Se però dell’appartenenza di Polissena al filone delle eroine operistiche folli ho già ampiamente discusso, intendo adesso rivolgere altrove la mia attenzione: infatti, muovendo dalla constatazione che la *tragédie lyrique* di Milcent e Fontenelle fosse un’*Hécube* e non una \**Polixène*, la letteratura critica si è interrogata sulle cause di tale denominazione; essendo infatti, soprattutto nell’*Ecuba* di Manfroce, parimenti protagoniste e drammaturgicamente rilevanti Polissena ed Ecuba. Nel testo francese, tuttavia, questa *querelle* si risolveva facilmente a favore della prima, protagonista della scena finale dell’opera e della grande scena terza del II atto: il taglio della quale, in Manfroce, comporta però un’inevitabile decurtazione del suo effettivo ruolo drammatico, conferendole lo stesso peso della figlia Polissena. L’*Ecuba* di Manfroce e Schmidt, quindi, ha queste due protagoniste: due donne diversissime tra loro, l’una incarnazione dell’odio e della brama di vendetta, l’altra della «pena»; parola chiave, quest’ultima, che “caratterizza” Polissena e con la quale lei stessa si definisce (in rima con il proprio nome) in due passi del libretto di Schmidt.<sup>74</sup> L’opera di Manfroce, attribuendo il ruolo protagonista *ex aequo* a Polissena ed Ecuba, non solo adotta quindi la suddetta situazione drammatica del protagonismo femminile (in luogo di quello dei castrati) che proprio in questi anni era *in fieri*, ma ne presenta una piena applicazione dal momento che in essa le protagoniste femminili sono addirittura due. Perché l’opera in musica sviluppi pienamente questa tendenza dovremo attendere i decenni successivi dell’Ottocento: opere in musica come *Semiramide*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata* e *Tosca* saranno infatti la piena realizzazione di questo processo iniziato negli anni dell’*Ecuba* manfroceana e dell’*Elisabetta* rossiniana.

Una caratterizzazione decisamente secondaria e meno approfondita, tuttavia, denota i personaggi di Achille e Priamo in quest’opera in musica. L’Achille di Milcent, infatti, è compattamente costruito come un “antieroe” rispetto al valoroso protagonista dell’*Iliade* omerica: se nel poema epico era infatti caratterizzato come eroe di quella μῆνιν cantata nel proemio, nel drammaturgo francese e nel traduttore italiano viene invece qualificato come eroe di una «tendresse» amorosa che non gli

<sup>73</sup> Mutuo la denominazione tedesca delle “scene di pazzia” operistiche da J. Warrack-E. West, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1996, s.v. *Wahnsinnszene*.

<sup>74</sup> Cfr. Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes*, cit., v. 21 (p. 2) e v. 381 (p. 31). Tuttavia, devo sottolineare che al v. 381 non c’è una vera e propria rima tra Polissena e pena nel testo, ma è comunque riconoscibile una ricorrenza del termine come parola chiave, essendo di nuovo pronunciata proprio dalla principessa troiana.

consente neanche di intravedere le macchinazioni tramate a suo danno da Ecuba; in quest'opera in musica, inoltre, egli viene ucciso in scena dai nobili troiani che, venuti a conoscenza di un'irruzione greca dentro le mura, non esitano ad attuare la vendetta della regina di Troia. La sua uccisione farà però svanire ogni possibilità di manovra alla *Realpolitik* e alla "ragion di stato", tenacemente perseguite lungo tutto l'arco dell'opera da Priamo e dal coro maschile. A questo riguardo, però, bisogna rilevare come se il coro dei nobili troiani sia compattamente costruito come incarnazione di un popolo che, consapevole della propria sconfitta militare e di una conseguente necessità di mediazione con il vincitore, chiede ai propri sovrani che: «pace torni in questo dì», in Priamo la *Realpolitik* e la "ragion di stato" della città sconfitta si uniscono all'affetto paterno, dichiarato apertamente nelle sue due arie solistiche, mediante le quali Milcent caratterizza anche lui come un "anti-eroe", quasi spoglio dalle vesti regali che gli aveva attribuito la tradizione omerica.

A questo punto, intendo adesso offrire un'interpretazione che, quanto più possibile basandosi su evidenze offerte dai successivi sviluppi dell'imminente «vocalismo rossiniano», cerchi di trovare una risposta alle ragioni che avrebbero indotto Manfroce alla scelta di un cast di sole voci acute. Soluzione assolutamente tipica per l'epoca, essa si riscontra infatti anche nell'*Elisabetta* rossiniana, di tre anni successiva a *Ecuba*, opera nella quale non ci sono voci gravi nel cast, né tra le parti maschili né tra quelle femminili. Infatti, i due personaggi che potremmo infatti considerare i *villains* nell'economia drammatica dell'opera, Norfolc e Matilde (rispettivamente antagonisti di Leicester e di Elisabetta), sono un tenore e un soprano, esattamente come i loro rivali: non c'è quindi una differenziazione dei tipi vocali rispondente a una volontà di caratterizzare i personaggi in modo positivo o negativo. Un ragionamento sostanzialmente analogo, inoltre, potrebbe essere fatto per molte altre opere degli anni 1810: nella *Medea in Corinto* di Mayr (1813), per esempio, eccezion fatta per il ruolo di Creonte (un basso che si potrebbe, a tratti, considerare un diretto discendente dei bassi monteverdiani), tutti i ruoli sono affidati a cantanti di registro vocale acuto: sia Medea che Creusa sono soprani ed il *villain* maschile dell'opera, Egeo, è un tenore (per l'esattezza, un "baritenore", Andrea Nozzari: primo Priamo in *Ecuba* e primo Norfolc in *Elisabetta*). Pochi anni dopo, una situazione simile si presenterà nell'*Armida* rossiniana (1817), il cui cast consta di un soprano che interpreta il ruolo eponimo, di ben cinque tenori e di un solo basso, il *villain* Idraote. Un'altra opera di quest'epoca che offre spunti sotto questo punto di vista, poi, è certamente il *Mosè in Egitto* rossiniano (1818): «verace intreccio operistico, ove l'epos di una tragedia di popoli faceva sostanzialmente da sfondo alle ambascie private di Osiride, figlio del Faraone e amante contrastato della fanciulla ebrea Elcìa, e della regina Amaltea» (Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 315). In questa «azione tragico-sacra» quindi, non solo ambedue le protagoniste femminili

sono soprani (Elcìa ed Amaltea), ma Osiride, sotto molti punti di vista considerabile come il *villain* dell'opera, è ancora una volta un tenore.

Nel primo Ottocento operistico – cui *Ecuba* appartiene a pieno diritto – non c'era quindi ancora in alcun modo, nel teatro d'opera, quel “necessario” rapporto di parallelismo intercorrente tra registro vocale e caratterizzazione psicologica del personaggio, che piuttosto inizierà a delinarsi in alcune opere donizettiane e belliniane, e che si affermerà solamente nel teatro operistico verdiano; consegnando quindi all'immaginario successivo un'immagine cristallizzata di una realtà che, diacronicamente, fu invece molto più sfaccettata e diversificata. Avendo già considerato l'inizio dell'Ottocento come l'epoca in cui iniziarono ad ascendere alle glorie operistiche i ruoli femminili (che, nella drammaturgia delle opere serie precedenti, avrebbero invece detenuto un ruolo decisamente secondario), possiamo quindi arguire che lo sviluppo successivo del melodramma italiano ottocentesco e primo-novecentesco troverebbe proprio in eroine operistiche come la Giulia de *La vestale* spontiniana, la *Medea* mayriana, l'*Elisabetta* rossiniana, e la Polissena e l'*Ecuba* manfroceiane dei “prodromi” delle future “eroine d'opera” che tanto successo riscuoteranno nei decenni successivi. Il successo di questi personaggi femminili drammaturgicamente forti sarà anche il fattore determinante per cui c'è tuttora, nell'immaginario comune, questa immagine cristallizzata dell'opera in musica come genere teatrale che gravita assai spesso intorno a queste protagoniste di significativo spessore drammaturgico: quali saranno una Norma, una Carmen, una Tosca (nel ruolo eponimo delle rispettive opere) o una Abigaille (nel *Nabucco* verdiano, del 1842). Anche quando queste donne non avranno, comunque, una caratterizzazione forte e volitiva, abbandonandosi piuttosto a pose più docili e pacate (è per esempio il caso di Gilda nel *Rigoletto* e di Leonora ne *Il trovatore* verdiani, o di Mimì ne *La bohème* pucciniana), rimane comunque indubbio che queste pur “deboli” eroine operistiche hanno un peso drammaturgico che la Penelope o l'Euridice monteverdiane, indubbiamente, non avrebbero neanche potuto immaginare. Il caso particolare di *Ecuba*, inoltre, ci fornisce un esempio abbastanza «unico nel suo genere» (secondo la fortunata formulazione coniata da Giannetta) anche sotto questo punto di vista: addirittura, a differenza delle opere coeve, in questa «tragedia per musica» sono due le donne protagoniste (al netto, dunque, delle differenti interpretazioni circa chi “predomini” sull'altra nell'economia drammatica di quest'opera). *Ecuba* di Manfroce, con un'ingombrante presenza di queste due donne con un enorme peso drammaturgico, sarebbe quindi una piena espressione di questa tendenza che, *in nuce* e ancora incipiente in questi anni, si sarebbe affermata di lì a poco.

In un contributo che vuole essere di storia della tradizione classica, come questo, vorrei dedicare una pur parziale considerazione ai cori di *Ecuba*; di scarsa e/o ridotta

importanza nell'opera seria italiana secentesca e settecentesca, essi abbondano in quest'opera, conformemente all'architettura formale che Manfroce eredita dal proprio ipotesto francese e all'ossequioso rispetto del libretto originale, spesso assai ripetuto anche in sede di stampa. Le masse corali, tuttavia, differentemente dalla funzione che avevano nella *tragédie lyrique* francese, hanno in *Ecuba* un importante ruolo melo-drammaturgico,<sup>75</sup> coerentemente con le tendenze contemporanee dell'opera seria italiana, nella quale i cori – molto spesso negletti dal “razionalismo metastasiano” – finalmente iniziano a popolare le scene operistiche. In particolare, infatti, fu proprio

nel primo decennio del XIX secolo in Italia — in particolare nella Napoli francesizzante — iniziarono ad affacciarsi lavori che prevedevano un nuovo e ben più complesso trattamento della compagine corale, segno di una maggiore disposizione a fare propri gli atteggiamenti compositivi e stilistici di una drammaturgia di matrice francese (Mattei, *Cori, preghiere e tempeste*, cit., p. 241).

Ed è proprio questo il caso degli abbondantissimi cori di composizioni di questo periodo come *Ecuba* e *Medea in Corinto*: opere in musica, queste, nelle quali le masse corali non sono solamente molto presenti in scena e accuratamente caratterizzate, ma in cui esse svolgono proprio un ruolo drammaturgico. Infatti, la dirompente presenza dei cori sulle scene italiane, per quanto fosse perlopiù dovuta all'influsso francese, «là dove le risorse economiche dei teatri lo permettessero, un[iva] così all'impatto visivo dei *tableaux vivants* quello sonoro di inni roboanti e solenni preghiere»: <sup>76</sup> il coro, quindi, passa dal semplice ruolo di ciò che Mattei definisce di «arredo fonico» (Mattei, *Prime forme di una "proemiale cerimonia"*, cit., p. 267) a svolgere una vera e propria funzione drammatica, divenendo un vero e proprio personaggio del dramma. I sacerdoti e dignitari, generali e soldati, nobili di ambo i sessi e ancelle di Troia, che costituiscono il coro in *Ecuba*, non sono infatti solamente ciò che la tradizione operistica francese avrebbe chiamato *tableaux vivants*: sono personaggi con un ruolo fondamentale nello sviluppo della trama, essendo essi stessi incarnazione insieme a Priamo dell'accettazione di una indigesta *Realpolitik* cui Troia, città sconfitta in un conflitto e costretta ad assistere a un cambiamento della propria *ruler class* (come la Napoli murattiana del 1812), avrebbe dovuto piegarsi. La guerra di Troia era infatti stata vinta dai Greci, che prendevano quindi

---

<sup>75</sup> Sulle nuove funzioni melo-drammaturgiche che i cori iniziano ad assumere tra fine Settecento e inizio Ottocento, in particolare, cfr.: L. Mattei, *Cori, Preghiere e Tempeste: sul ruolo melodrammaturgico del coro nell'ultimo Paisiello* («I Giuochi d'Agrigento», «Andromaca», «Proserpina»), in F.P. Russo (a cura di), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, “Convegno Internazionale di Studi” (Taranto, 20-23 giugno 2002), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2007, pp. 231-274.

<sup>76</sup> L. Mattei, *Prime forme di una "proemiale cerimonia": sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 14, n. 2, Bologna 2007, pp. 259-304.

il potere in città; allo stesso modo, Napoli non era più borbonica ma murattiana, francese: la necessità di piegarsi a questo cambiamento di regime – probabilmente istanza ultima e fondamentale dell’opera di Manfroce e motivo per cui essa venne rappresentata al San Carlo nel 1812 – viene dunque espressa soprattutto non tanto da un personaggio (il re Priamo, di peso drammaturgico decisamente minoritario in quest’opera in musica), ma dal coro. Ad ogni modo, rimandando per una più puntuale analisi dei cori di *Ecuba* agli studi di Giannetta e Faverzani, mi limito qui solo a sottolineare come – forse anche proprio per questo grande sviluppo drammaturgico che lo investe – l’apparato corale di quest’opera in musica risulti particolarmente sviluppato, necessitando quindi assai spesso di un ricorso a molte voci per le quattro sezioni di un coro lirico; soprattutto poiché i singoli registri vocali, in alcuni episodi dell’opera, si dividono in sottosezioni (in particolare, ciò avviene nel registro dei tenori, assai spesso divisi in primi e secondi). I cori di *Ecuba*, secondo quanto ci riporta la stampa del libretto, erano infine cantati «in balli analoghi» alle danze, secondo una abitudine teatrale tipica della *tragédie lyrique*: erano, cioè, canti corali – perlopiù encomiastici o festanti – che accompagnavano delle danze soprattutto con funzione di *anticlímax* drammatica; essi avevano quindi la funzione di attenuare la tensione drammatica, precedentemente impennatasi durante i serrati dialoghi caratteristici della *tragédie lyrique* di Milcent (come quello tra Hécube e Polixène in atto II, scena 3). Dunque, *Ecuba* presenta un’unicità drammaturgica e compositiva anche sotto questo aspetto: esattamente come le tragedie antiche greche e latine, essa tributa un’importanza straordinaria ai cori che, esattamente come nel teatro antico, svolgono un ruolo drammatico e non sono solamente un ornamento ad alcune scene.

### **Innovazioni formali, linguistiche e drammaturgiche di *Ecuba* nell’opera in musica primo-ottocentesca**

A chiosa di quanto detto fin qui, mi preme anche fare alcune considerazioni: se è certamente indubbio che gli anni di carriera artistica di Manfroce furono pochi perché egli potesse concretamente elaborare una propria sicura linea drammaturgica e poetica, potremmo riflettere su alcuni punti. Infatti, il compositore calabrese nutriva sicuramente una particolare passione per l’opera italiana di fine Settecento e per la *tragédie lyrique* di fine Settecento e inizio Ottocento – Mayr, Cherubini e Spontini, innanzitutto. Inoltre, è stato anche giustamente ipotizzato che proprio alla giovane età del Manfroce si debba, tra le altre cose, lo

sperimentalismo che investe la sua ultima opera.<sup>77</sup> Un «avanguardismo», questo del compositore calabrese, che lo avrebbe per esempio anche condotto a rifiutare il lieto fine conclusivo, tradizionale e consono alla tradizionale “poetica degli affetti”: «istituto non tassativo (non lo era stato mai) ma predominante nell’opera seria del tempo» (Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 138) e «una di quelle regole dell’opera seria settecentesca cui si contravveniva raramente – un’eccezione è il primo libretto del Metastasio, la *Didone abbandonata* – [...] liquidato come un’aberrazione dalla storiografia operistica del XIX e dei primi anni del XX secolo».<sup>78</sup> Al “lieto fine” si era peraltro attenuto anche Mozart nelle sue opere serie, ed esso verrà osservato ancora da Rossini; questa soluzione formale, inoltre, era anche stata presente nel modello operistico di Manfroce, ne *La vestale* di Spontini: «prevarica[ta] audacemente [...] inventando una rapinosa catastrofe affidata alla sola voce dell’orchestra» (Carli Ballola, *Presenza e influssi*, cit., p. 342). L’assenza dell’*happy ending* richiesto dalle «convenienze teatrali» contemporanee, comunque, nella produzione operistica dell’epoca non caratterizza solamente la nostra *Ecuba*; in particolare, è stato riscontrato come il pubblico «napoletano [fosse] memore dei finali tragici che [...] erano sfilati sotto i suoi occhi ([come] quelli dell’*Elfrida* di Calzabigi e Paisiello, degli *Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa, della recente *Ecuba* di Schmidt e Manfroce)» (Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 210). Nell’opera seria italiana degli anni 1810, inoltre, il finale tragico ricomparirà (in modo quindi per nulla sorprendente) in alcune partiture del Rossini serio napoletano, tra le quali spicca l’*Otello, ossia il moro di Venezia* (1816). E, in particolare, mi preme fare una curiosa considerazione a questo specifico riguardo: infatti, sulla drammaturgia e sulla particolare conclusione di quest’opera rossiniana, completamente diverse dall’ipotesto shakesperiano, Chantal Schütztl in una voce da lei redatta nell’Encyclopedia Britannica intitolata *Shakespeare and Opera* aveva addirittura affermato che l’*Otello* rossiniano era stata «la prima opera seria con un finale tragico»,<sup>79</sup> dimenticando quindi (o, assai più probabilmente, non conoscendo) i suddetti precedenti napoletani. Lo stesso discorso, inoltre, vale per l’*Ermione* rossiniana (1819): opera in musica in cui viene a mancare l’*happy ending*, ancora invece osservato da Mozart dopo la scena della pazzia di Elettra («D’Oreste, d’Ajace») nella sua precedente rappresentazione operistica di alcune vicende del

---

<sup>77</sup> Di «sperimentalismo», per l’*Ecuba*, ha parlato Carli Ballola in *Presenza e influssi*, cit., p. 312.

<sup>78</sup> Dahlhaus, *Euripide, il teatro dell’assurdo e l’opera in musica*, cit., p. 283. Il critico, in particolare, riconduce la genesi del “lieto fine” nell’opera in musica alla sostanziale identità che al fatto che «là dove predomina la musica, il finale di un’azione tragica sarà alla fin fine meno terribile di quanto l’ineluttabilità degli eventi non paresse preannunziare»; egli, inoltre, riconduce questo aspetto alla «sostanziale contraddizione intercorrente [...] tra musica e tragedia» (*Ibidem*).

<sup>79</sup> C. Schütztl, *Shakespeare and Opera*, in Encyclopedia Britannica, Encyclopædia Britannica, Inc. 122.

ciclo troiano, nell'*Idomeneo, re di Creta* (1781); indubbe differenze di poetica, però, separano questi circa quarant'anni di storia dell'opera in musica, intercorrenti tra *Idomeneo* ed *Ermione*. L'assenza del "lieto fine", comunque, al netto di Cimarosa, Paisiello e Rossini, godeva di un celeberrimo e confortante modello, che con l'ingombrante – ma anche, sotto un'ottica speculare, "confortante" – peso dell'*authoritas* che riusciva a garantire, non faceva avanzare troppi scrupoli a drammaturghi che avessero voluto trasgredire questa convenzione dell'opera in musica: la *Didone abbandonata* di Metastasio (1724). Per quanto, infatti, tutti i libretti del "poeta cesareo" finissero con il prevedibile e atteso "lieto fine", questa prestigiosa e fortunata infrazione presente in questa versione operistica metastasiana delle vicende della regina di Cartagine (che si concludeva con la morte della stessa), consentiva a librettisti e musicisti di poter venir meno a questa regola – come detto, non scritta ma tacitamente presupposta dell'opera in musica settecentesca e primo ottocentesca.<sup>80</sup> Inoltre, rispetto al panorama operistico contemporaneo, nella propria scena conclusiva l'*Ecuba* di Manfroce presenta anche un'ulteriore grande novità: il finale tragico, infatti, viene qui musicalmente reso non attraverso la tradizionale «aria finale incuneata nell'ensemble» (Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 179) con cori, ma da una «catastrofe», in cui la maledizione finale gettata da Ecuba sui Greci è plasticamente rappresentata dalla sola orchestra. Un espediente, questo, che ricomparirà in alcune opere rossiniane, quali il *Mosè in Egitto* (1818). In particolare, a questo riguardo, è stato addirittura anche ipotizzato che «lo straordinario terzo atto [di *Ecuba*] fu il probabile modello del *Mosè in Egitto* di Rossini»;<sup>81</sup> e ciò potrebbe non essere del tutto inverosimile, dal momento che queste due opere in musica nacquero e videro la loro *première* proprio a Napoli. Ad ogni modo, attributi quali «sperimentalismo» e «avanguardismo» potrebbero essere attribuiti a Manfroce già ben prima della composizione di *Ecuba*; già nel 1810 dell'*Alzira*, per esempio, egli

parte dalle premesse di un aggiornamento stilistico rispetto a [...] musicisti come Generali, come Federici, come Pavesi, o come altri i quali guardavano al passato, i quali non sono altro che degli epigoni di Cimarosa o di Paisiello. Invece Manfroce esordisce [...] con un melodramma che si pone il problema del rinnovamento dell'opera seria (Carli Ballola, *Relazione*, cit., p. 37).

<sup>80</sup> Il parallelo tra l'assenza dell'*happy ending* nella *Didone abbandonata* di Metastasio e l'*Ecuba* di Manfroce/Schmidt è già stato rilevato e studiato da Andrea Chegai ed è stato esaminato da me studiando il III atto dell'opera manfroceiana in Corrado, *L'Ecuba di Manfroce: Polissena e la "ragion di stato" nella Napoli murattiana*, cit. Cfr.: Chegai, *Un caso di mediazione culturale. Da Hécube a Ecuba*, pp. 127-134.

<sup>81</sup> P. Rossini, *Ecuba*, in P. Gelli-F. Poletti (a cura di), *Dizionario dell'opera 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, p. 369.

E una “riforma dell’opera seria” era sicuramente qualcosa di molto auspicato in quel periodo: in quegli stessi anni durante i quali, “dominando” Napoleone Bonaparte la cosiddetta *histoire événementielle*, l’opera in musica era alla disperata ricerca di un “sovrano” che potesse quasi averne l’audacia di eguagliarne le imprese, tramontati gli ultimi fulgori della scuola napoletana – e proseguendo quindi quelle innovazioni che già, *in nuce*, l’opera seria italiana era intenta a mutuare dall’opera buffa sotto la protettiva difesa dell’ultimo Paisiello – fu solo l’ascesa dirompente del Rossini serio a fugare ogni dubbio: il filone serio dell’opera in musica aveva finalmente ritrovato un proprio “sovrano”. Peraltro, come ha infatti notato Carli Ballola, «l’invecchiamento rapido dell’opera buffa (cui non rimane che morire per risorgere rossiniana) e il passaggio dell’opera seria al ruolo di “genere guida”, costituiscono anzi il fenomeno caratteristico di questi anni e ne giustificano la funzione storica e gli esiti artistici» (G. Carli Ballola, dal libretto di accompagnamento al CD della Banca Popolare Cooperativa di Palmi, a cura di S. Idà, Said Record Prod., s. d.). A questo riguardo, in particolare, si potrebbe anche congetturare che se Manfroce avesse per esempio avuto i cinquanta ed oltre anni di carriera artistica di un Rossini, avrebbe forse potuto contendergli il titolo di «maestro indiscusso dell’opera seria»<sup>82</sup> che invece la storia della musica ha riconosciuto al pesarese; per quanto, infatti, il musicologo Philip Gossett nel 1981 dichiarasse ancora che «la rivelazione di Rossini come compositore di opere serie avvenuta durante il trascorso decennio ha del miracoloso»,<sup>83</sup> questa constatazione è ormai universalmente riconosciuta e pacificamente accettata da tutta la musicologia. Al netto, comunque, delle peculiarità e delle unicità musicali che *Ecuba* (e anche, più generalmente, la produzione manfrocciana) ha, e che la musicologia a ragione gli riconosce e tributa ormai da diversi anni, diventa a questo punto di grande importanza chiedersi quale sia l’effettiva collocazione che l’*Ecuba* di Manfroce ha nella storia della musica e, in particolare, nella storia del melodramma tra Settecento e Ottocento. La conoscenza della produzione musicale (e operistica, in particolar modo) prodotta in quest’arco temporale risente ancora, negli studi storiografici e musicologici, del “pregiudizio”, di origine stendhaliana, che ha indotto a considerare questi anni un periodo di minore importanza nella storia della musica e nella ricerca musicologica, solamente preparatorio all’ascesa del Rossini napoletano. Lo studio e la comprensione dell’effettiva importanza che, invece, questo periodo storicamente ha, ha anche portato al riconoscimento di un fatto di

---

<sup>82</sup> Carli Ballola, *Rossini*, cit., p. 104.

<sup>83</sup> Ph. Gossett, *La restituzione dell’opera seria rossiniana*, in Programma di sala del “Rossini Opera Festival”, settembre 1981, in M. Selvini (a cura di), *Il Melodramma. Rossini nostro contemporaneo*, Casa Ricordi, Milano 1985, p. VII.

cui l'*Ecuba* manfroceiana è tangibile (ma sottovalutato) esempio concreto: gli anni compresi tra la riforma gluckiana (1762-1770) e le opere napoletane di Rossini (1815-1822) furono gli anni in cui l'Italia e l'Europa – complice anche la parabola imperiale napoleonica – furono investiti da una intensissima penetrazione di cultura teatrale francese in Italia; e tale processo, che in Italia dura sostanzialmente fino al primo Verdi, è dirompente già negli anni napoleonici, appunto; attraverso una piena comprensione di esso si può cogliere l'effettiva importanza che l'*Ecuba* di Manfroce ha sia per la storia della musica, che della letteratura e della tradizione classica, essendo uno dei prodotti più esemplificativi questo fenomeno storico-culturale.

Basterebbero forse anche solo le peculiarità fin qui analizzate a incitare la storia della tradizione classica, la francesistica e la storia della musica a studiare con rinnovata attenzione l'*Ecuba* di Manfroce e Schmidt; eppure, oltre a quelle già individuate dall'ampia letteratura critica fiorita su quest'opera dal 1812 (anno della morte di Manfroce) al 2019 (anno dell'ultima messinscena di *Ecuba*), molte altre interessanti novità si possono cogliere dallo studio di quest'opera lirica. Lo studio interlineare di ogni singolo verso delle due versioni del libretto di quest'opera, realizzato per la prima volta proprio nella mia tesi di laurea magistrale, mi ha infatti anche consentito, per esempio, di riscontrare come Giovanni Schmidt, sebbene perlopiù obbediente ad un proposito apertamente dichiarato di «traduzione letterale» della *pièce* di Milcent, verosimilmente richiestogli dall'*establishment* politico-culturale filofrancese che gli ha commissionato questa traduzione, ha avuto spesso campo di manovra per interventi di rielaborazione del testo originario. Infatti, egli innova il testo in molti tratti, pur ricorrendo perlopiù a

“modelli linguistici del passato” espressi nella presenza massiccia di arcaismi e aulicismi poetici che confermano l'adesione del traduttore alla poetica italiana di inizio Ottocento: “l'antirealismo, ossia la ricerca di sinonimi culti o latineggianti in luogo di termini concreti o prosaici e il ricorso a perifrasi per alludere a nozioni variamente legate alla contemporaneità, continua a rappresentare un tratto costante della poesia del primo Ottocento”.<sup>84</sup>

Comunque, se per un'analisi più puntuale degli itinerari percorsi da Schmidt nella sua traduzione dell'*Hécube* di Milcent rimando a un fondamentale contributo di Lorena Savini,<sup>85</sup> mi limito a sottolineare qui solamente quanto segue. Infatti, nel testo di *Ecuba* gli interventi di Giovanni Schmidt si ravvisano sia in architetture formali più ampie (come il “finale centrale” o il taglio dei *divertissement*, già studiati

<sup>84</sup> Savini, *Hécube/Ecuba: approcci metodologici all'atto traduttivo*, cit., p. 76.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

da molta letteratura critica<sup>86</sup>), sia nelle singole sezioni testuali dell'opera, ricorrendo infatti egli a pratiche perlopiù "formulari" nella costruzione sintattica e lessicale, in sostanziale tendenza con quello che è stato recentemente definito "librettese": la "lingua d'arte" dell'opera lirica italiana ottocentesca.<sup>87</sup> Studiare l'*Ecuba* di Manfroce consente comunque anche fruttuosi progressi in altri ambiti di studi: permette infatti di comprendere che, nella storia del teatro tragico francese, oltre a Jean Racine e a Pierre Corneille, un posto di tutto rispetto lo meritino anche autori come Jean-Baptiste Gabriel Marie de Milcent – abile scrittore, sagace rielaboratore e colto lettore di molta letteratura precedente, dalla quale non ebbe infatti alcun problema a trarre questa variante operistica così particolare delle vicende mitiche relative alla morte di Achille e al sacrificio di Polissena. Egli creò infatti una trama davvero originale, tale soprattutto se confrontata alle precedenti varianti mitiche del ciclo troiano, nella quale due esponenti della *upper-class* che combatteva sul campo di battaglia della guerra di Troia si amavano segretamente e in cui, per esempio, Antiloco (figlio di Nestore e un valoroso soldato Acheo nella tradizione classica) diventava un «nunzio» troiano (forse attraverso il tramite de *La mort d'Achille* di Corneille, in cui egli compariva come «confident de Pyrrhus»).<sup>88</sup> Una variante operistica così peregrina di alcune vicende mitiche del ciclo troiano, di conseguenza, interesserà anche chi si occupi di storia della tradizione classica e di ricezione dei testi classici: come Giorgio Pasquali ha infatti dimostrato l'impossibilità di una critica del testo *more geometrico demonstrata*, nella sua opera significativamente intitolata *Storia della tradizione e critica del testo* (1935), comprendere infatti che non deve essere necessariamente postulata una filogenesi verticale delle vicende della ricezione di un determinato testo antico può essere di grande aiuto per la storia della tradizione classica. Infatti, attraverso delle contaminazioni "orizzontali", dall'*Ecuba* di Euripide si può arrivare all'*Ecuba* di Manfroce e Schmidt senza che ciò comporti un imbarazzo quando si giunga a constatare che le due opere teatrali hanno poco in comune al livello di trama e di caratterizzazione dei personaggi (se si eccettua, in parte, la peculiare caratterizzazione dell'odio di Ecuba delineata in quest'opera in musica e che è già

---

<sup>86</sup> Per gli studi sul concetto e sulla genesi del "finale centrale", ossia il finale del I atto delle opere di inizio Ottocento, inteso come autentico «crogiuolo della drammaturgia dell'opera, rivela[ndo] i conflitti che la animano», cfr.: Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 43. Invece, per uno studio significativo per analizzare *Ecuba* come modello esemplare di transfert di drammaturgia francese in Italia, cfr.: Russo, *I furori di Ecuba*, cit.

<sup>87</sup> Per la definizione di "librettese", cfr. E. D'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2016, p. 43 (in nota n. 56).

<sup>88</sup> Cfr. Mahieux (a cura di), Corneille, *La mort d'Achille*, cit., pp. 23-24 e pp. 51 ss. Nel mio elaborato di tesi magistrale avevo erroneamente riferito che *Antilochus* era personaggio della *Mort d'Achille* di Benserade; avvedutomi dell'errore, lo correggo qui.

euripidea); studiando quest'opera in musica, quindi, si può anche gettare più luce su Euripide e sulla letteratura antica.

Studiare l'*Ecuba* di Manfroce è fruttuoso, comunque, anche per una più puntuale ricostruzione della storia della lingua italiana e (in particolare) della storia della lingua letteraria italiana e della librettistica. Quest'opera in musica è infatti una traduzione di un libretto già scritto in un'altra lingua e per un altro pubblico: le implicazioni di questa particolare circostanza storica che ne hanno determinato la genesi non vanno mai smarrite e sono certamente già presenti a molta letteratura critica su Manfroce; tuttavia, solamente un'analisi svolta in modo intertestuale, verso per verso, dell'*Hécube* di Milcent e Fontenelle e dell'*Ecuba* di Schmidt e Manfroce può aver portato a coglierne appieno l'importanza e le grandi novità: è quanto ho già fatto in centinaia di pagine della mia tesi di laurea magistrale. Inoltre, un'analisi puntuale del libretto di quest'opera in musica – esattamente come quella che ho già svolto io stesso o come altre che spero si realizzeranno – non solo consente di portare avanti riflessioni sul “librettese”, la lingua d'arte della librettistica italiana ottocentesca, ma è anche fruttuosa per studi di traduttologia, presentando un caso-studio davvero unico nel suo genere. Infatti, anche se studiata solamente in quanto prodotto letterario, come testo scritto, questa «tragedia per musica» offre degli spunti interessanti, presentando alcune convenzioni lessicali che si riscontreranno anche in seguito altrove nella librettistica italiana, ma che in questo testo sono già pienamente attive. Tra le tante, spicca per esempio l'uso del verbo «respirar» nel significato, in sineddoche, di “tornare a vivere”<sup>89</sup> e l'utilizzazione del termine «fellonia» nel suo senso etimologico, derivante dal diritto feudale e indicante il delitto di mancata fede ad un superiore. Infatti, poco importa che sia un amante, come Pollione in *Norma* (cui viene imputato che «troppo il fellon presume») o un uomo che ha promesso una fedeltà a un/una nobile, come Norfolc nell'*Elisabetta* rossiniana (cui la *regina d'Inghilterra*, scoperto il tradimento da lui perpetrato ai suoi danni, gli si rivolge dicendo: «Fellon, la pena avrai») o Achille in *Ecuba*, reo di «orribile fellonia»<sup>90</sup> – secondo la locuzione adoperata dal «nunzio» Antiloco quando riferisce ai Troiani, riuniti nel tempio di Apollo per le nozze di Achille e Polissena, che i Greci hanno fatto irruzione nella città.

Nonostante poi *Ecuba* sia stata già ampiamente analizzata dalla storia della musica e dalla musicologia, qualora la si voglia ulteriormente studiare in quanto «opera in musica» offre sempre nuovi e interessanti spunti cui la letteratura critica non ha sempre dato l'importanza che meritano. Poiché l'opposizione fondamentale interna all'opera in musica italiana – almeno fino al Romanticismo – è infatti quella

<sup>89</sup> Cfr.: Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes*, cit., atto III, scena I, vv. 613-616 («di questo cor la speme, / Achille in te ritrovo; / Troia che oppressa geme / cominci a respirar.»).

<sup>90</sup> Ivi, v. 696.

intercorrente tra sezioni liriche (in arie o duetti) e sezioni dialogiche (in recitativo), la letteratura critica su Manfroce e su *Ecuba* ha voluto studiare le peculiari architetture formali delle arie di quest'opera ("bipartite" e non nella «solita forma» successiva donizettiana e verdiana).<sup>91</sup> Ciononostante, sebbene sia stato già notato che la sostituzione del "recitativo accompagnato" in luogo del "recitativo secco" è avvenuta nei primi anni dell'Ottocento per influssi di politica culturale francese,<sup>92</sup> non sono stati mai concretamente individuati i primi esempi di opera seria italiana in cui questa pratica trova applicazione: *Ecuba*, insieme ad altre opere composte per il teatro "San Carlo" proprio in questi anni, è infatti tra le prime (se non la prima in assoluto) opera in musica che adopera il "recitativo accompagnato" in luogo del "recitativo secco", diventando quindi la prima opera italiana in cui questa forma musicale fa la sua comparsa. È stato infatti compreso ed evidenziato con ampiezza di argomenti che l'innovazione del recitativo accompagnato è penetrata, inizialmente, solo in ambiente napoletano e nello specifico ambito dell'opera seria, per passare solamente dopo nell'opera buffa. Nato infatti in Italia come emulo delle pose composte e altisonanti del *récitatif mesuré*, diffuse nei teatri dello stivale solamente in età napoleonica a causa della diffusione di modelli teatrali francesi nel teatro musicale nostrano, il "recitativo accompagnato" si affermò dapprima solamente in opere di produzione napoletana e in contesto serio, come è stato bene illustrato da Paolo Fabbri in un suo saggio dedicato alla metrica della librettistica italiana, che così si esprime a questo riguardo:

sempre più frequente era la scelta della variante "strumentata/obbligata" del recitativo, preferito via via che si saliva di genere (dal comico, al semiserio, al serio). Ora qualificato come "Scena" e generalmente in posizione d'avvio del "numero" [...], esso restringeva ancor più le pertinenze del recitativo "semplice", che l'Ottocento chiamerà "secco" opponendo verosimilmente la scheletrica pattuglia del basso continuo (tastiera, contrabbasso, violoncello) all'opulenza orchestrale mobilitata dall'altro. La sua persistenza, ben dentro il secolo, non va però sottovalutata. Se il napoletano teatro San Carlo, votato all'opera seria e per di più sotto l'influsso francese, richiese ai propri autori solo recitativi strumentati, non altrettanto accadde altrove. Nei suoi titoli seri napoletani (1815-22) Rossini, ad esempio, si uniforma sistematicamente a questa norma; non così in quelli per altre "piazze". Delle partiture preparate per la Scala di Milano, ha recitativi anche secchi non solo la semiseria

---

<sup>91</sup> Sulla cosiddetta "aria bipartita", cfr.: Carli Ballola, *Presenza e influssi*, cit., p. 313; R. Parker, *The opera industry*, in J. Samson (a cura di), *The Cambridge history of Nineteen-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 96; Russo, *I furori di Ecuba*, cit., pp. 93 ss.; D. Giannetta, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, cit., pp. 99-101, e Faverezani, *Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Illion: "Ecuba" de Nicola Antonio Manfroce*, cit., p. 123 ss.

<sup>92</sup> In particolare, cfr.: A. Jacobshagen, *The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera*, «Acta Musicologica», Vol. 74, n. 2, 2002, pp. 107-128.

*Gazza ladra* (1817), ma la seria *Bianca e Falliero* (1819), e pure il “dramma” *Eduardo e Cristina* scritto nel 1819 per la Fenice di Venezia. Qui nel 1823 il “melo-dramma tragico” *Semiramide* avrà solo la modalità “strumentata”: che però non lo si debba considerare un punto di non ritorno lo dimostra bene l’altrettanto serio *Crociato in Egitto* di Meyerbeer andato in scena l’anno dopo, di nuovo con recitativi secchi. Nel decennio successivo, questi ultimi compaiono ad esempio nel “giocosso” *L’elisir d’amore* (Milano, Canobbiana 1832) o nel semiserio *Il furioso all’isola di San Domingo* (Roma, Valle 1833), entrambi di Donizetti.<sup>93</sup>

Al netto dell’analisi condotta da Fabbri, già a partire dagli anni 1830 il “recitativo accompagnato” si sarebbe comunque affermato in Italia come soluzione formale più praticata – e quanto meno privilegiata – nel filone serio dell’opera in musica: la impiega Bellini in suoi capolavori seri quali *Norma* (1831) e *I puritani* (1835); compare nel Donizetti serio della *Lucia di Lammermoor* (1835) e nel primo Verdi di opere quali *Nabucco* (1842) ed *Ernani* (1844), prima delle svolte drammaturgiche operate tra il 1851 e il 1853 con la cosiddetta “trilogia popolare”. Nel genere buffo comparirà trionfalmente però, per la prima volta, solo con il *Don Pasquale* donizettiano (1842): non solo, infatti, tutto il Rossini buffo prevede i recitativi “secchi”, ma essi ricorrono anche in gran parte della produzione buffa degli anni post-rossiniani (per esempio, nell’*Adelson e Salvini* belliniano, del 1825, nonché ne *Il campanello dello speziale* donizettiano, del 1836); per fare poi un’ultima, solitaria e “moribonda” comparsa nella seconda opera in musica di Verdi, *Un giorno di regno*, del 1841.<sup>94</sup> Ad ogni buon conto, in questo mio studio rimane piuttosto centrale un solo fatto fondamentale: fu proprio *Ecuba*, verosimilmente, la prima testimonianza di recitativo “accompagnato” in Italia. Quest’opera in musica, «traduzione letterale» di un’opera francese, venne inoltre musicata da Manfroce adoperando pratiche compositive che cercano di obbedire e di conformarsi sia alle «convenienze teatrali» della tradizione operistica francese (da cui proveniva l’ipotesto) sia alla tradizione italiana (nella quale egli stesso si era formato e verso il cui pubblico si proiettava): ne venne quindi fuori un’opera in musica che, morfologicamente e musicalmente, è nel contempo sia francese che italiana, e né francese né italiana. Quest’affermazione potrebbe sembrare apparentemente assurda sul piano della logica formale, potrebbe far venire in mente il paradosso del “gatto di Schrödinger” alla base della fisica quantistica; eppure, *Ecuba* si dimostra essere davvero un prodotto artistico (letterario e musicale) unico in tutta la storia della musica e della letteratura europea. In essa, infatti, componenti formali, artistiche e musicali francesi (come le

<sup>93</sup> P. Fabbri, *Metro e canto nell’opera italiana*, EDT, Torino 2007, pp. 116-118.

<sup>94</sup> *Un giorno di regno* di Verdi e Romani, però, subì un sonoro fiasco anche perché composta su un libretto di Felice Romani ormai molto datato, nonché rispondente a convenzioni drammaturgiche del tutto superate e rifiutate dal pubblico.

grandi masse corali o il recitativo accompagnato) si ibridano e si mescolano a componenti italiane (come il coro “strappa applausi” «Là nel tempio omai si vada», posto alla fine del II atto e il breve concertato «Della regia dolente famiglia» nella scena quarta del III atto: ambedue assenti in Milcent e composti *ex novo* da Manfroce e Schmidt obbedendo a convenzioni drammatiche italiane).

In particolare, mi preme a riguardo spiegare di cosa si tratti parlando di “finale centrale” e di “concertato parentetico”. Il primo, frutto delle teorizzazioni del musicologo Daniele Carnini (cfr.: Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit.), è perlopiù il finale del I atto delle opere in musica italiane di inizio Ottocento. Essendo infatti l’opera seria italiana di questi anni (e, in particolare, le opere serie prodotte tra il 1800 e il 1840 circa) perlopiù strutturata in due atti, il finale I costituiva inevitabilmente il centro dell’opera. Dunque, questa architettura formale nuova e drammaturgicamente fondamentale fu una «convenienza teatrale» sviluppatasi tra Settecento e Ottocento e che aveva col tempo fatto affermare questa novità drammaturgica, riprendendola dai

“final[i] a catena” di stampo settecentesco» (Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 57) caratteristici dell’opera in musica italiana del secolo precedente. Il “finale centrale”, diviso in sottosezioni di variabile ampiezza e collocazione (cfr.: *infra*), «è, per molti aspetti, il punto teatralmente più interessante e più “nuovo” dell’opera tra Sette e Ottocento, [...] il crogiuolo della drammaturgia dell’opera, rivela[ndone] i conflitti che la animano.<sup>95</sup>

Se infatti i nodi della trama di ogni opera in musica nell’opera seria italiana primo-ottocentesca verranno risolti solamente con il finale ultimo (perlopiù, nelle opere in due atti, il finale del II atto), in cui l’*happy ending* (perlopiù diffuso) o la tragedia finale (meno presente, ma che per esempio c’è in *Ecuba*) scioglieva in un modo o nell’altro i nodi della trama, essi venivano espressi però, in modo drammaturgicamente molto efficace, proprio durante il “finale centrale”. Esempio perfetto, sotto questo punto di vista, è l’architettura drammatica dell’*Elisabetta, regina d’Inghilterra* rossiniana (Napoli, 1815): se infatti il “finale centrale”, nell’atto I, esprime i conflitti che animano l’opera, essi verranno sciolti solo nel finale ultimo, nell’atto II: ed esemplificativo, proprio a questo riguardo, è per esempio il parallelismo riscontrabile nell’attacco dei “due finali” di quest’opera, entrambi indirizzati dalla protagonista eponima al *villain* Norfolk («Se mi serbasti il soglio», con cui inizia il finale I, «Fellon la pena avrai», con cui inizia il finale II).<sup>96</sup> Il “finale centrale” assolveva, peraltro, molto bene a un compito che la drammaturgia di un’opera in musica inevitabilmente doveva attribuire alla sezione conclusiva di un

<sup>95</sup> Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 43.

<sup>96</sup> Per un’analisi accurata del “finale centrale” dell’*Elisabetta* rossiniana, cfr.: *ivi*, pp. 175-176.

atto: la creazione di una sezione musicale che potremmo definire “strappa-applausi”. Ogni “finale centrale” è infatti sempre costituito da diverse sezioni variamente collocate ma che, comunque, si concludono sempre con una sezione in tempo veloce che sarà chiamata “Stretta”, «omoritmic[a] musicalmente, teatralmente static[a]» (Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 61), in cui solisti e coro sono compresenti in scena cantando questa sezione conclusiva con cui calava il sipario.

A questo punto, però, bisogna fare una considerazione: sebbene Carnini evidenzi giustamente come gran parte delle opere serie italiane del primo Ottocento siano in due atti, parimenti non va dimenticato come ci fossero alcune significative eccezioni: oltre ad alcune opere in musica definite dal musicologo come «classicistiche» quasi per eccellenza, come la *Clitemnestra* di Zingarelli e Salfi (Milano, 1800) e l’*Otello* di Rossini e Berio di Salsa (1816), anche una struttura in tre atti si trova nell’*Hécube* di Fontenelle e Milcent, e viene rispettata da Manfroce e Schmidt nella loro traduzione napoletana del 1812. Costoro, quindi, collocano il “finale centrale” di *Ecuba* alla conclusione del II atto, seguendo dunque la soluzione tipica dalle opere serie coeve in tre atti (come, per esempio, avviene nel *Mosè in Egitto* rossiniano, in cui il “finale centrale” «Porgi la destra amata» è alla fine del II atto, prima del brevissimo III atto). Gli studi di Daniele Carnini su questa forma musicale hanno permesso, inoltre, di collocarla e porla in rapporto con un’altra struttura di grande importanza per l’opera italiana primo-ottocentesca: la cosiddetta «solita forma» verdiana. In particolare, nella mia tesi di laurea magistrale ho dimostrato, studiando molte caratteristiche formali di *Ecuba*, come per ragioni storico-artistiche e storico-musicali la «solita forma» non potesse avere diritto di cittadinanza nell’opera di Manfroce, soprattutto perché all’altezza cronologica degli anni in cui Manfroce compose (1809-1812), essa non era ancora stata pienamente sviluppata, essendo invece ancora decisamente più diffusa la cosiddetta “aria bipartita” (caratteristica, invece, delle opere serie italiane composte tra 1790 e 1815 circa). Piuttosto, dimostrata l’inesistenza di essa in *Ecuba* per ragioni storiche, ci possiamo limitare a concordare con le argomentazioni di Carnini per cui la «solita forma» quadripartita (Recitativo – Aria – Tempo di mezzo – Cabaletta) primo-ottocentesca, quale la si attesterà nell’opera italiana degli anni tra il 1815 e il 1850 circa (da Rossini a Verdi, di fatto), sarebbe nata postulando un momento «di passaggio, una zona grigia tra il finale settecentesco e la “solita forma”, che finora, per cause ignote non è stata ben individuata» (Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 57).

Ciononostante, pur constatando la genesi di questa forma musicale proprio nei cosiddetti “anni bui” del presunto “interregno pre-rossiniano”, Carnini non la mette in discussione: e infatti, l’etichetta coniata da Abramo Basevi di «solita forma» per l’opera verdiana – di nuovo oggetto di studio della storia della musica dopo le

ricerche e le pubblicazioni di studiosi quali Philip Gossett e Harold S. Powers<sup>97</sup> – è infatti pienamente valida non solo al livello euristico, ma trova alcune certe applicazioni concrete nell'opera successiva all'affermazione di Rossini come “modello” per gli operisti coevi. Per comprendere l'effettivo peso che la fortuna del “canone rossiniano” ebbe per l'opera italiana del primo-ottocento, infatti, penso sia per esempio possibile istituire una sorta di parallelismo (utile, ovviamente, solo dal punto di vista esplicativo) tra quanto accadde intorno al 1815-20 nella storia dell'opera italiana e quanto avvenne nella storia della lingua italiana in seguito alla pubblicazione nel 1525 delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo. Se infatti la fortuna dell'opera bembesca ebbe come conseguenza fondamentale la canonizzazione di Petrarca e Boccaccio a “modelli” di poesia lirica e di prosa d'arte per secoli e secoli di storia della lingua e della letteratura italiana, allo stesso modo la fortuna di alcune forme musicali e la sfortuna di altre nel *corpus* delle opere in musica di Gioachino Rossini (1810-1829), dal *Demetrio e Polibio* e *La cambiale di matrimonio* fino al *Guillaume Tell*, ebbe come conseguenza rilevante che quanto nel pesarese venne applaudito trovò una successiva configurazione musicale convincente e collaudata, affermandosi come “modello”. È infatti per questo, per esempio, che forme come l'Introduzione con coro, il “finale centrale”, la «solita forma», i crescendo trionfarono e divennero quasi una regola; invece, le “arie bipartite” delle opere di Mayr e di Manfredi, assenti in Rossini e escluse dal “canone rossiniano”,<sup>98</sup> cadranno invece presto nel dimenticatoio, benché applaudite in quegli stessi anni di “transizione” nei quali iniziavano ad essere plasmate le forme musicali rossiniane (e quindi, per estensione, primo-ottocentesche). Riprendendo alcune riflessioni di Carnini e applicandole alla mia analisi su *Ecuba*, quindi, sarei indotto a concordare con lo studioso laddove argomenta che «una serie di sondaggi nel *corpus* [...] dei predecessori di Rossini, [sul] loro modo di pensare il teatro, la musica, le articolazioni formali sia quelle “piccole” che le macroforme» (Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 57) può aiutarci a capire molto non solo sui compositori dell'“interregno” ma anche sullo stesso Rossini. È vero infatti che Manfredi adoperò in *Ecuba* perlopiù la forma dell'“aria bipartita” in luogo della «solita forma» successiva; tuttavia, in questa stessa opera compose *ex novo* un “finale centrale” (esattamente come avrebbero fatto Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi in gran parte delle loro opere in musica): se si volesse quindi valutare *Ecuba* secondo

---

<sup>97</sup> Per la teorizzazione e la definizione della «solita forma», la struttura tipo del numero musicale dell'opera in musica del pieno Ottocento, cfr.: Ph. Gossett, *The “candeur virginale” of Tancredi*, «The Musical Times», Vol. 112, n. 1538, apr. 1971, e H.S. Powers, *La “solita forma” and the uses of convention*, «Acta musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.

<sup>98</sup> Di “canone rossiniano” parla spesso lo stesso Carnini in riferimento, però, alla canonizzazione da lui operata del “finale centrale”; cfr.: Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit., pp. 158 ss.

una prospettiva teleologicamente orientata *a posteriori*, verso il successivo “rossinismo”, essa sarebbe “passatista” se studiata in relazione alle sue arie, “moderna” per la costruzione del “finale centrale”; ma ogni prospettiva che eluda uno sviluppo diacronico delle forme, guardando a dei modelli precedenti o successivi, è metodicamente errata. Possiamo quindi nuovamente dimostrare come proprio questa fase di transizione, accuratamente studiata da Carnini, sia stata un periodo di genesi e di sviluppo di architetture formali che – sebbene talvolta con conformazioni diverse rispetto alle “solite forme” successive – compaiono spesso già a quest’altezza cronologica. Inoltre, se analizzati sul piano della forma musicale, duetto e “finale centrale” presentano un’architettura formale sostanzialmente analoga: concordo infatti con la considerazione di Carnini laddove egli afferma che «nell’opera seria duetto e finale con gli anni si separano dopo essersi avvicinati all’inizio dell’Ottocento: i due tipi di numero chiuso non saranno assimilabili se non per l’alternanza [...] di movimenti lenti e movimenti veloci».<sup>99</sup> Se infatti la struttura quadripartita della «solita forma» (del duetto e dell’aria) si fonda sulla successione di Recitativo - Aria - Tempo di mezzo - Cabaletta, riprendendo le formulazioni coniate da Carnini nel suo studio, nel mio elaborato di tesi magistrale ho applicato all’opera di Manfroce questa divisione interna alla quadripartizione cui, convenzionalmente, è soggetto il “finale centrale”. Nel fare ciò ho voluto inoltre schematizzare la struttura quadripartita del “finale centrale” in parallelo, in una tabella, con la quadripartizione della «solita forma», convinto peraltro dell’efficacia che una simile schematizzazione può avere per comprendere questo parallelismo formale di certo non di mio conio,<sup>100</sup> ma che io ho cercato di applicare a *Ecuba*.<sup>101</sup>

A questo punto, mi preme fare un’ulteriore considerazione sulle innovazioni drammaturgiche e formali di cui *Ecuba* è probabilmente uno dei più particolari esempi nella storia dell’opera italiana: l’opera di Manfroce costituirebbe infatti uno dei più singolari casi di presenza di “concertato parentetico” del melodramma italiano ottocentesco. Prima degli studi di Carnini sul “finale centrale”, per chi si occupasse di storia del melodramma si era infatti venuta sostanzialmente a creare una sorta di equazione tra tempo lento di un concertato e «concertato di stupore» (tale per cui ogni sezione in tempo lento di quell’ampia forma musicale che sarà poi definita “finale centrale” da Carnini doveva automaticamente essere un «concertato di stupore»), derivante dalla fortuna che questa particolare tipologia di concertato

<sup>99</sup> Ivi, p. 78.

<sup>100</sup> Il parallelismo formale e la genesi comune di “finale centrale” e «solita forma», oltre ad essere già ampiamente presente nello studio di Carnini, deriva fondamentalmente dalla fortuna di un precedente studio di Saverio Lamacchia. Cfr.: S. Lamacchia, “*Solita forma*” del duetto o del numero?: *L’aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 6, n. 1/2, Olschki, Firenze 1999, pp. 119-144.

<sup>101</sup> Cfr.: Corrado, *L’Ecuba di Manfroce: Polissena e la “ragion di stato” nella Napoli murattiana*, cit., p. 297.

aveva avuto in Rossini e in seguito alla già citata “canonizzazione rossiniana”. *Ecuba* fu però rappresentata nel 1812, ricorrendo solo a quello che a breve spiegherò essere un «concertato parentetico»; e già nel suo *Tancredi*, rappresentato a Venezia pochi mesi dopo l’opera di Manfredi, Rossini avrebbe inserito nel proprio “finale centrale” sia un «concertato parentetico» che un «concertato di stupore». Al suo approdo napoletano, Rossini però comporrà per *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815) solamente un «concertato di stupore» («Qual colpo inaspettato»); e così era avvenuto già nel “Rossini buffo” de *L’italiana in Algeri* (Milano, 1813), con «Confusi e stupidi», e avverrà – per citare solamente alcuni esempi celebri – con il «concertato di stupore» del *Barbiere di Siviglia* («Fredda ed immobile») e con il “Gran pezzo concertato a 14 voci” del *Viaggio a Reims* («A tal colpo inaspettato»). Tuttavia, come anticipavo, la fortuna di questa forma in luogo dell’altra (definita da Carnini di «concertato parentetico») si dovette, molto probabilmente, proprio alla fortuna e all’affermazione dirompente del “canone rossiniano”: avendo il pesarese prediletto e composto in larga parte la forma del «concertato di stupore», si arrivò infatti a ritenere che esso potesse essere l’unica forma possibile di tempo lento in un “finale centrale”. Tuttavia, proprio gli studi di Carnini hanno dimostrato come prima del trionfo del pesarese coesistesse, parallelamente, anche una seconda forma, poi sconfitta dal successo delle opere in musica di quest’ultimo; infatti: «il colpo di scena, o qualunque accadimento di forte impatto sullo spettatore non era sempre stato di prammatica [...] ma col passare del tempo i poeti e i musicisti lo resero ingrediente determinante per la chiusura d’atto».<sup>102</sup> L’opera seria italiana dell’“interregno” conosceva quindi anche quest’alternativa (rispetto alla forma che sarà poi destinata a trionfare), consistente appunto nella forma musicale del «concertato parentetico»; per spiegarne le caratteristiche e le differenze rispetto al più celebre «concertato di stupore» lascio però nuovamente la parola a Carnini:

la distinzione tra concertato di stupore e concertato parentetico sta più nell’origine – e massime nella funzione drammatica – che non nella resa musicale: anche un concertato parentetico può essere omoritmico, o (più raramente) a canone. Dal punto di vista drammatico le cose cambiano: mentre il concertato di stupore deve per sua natura essere completamente statico, quello parentetico può essere appunto anche parzialmente agito, e quindi anche la veste musicale tenderà a comportarsi di conseguenza. [...] Con il passare degli anni, il tempo lento parentetico restò prerogativa dei piccoli ensemble e non dei finali.<sup>103</sup>

Tenendo conto della genesi e dell’architettura di fondo analoghe che duetti e finali condividono sul piano musicale e drammaturgico, non sorprende quindi che

---

<sup>102</sup> Carnini, *L’opera seria italiana prima di Rossini*, cit., p. 78.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

«il tempo lento parentetico» (che prima di Rossini poté assumere anche una forma dilatata di “concertato”) venne in seguito facilmente confinato dal pesarese agli *a parte* dei duetti: essi, infatti, esattamente come ogni «concertato parentetico» pre-rossiniano, procedevano in tempo lento, prevedevano un conseguente rallentamento dell’andamento drammatico e si opponevano alla cabaletta conclusiva, in tempo veloce. Parentetici, per esempio, sono gli *a parte* del duetto tra Arsace e Assur «Bella imago degli dèi» della *Semiramide* rossiniana (Venezia, 1822); parentetico, allo stesso modo, è il più ampio concertato «Deh! ci guida appiè dell’ara» dell’*Ecuba* di Manfroce, composto dieci anni prima di questa celebre opera seria rossiniana. I versi musicati da Manfroce nella forma del concertato in tempo lento, infatti, non commentano alcun colpo di scena o evento inaspettatamente avvenuto, ma si limitano a riportare allocuzioni di alcuni comprimari ad altri o degli *a parte* solistici (infatti, Achille si rivolge a Priamo e viceversa; Ecuba parla alla figlia e Polissena canta un proprio *a parte*). Quindi, si viene a creare così una sorta di “parentesi drammatica” in cui i quattro comprimari, in «tempo parzialmente rallentato» e senza una completa sospensione del decorso temporale sostanziale, commentano in tempo lento sincrono la sospensione drammatica di questo “finale centrale”. Queste considerazioni, oltre ad avvalorare la tesi per cui duetto e finale abbiano una genesi e una funzione drammatica sostanzialmente analoghe, comportano anche la possibilità di riflettere su un ulteriore dato fornito da Carnini:

il concertato parentetico costituito da sezioni giustapposte sembra essere assai diffuso in ambito napoletano [durante l’“interregno”] (Zingarelli ne fa larghissimo uso, i concertati di stupore nelle sue opere sembrano essere casi sporadici) ma è invero assai presente ovunque; se ne trovano molti esempi in Mayr e Nasolini, e in altri compositori (Ivi, p. 120).

Infatti, intercorrono delle vistose analogie tra il concertato del *Cesare in Egitto* di Tritto/Schmidt (Roma, 1805) e quello di *Ecuba*: in quest’opera in musica, i tre comprimari (Cesare, Mitridate e Cleopatra) cantano infatti un concertato in cui «ognuno dei personaggi persegue un suo scopo e Cesare è l’unico che può manifestarlo apertamente, mentre Cleopatra e Mitridate hanno entrambi delle *arrière-pensées* che si comporranno alla fine dell’opera» (Ivi, p. 119). Allo stesso modo, nel concertato di *Ecuba* Polissena ed Ecuba hanno delle «*arrière-pensées*» ignote a Priamo e Achille, di cui si verrà a conoscenza solamente in seguito, mentre i due personaggi maschili possono parlare apertamente manifestando la propria volontà che si compia il matrimonio ed esortandosi a vicenda affinché esso avvenga. Dobbiamo quindi concordare nuovamente con Carnini, quando argomenta che

il finale d’opera italiana (con tutti i movimenti che lo compongono) è uno strumento uscito dal contrasto “dinamico tra la flessibilità della forma e la sua convenzionalità

[...]. Ogni compositore ed ogni librettista può servirsi della tradizione a suo piacimento: da ogni compositore il finale esce mutato, ma riconoscibile nelle sue caratteristiche principali. I [...] tipi di movimento che abbiamo analizzato finora sono la “media” di una realtà più fluida, sono i più ricorrenti, ma all’interno di una stessa tipologia quasi mai uguali tra loro. La ricchezza e la fortuna del finale d’opera nascono da questa fluidità; che consente di modificare senza innovare: fluidità comoda per il librettista, che stende un ordito con qualche punto fermo, sì, ma mai identico da un libretto all’altro; comoda per il compositore, che può seguire la traccia – guadagnando tempo per la stesura – ma ha anche campo di mostrare la sua originalità; comoda per l’ascoltatore, che in quelle aspettative a volte banalmente soddisfatte e a volte lievemente spostate di sesto trova il suo appagamento: come lo troverà [...] nelle opere di Rossini, di Bellini, di Verdi.<sup>104</sup>

Dunque, le suddette ibridazioni e la compresenza di elementi nuovi e diversi presenti in *Ecuba*, che in alcun modo mai si annullano a vicenda, danno vita a un organismo nuovo e unico, che non ha eguali nella storia della letteratura e della musica occidentale. Inoltre, se la letteratura critica su Manfroce e su *Ecuba*, sin dai suoi albori, ha ribadito e sottolineato come quest’opera sia stata composta dal ventunenne compositore calabrese “abbacinato” dalle novità formali che *La vestale* di Spontini offriva allo stanco epigonismo primo-ottocentesco della “scuola napoletana”, dimostrare mediante esempi concreti come abbia operato *La vestale* su *Ecuba* è ben altra cosa che limitarsi a constatare una semplice influenza sul piano della scrittura musicale. Il modello di Spontini, infatti, investe Manfroce non solo portandolo a una riformulazione del suo linguaggio musicale, ma anche fornendogli modelli drammaturgici applicabili, in casi concreti, nell’architettura delle scene della sua *Ecuba*. Sebbene infatti la struttura di fondo dell’opera di Manfroce sia indubbiamente debitrice dell’*Hécube* di Milcent e Fontenelle, la rinuncia del compositore calabrese a obbedire ad alcune «convenienze teatrali» italiane come l’Introduzione con coro (che molta letteratura critica ha recentemente dimostrato essere stata peculiare ed esclusiva dell’opera italiana rispetto a tutte le altre tradizioni operistiche nazionali) potrebbe essere stata “avallata” dal confortante modello di Spontini: esattamente come Manfroce e Schmidt non ebbero alcun problema a scrivere *ex novo* un finale del II atto corale, assente nell’*Hécube*, per venire incontro alle «convenienze teatrali» italiane avrebbero forse anche potuto stravolgere la prima scena della *tragédie lyrique* francese, obbedendo anche in questa sezione alla tradizione italiana, se solo lo avessero voluto. Invece, in *Ecuba* il mantenimento del dialogo tra Polissena e la confidente Teona, senza un “coro

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 157.

d'introduzione",<sup>105</sup> potrebbe piuttosto far ipotizzare proprio l'influsso de *La vestale*, che si apre con un dialogo tra il protagonista maschile Licinio e il confidente Cinna. Le analogie intercorrenti tra la caratterizzazione del personaggio di Polissena in *Ecuba* e di Giulia ne *La vestale* sono poi troppo vistose per passare sotto silenzio: la protagonista dell'opera di Spontini, per esempio, ha un dialogo molto serrato con un personaggio di *auctoritas* a lei superiore (atto I, scena terza), esattamente come Polissena lo aveva avuto con Ecuba (atto II, scena terza); parimenti, Giulia dialoga con un coro femminile guidato da una corifea (la Gran Vestale, che nella scena seconda dell'atto I è ancora piattamente compressa in questo ruolo drammatico), come Polissena dialogherà con Teona e le donzelle del suo seguito (*Ecuba*, atto II, scena quarta).<sup>106</sup> Molta letteratura critica ha poi già ampiamente notato l'unicità e le particolarità notevoli del finale di *Ecuba*, privo dell'*happy ending* perlopiù richiesto dalla "poetica degli affetti" settecentesca e senza coro, ma solistico e orchestrale. Essendo però stato recentemente dimostrato come situazioni di questo tipo, di opere in musica che terminavano con un finale orchestrale, con un'aria solistica o con un finale tragico esistessero sicuramente in quegli anni (rispettivamente riscontrabili, per esempio, nella *Ginevra di Scozia* di Mayr,<sup>107</sup> del 1801, nel *Mosè in Egitto* di Rossini, del 1818 e nell'*Otello* di Rossini, del 1816), benché adottate più raramente e solo in via "sperimentale" rispetto alla prassi che richiedeva, rispettivamente, un concertato con coro e un *happy ending*, la novità autentica che *Ecuba* offre sotto questo punto di vista va cercata altrove. Dal mio punto di vista, infatti, l'opera di Manfroce rende in primo luogo drammaticamente e scenicamente evidente, nelle scene finali del III atto, la sconfitta della *Realpolitik* mediante il passaggio da una dimensione pubblica a una caratterizzazione più privata (nella quale il coro perderà un ruolo attivo e diventerà anch'esso «parentetico»). La vera particolarità del finale III di *Ecuba* potrebbe quindi essere che combina le tre componenti più sperimentalistiche dell'epoca (finale tragico, aria solistica finale e finale orchestrale) e facendole coesistere all'interno dello stesso finale d'opera: una soluzione, questa, altrove assente e che distingue quindi *Ecuba* da tutte le altre opere liriche coeve e successive.

<sup>105</sup> Per la ricorrenza dell'espedito drammaturgico del "coro di introduzione" nell'opera seria italiana di fine Settecento e primo Ottocento, cfr. L. Mattei, *Prime forme di una "proemiale cerimonia"*, cit.

<sup>106</sup> Cfr. Schmidt, *tragédie lyrique, en trois actes*, cit., pp. 31-33.

<sup>107</sup> La mia fonte sul finale con aria solistica della *Ginevra di Scozia* di Mayr è Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini*, cit., pp. 66.

## Spazialità e luminosità in *Ecuba*

Prima di terminare questo mio contributo, vorrei focalizzarmi su una considerazione conclusiva di poetica, battendo possibilmente il sentiero per un itinerario che, ancora una volta, miri a collegare il (di poco successivo) Rossini napoletano ed *Ecuba*, e che ambisca a far rientrare – ancora una volta, mediante un indizio ancor più probante – l'opera di Manfroce nella poetica del classicismo. Dicevo come nelle scene finali del III atto di *Ecuba* prevalga una dimensione privata su quella pubblica: dal matrimonio e dai *divertissements*, sulle note dei quali si era aperto l'atto III, si passa a un luogo buio nella scena 3. Le tre scene precedenti dell'atto si erano svolte presso un tempio d'Apollo, con i sacerdoti intenti a destare la «fiamma sacra sull'ara, che adornano di ghirlande e fiori» e con dei «giovinetti d'ambo i sessi [che] portano le sacre faci d'Imeneo», mentre «viene esposta tutta la pompa d'un antico sposalizio»: <sup>108</sup> in una dimensione che più pubblica non si può avere, alla presenza in scena di «tutti gli attori» dell'opera. Invece, nella scena III dell'atto la didascalia del libretto reca la descrizione seguente: «luogo recondito nella reggia di Priamo. In mezzo l'altare de' suoi Dei Penati. Una sola lampada illumina la scena. Polissena, condotta da Ifisa, e da Teona, precipitandosi verso l'altare, con ardore lo abbraccia». <sup>109</sup> Dunque, la scena cambia radicalmente: con un sapiente contrasto luce-ombra – quasi chiaroscurale, potremmo dire – lo spettatore perviene in luogo buio, oscuro, teatro dell'imminente scioglimento della trama dell'opera. Ora, dacché assai spesso *ex nihilo nihil fit*, mi sono chiesto se questa fosse una mera coincidenza: quindi, mi sono interrogato se l'opposizione luce - ombra sia un *unicum* di *Ecuba* nel teatro (e nel teatro musicale, in particolar modo); sembrandomi ciò abbastanza inverosimile, ho cercato di individuarne dei paralleli, precedenti o successivi. In primo luogo, per rispondere a questi interrogativi mi è sovvenuto un ricordo dantesco: in *Inferno* I, infatti, il sommo poeta si smarriva dapprima nella «selva oscura / ché la diritta era smarrita»; solo in seguito, Dante avrebbe raccontato quanto segue: «al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogne calle». <sup>110</sup> Dante, smarrito in un luogo posto spazialmente in basso e in cui domina l'oscurità, nella valle ricoperta dalla «selva selvaggia aspra e forte», aspira ad ascendere in un luogo sicuro, rialzato e illuminato. Viene quindi a crearsi una sorta di parallelismo tra buio e luogo basso, da un lato, luce e luogo alto, dall'altro, rispettivamente

---

<sup>108</sup> Schmidt, *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes*, cit., p. 47.

<sup>109</sup> Ivi, p. 55.

<sup>110</sup> Dante, *Commedia, Inferno*, I, vv. 13-18, in G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Le Lettere, Firenze 1994.

rappresentanti la perdizione e la salvezza. Partendo da ciò, nel mio studio ho cercato però di andare oltre la suggestione dantesca, di per sé non necessariamente probante: ho cercato di far dialogare, come dicevo, tragedia antica e opera in musica. Molti studi sul teatro antico hanno infatti già illustrato come la dimensione spaziale non fosse ininfluyente o secondaria nelle messinscene delle opere teatrali dell'antichità classica: in particolare, strutture come il *theologeion*, la *machina* teatrale – da cui per esempio appariva il celebre *deus ex machina* – erano poste in alto rispetto all'*orchestra*, dove danzava il coro.<sup>111</sup> Nelle tragedie antiche infatti

la possibilità di far dialogare due personaggi ponendoli su differenti livelli di altezza era ricca di implicazioni sceniche. Dei tre tragici, Eschilo è quello che più ha esplorato le possibilità offerte dall'articolazione dello spazio in una zona "alta" e una "bassa". Strutture sopraelevate sono presenti nei *Persiani*, nelle *Supplici*, nel *Prometeo*, nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, e tutte hanno un ruolo importante nello svolgimento della vicenda [...]. Da questa divinità restano escluse le scene in cui una divinità compare in alto (sul *theologeion* o sulla *mekhanè*) poiché in questi casi la collocazione alta è un segnale evidente della natura divina del personaggio, che deve distinguersi dai mortali, le cui azioni si collocano sul livello dell'*orchestra*.<sup>112</sup>

Molto meno cospicua in Sofocle ed Euripide, un'attenta cura dello spazio scenico sembrerebbe invece essere una caratteristica determinante nel teatro tragico eschileo. Ciononostante, esattamente come nella *Commedia* dantesca la prima epifania della salvezza divina sarebbe apparsa dall'alto di un colle illuminato dal sole, ugualmente le divinità greche comparivano *ex machina* dall'alto, dal *theologeion*: il luogo elevato è simbolo, dunque, di salvezza e divinità, al netto della cultura che produce l'uno o l'altro testo. Fatta quindi questa preliminare caratterizzazione spaziale, potremmo tornare all'opera in musica e a *Ecuba*, e cercare di applicare questa e altre considerazioni all'opera di Manfroce; prima però mi preme fare un'ulteriore considerazione. Infatti, secoli di storia della letteratura e di teoria letteraria europee sono stati interessati dal dibattito sulle unità di tempo, luogo e azione nell'azione drammatica, a partire dalla teorizzazione umanistico-rinascimentale sulla presunta affermazione nell'Aristotele della *Poetica* di queste tre unità in ogni azione drammatica – solo in seguito, piuttosto, con una lettura più accurata dello stagirita, si sarebbe compreso che egli si limitava a descrivere una condizione tipica del teatro antico, piuttosto che a normare alcunché: le tragedie antiche tendevano infatti a svolgersi in un unico luogo, in un solo giorno, ma ciò non determinava che tutte le opere teatrali dovessero avere questa caratteristica. In

<sup>111</sup> Tra i tanti studi sullo spazio nel teatro antico, mi limito a citare un fondamentale saggio: V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1997, pp. 5-78.

<sup>112</sup> Ivi, p. 70, *passim*.

particolare, per chiarire la perspicua importanza che l'unità di tempo aveva nelle opere teatrali e musicali di Seicento e Ottocento, cito integralmente un passo dal saggio *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana* di Marco Grondona: testo edito in avanzata "Rossini Renaissance", di grande importanza per chi voglia studiare in parallelo tragedia antica e opera in musica, nonché opera nella quale per la prima volta l'alternanza luce - ombra è stata individuata essere caratteristica specifica del teatro operistico rossiniano (e del Rossini napoletano, in particolar modo).

L'unité de temps [fu] quella delle [...] regole pseudoaristoteliche che continuò a conservare un rilievo ben indiscusso. È nota la premura con cui di solito il tempo lo si faceva veder passare, con frasi del tipo «mais le jour n'est pas loin, les ombres s'éclaircissent / déjà d'étonnement les étoiles palissent» di cui i minori godevano, ma che ritrovi anche nei grandi: «l'aube de ses rais / a déjà reblanchi le haut de ces forets. / Si je puis me fier à sa lumière sombre / dont l'éclat brille à peine et dispute avec l'ombre etc.» (Corneille, *Clitandre*, I.1). [...] Sul versante del dramma in musica le cose non vanno diversamente, didascalie o soprattutto situazioni quali l'iniziale di *Ermione* e di tanti libretti a I.1 le ritrovi anche nella trattatistica più corriva. [...] Nell'*Ermione* la notte sta appena finendo, come la didascalia accuratamente ricorda («è per finire la notte», opposta in rigorosa continuità di tempo, a «è per sorgere il giorno» della scena seconda), svegliandosi da poco Astianatte («il germe tuo riposa – Destati, figlio mio»), mentre le «donzelle spartane ... invitano ad una caccia» la principessa [il coro «Dall'Oriente /l'astro del giorno»]; nella Donna del lago [...] si canta il medesimo invito: «Figlie di Morve! / Su, su! Alle selve! / Le caledonie / temute belve / a noi preparano / novello allor.» mentre secondo la didascalia «sorge l'aurora» ed abbiamo dunque uno stato perfettamente *superposable* a [*Ermione*].<sup>113</sup>

Nel suddetto saggio sul Rossini serio, il latinista Marco Grondona rilevava dunque che l'alternanza buio - luce, spesso peraltro collocata proprio in posizione incipitaria nelle opere in musica, è caratteristica del teatro operistico rossiniano e, in particolare, del Rossini napoletano: il «“tema” napoletano dell'esordio [...], il *tableau* delle tenebre [...] era infatti una novità costante rispetto ai modelli letterari, anzi costituiva – al momento dell'impianto del “racconto” – l'unica differenza determinante»<sup>114</sup> rispetto a essi. Infatti, basta un'analisi anche breve di alcune scene del Rossini napoletano per riscontrare uno studiato contrasto tra scene di luce e scene di buio, molto spesso accostate nel susseguirsi del dramma, legate anche mediante la costruzione di un contrasto spaziale alto - basso. In *Ermione* (1819), per esempio, la didascalia della prima scena delinea un «luogo sotterraneo, ove custodiscono i prigionieri. È per finir la notte»: dunque, abbiamo luogo buio e

<sup>113</sup> Grondona, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, cit., p. 259, *passim*.

<sup>114</sup> Ivi, p. 261.

posto in basso, dove ci sono i Troiani sconfitti. Nella scena seconda, la didascalia recita invece: «parte esterna della reggia, contigua a deliziosi giardini. È per sorgere il giorno»: dunque, un luogo esterno (e quindi posto più in alto rispetto al sotterraneo della scena precedente) e illuminato dall'«astro del giorno» cantato dal coro di donzelle spartane. Una situazione sostanzialmente simile si ravvisa in *Mosè in Egitto*, di un anno precedente *Ermione* e sempre napoletano: se la scena iniziale dell'opera raffigura infatti un quadro ambientato presso la reggia del Faraone, dove «è buio dappertutto [...]. Tutti in varie attitudini di dolore.» – rappresentazione operistica della piaga d'Egitto delle tenebre, raccontata nell'*Esodo* biblico – l'intervento di Mosè che «scuote la verga» determina che «alle tenebre succede all'istante il più luminoso giorno» e causa l'avvento di un momento di luce, di cambiamento positivo: ancora una volta, dunque, l'epifania della divinità e del bene si accompagna alla luce. Il saggio di Grondona cita altri episodi di questo tipo del teatro operistico del pesarese, menzionando però anche esempi non rossiniani, comunque appartenenti a questa architettura formale,<sup>115</sup> che portano a estendere l'interpretazione di questo espediente drammaturgico, ritenendolo possibile anche in altri drammaturghi e compositori e riconducendolo a un'esigenza di classicismo nel teatro di chi, di volta in volta, la adoperi. La necessità – che potremmo impropriamente considerare “aristotelica” – di far rientrare tutta l'azione di un dramma entro i confini di un giorno avrebbe indotto i drammaturghi con istanze di classicismo a comprimere i confini cronologici dell'opera entro i limiti delle ventiquattr'ore; segnalando agli spettatori, anche mediante espedienti musicali nel caso di opere in musica, che il dramma ha dei precisi limiti temporali. Se infatti nel *Mosè in Egitto* l'elemento della luce ha soprattutto una caratterizzazione religiosa, appartenendo peraltro quest'opera in musica alla più vasta tradizione teatrale napoletana dei drammi quaresimali, in *Ermione* il contrasto tra la scena iniziale e la puntuale indicazione del coro che «dall'Oriente / l'astro del giorno / lieto e ridente / sorgendo va» nella scena seconda ha una funzione più squisitamente teorica, di dichiarazione di poetica: denunciare allo spettatore quella che è

più [di] una semplice indicazione di tempo, vuoi pure tradizionalmente enfaticata in omaggio all'Aristotele della *Poetica*: un grande emblema isolato, un autentico quadro di buio e di terrore non solo posto avanti all'opera ma [...] perfino estratto dall'opera e incassulato nella sinfonia con una carica rappresentativa autentica [...]. Il contrasto di luce ed ombra è netto: passando alla scena seconda l'antinomia di tempo [...] s'accoppia cavandone grande effetto all'antinomia del luogo. E non è chi non veda come la seconda ingenua indicazione cronologica altro non sia in sostanza che sinonimo della prima, volendo però apparire quale altra faccia della medaglia per

<sup>115</sup> È il caso dell'*Iphigénie en Tauride* gluckiana. Ivi, p. 253.

influenzare nel miglior modo possibile l'impiego delle luci. [...] La contrapposizione polarizzata di luce e tenebre assunta a carattere d'esempio realizza perfettamente lo spirito del melodramma: "a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light...: he thematizes it".<sup>116</sup>

Dunque, già Grondona appaiava i contrasti temporali e spaziali nell'opera in musica, interpretandoli come chiavi esegetiche per *Ermione* e per l'opera napoletana di Rossini. Eppure, come non dobbiamo mai dimenticare, prima di Rossini a Napoli ci furono compositori interpreti di uno studiato classicismo musicale: e tra questi c'è indubbiamente il Manfroce di *Ecuba*; anche quest'opera in musica, infatti, presenta accostamenti e contrasti di questo tipo. In particolare, la polarità luminosa e spaziale (luce - ombra e aperto - chiuso) trova una propria attuazione nel III atto di *Ecuba*: come anticipavo già prima, infatti, nelle prime due scene di quest'atto prevale una dimensione pubblica, ufficiale, nella quale non c'è spazio per i desideri e le passioni che agitano i personaggi del dramma, ma in cui è importante solamente l'ufficialità dell'atto matrimoniale e delle dichiarazioni pubbliche di solisti e coro. Dopo l'uccisione di Achille, però, la possibilità di un trionfo della *Realpolitik* dei vincitori (i Greci, sul palcoscenico; i Francesi, a Napoli nel 1812) è impossibile: ecco, dunque, che la scena può diventare buia, caratterizzata da un'oscurità diffusa e penetrante, nella quale si esprimono gli «affetti» dei solisti e del coro, culminanti nella scena finale e nella catastrofe conclusiva dell'opera. Poco importa, di conseguenza, che in *Ecuba* non si abbia la «*descensio* incipitaria» nel passaggio luce - ombra che Grondona ritiene caratteristica di gran parte delle opere in musica del Rossini napoletano: è infatti lo stesso autore a rilevare come anche altri melodrammi abbiano la scena di tenebre altrove, anziché all'inizio dell'opera.<sup>117</sup> Piuttosto, sarà una caratteristica del teatro verdiano della maturità la ricorrenza di una scena, perlopiù ambientata in luoghi come sotterranei o prigioni, caratterizzata dalla prevalenza dell'oscurità e collocata alla fine del dramma: in essa si vagheggia una felicità irrealizzabile sulla terra e perciò bramata in un aldilà ultraterreno. È per esempio il caso de *Il trovatore*, di *Aida*, di *Don Carlos* o de *La traviata*: infatti, il duetto tra Manrico e Azucena, evocatore di quel canto che il trovatore del titolo avrebbe intonato «sul [s]uo liuto», esattamente come le scene conclusive di *Aida* e *Don Carlos*, mettono in musica l'ambizione – irrealizzabile, naturalmente – dei protagonisti a una felicità intesa come congiungimento e realizzazione dei propri propositi amorosi. L'esito è prevedibile: il Romanticismo musicale verdiano impone che non ci possa essere un *happy ending*; esattamente come era avvenuto nella classicissima *Ecuba* napoletana del 1812. Schmidt e Manfroce, probabilmente quindi

---

<sup>116</sup> Grondona, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, cit., pp. 250-251, *passim*.

<sup>117</sup> Ivi, p. 252.

raccogliendo delle suggestioni presenti nel Classicismo musicale primo-ottocentesco italo-francese, avrebbero innanzitutto adoperato le indicazioni temporali fornitegli dal testo di Milcent; ma da drammaturghi classicisti, quali furono, le avrebbero soprattutto sfruttate in modo decisamente intelligente, usandole come mezzo per caratterizzare il definitivo prevalere della dimensione privata e intimistica in *Ecuba*; passaggio, questo, peraltro necessario alla trasmissione del messaggio che quest'opera in musica vuole trasmettere. Infatti, nelle sue ultime pagine, prevalse una dimensione intimistica perfettamente in grado di esprimere ciò, *Ecuba* può esprimere e mettere perfettamente a nudo le nefaste conseguenze di una mancata accettazione e sottomissione dell'individuo a quella "ragion di stato" cui i napoletani avrebbero dovuto sottomettersi nel 1812, *annus horribilis* delle campagne napoleoniche.

## Conclusioni

Studiando la storia, la storia dell'arte o la storia della musica, potremmo essere facilmente indotti ad adottare una delle prospettive storiografiche più diffuse, fino a Novecento inoltrato, nella storia della storia della storiografia europea. Essendo infatti fortemente debitrice dell'impostazione biografistica e annalistica – dovuta al successo millenario di classici della letteratura antica come le *Vitae Caesarum* o il *De poetis* di Svetonio o l'*Historia Augusta* – la scrittura storiografica adottava il presupposto che il senso ultimo di un'epoca storica fosse determinato da chi si trovasse in quel momento sul "trono": fu così, dunque, che la storia conobbe una "età augustea" o una "età napoleonica", durante il regno di Ottaviano Augusto e di Napoleone; invece, la storia della musica conobbe età di fulgore o di oscurità essendo o meno vivi (e operanti) personaggi come Mozart o Rossini. Poi, sempre nel campo della storiografia, possiamo anche riconoscere come l'affermazione di nuove prospettive storiografiche, affermatesi nel Novecento soprattutto grazie a studiosi quali Marc Bloch, Lucien Febvre o Ferdinand Braudel, abbia spinto a una nuova riflessione epistemica e metodologica, portando a comprendere che le guerre non venivano combattute tanto (o solamente) dai comandanti al campo o dai sovrani comodamente seduti sui propri troni, ma anche e soprattutto dai singoli soldati combattenti e morti nelle battaglie, così la storia dell'arte non ha sovrani e sudditi, maggiori e minori. Abbiamo dunque potuto chiederci: cosa avveniva in quei periodi di presunta oscurità? Finalmente abbiamo potuto così ribadire l'infondatezza della tesi sostenuta a inizio Ottocento da Stendhal, secondo la quale la musica sarebbe "rinata" in Italia al fulgore dell'"astro Rossini" (già dimostrata in molti contributi prima di questo) grazie a molti argomenti; tra i quali, certamente, abbiamo il caso

storico dell'*Ecuba* di Manfroce. Per esempio, la presenza in quest'opera in musica di forme musicali come i «concertati parentetici» o le «arie bipartite», poi scomparsi dopo la «canonizzazione rossiniana» e sostituiti, rispettivamente, dai «concertati di stupore» e dalla «solita forma», nonché la presunta genesi del crescendo in opere di compositori come Manfroce o altri suoi contemporanei dimostra che non tutto ciò che sarà «rossiniano» nacque con Rossini: esattamente come ci si può quindi finalmente sbarazzare del falso preconcetto per cui la storia sia sempre divisibile e interpretabile usando la «lente» del susseguirsi dei diversi sovrani sui vari troni, così possiamo liberarci dell'idea secondo la quale tra i successi di compositori «napoletani» come Paisiello e Cimarosa e i trionfi di Rossini ci sia stato un «interregno», una «transizione», anche attraverso il caso-studio e l'esempio concreto di *Ecuba*. Inoltre, proseguendo con il parallelo sopra innescato con la storia della letteratura latina, se la produzione letteraria fiorita sotto il principato di Augusto divenne «augustea», anche gli anni del Rossini operista (1812-1829) divennero quasi una sorta di «regno rossiniano» nella storia della musica. Ogni vita di Cesari o uomini illustri, certamente, ha affascinato ed affascina tuttora molto l'immaginario; ma come accanto al «classico» Catullo siedono i *neoteri* «minori» Gaio Elvio Cinna e Quinto Lutazio Catulo, accanto al «classico» Rossini siedono Pavesi, Generali e Manfroce. I quali, dunque, solo grazie al rinnovato fervore di studi a loro dedicato, innescato (come si è visto sopra) a partire da fenomeni storiografici quali la «Rossini Renaissance», hanno potuto finalmente tornare di nuovo, se non sempre a splendere, quanto meno ad essere tenuti in considerazione.

Inoltre, sebbene Manfroce sia morto precocemente senza poter dimostrare a quali esiti sarebbe potuto giungere nelle sue successive composizioni, lasciandoci il solo Rossini che si impose come modello dominante, ciononostante non va dimenticato come Manfroce abbia composto in anni cruciali per la storia europea: gli anni del neoclassicismo napoleonico. Esattamente come Canova per la scultura o Ingres per la pittura, Bonaparte apprezzò per esempio molto Spontini e alcune sue *tragédies lyriques* come *La vestale* o il *Ferdinand Cortez*; allo stesso modo, nella Napoli filofrancese di Murat, Manfroce venne apprezzato con opere in musica come *Ecuba*: un'opera nella quale, questo giovane di belle speranze non solo offrì un proprio modello di classicismo musicale unico nel suo genere e che non poté svilupparsi ulteriormente solo per la morte prematura del compositore, ma nel quale riuscì anche a condensare e a trasmettere, *miscendo utile dulci*, i messaggi ideologici che il declinante impero bonapartiano voleva fossero trasmessi con l'arte ai propri sudditi. Siamo infatti a conoscenza del fatto che Manfroce non riuscì a terminare *Ecuba* per l'agosto 1812, a causa dello stato avanzato della tubercolosi di cui soffriva, pur essendogli stata assegnata questa scadenza dall'impresario Domenico Barbaja che gli commissionò l'opera. Non essendo stata quindi terminata

*Ecuba* in occasione del 15 agosto 1812 (data importante nell'immaginario e nella cultura dell'epoca bonapartiana, essendo la ricorrenza di "San Napoleone", creata dallo stesso sovrano), quello stesso establishment che aveva commissionato quest'opera decise di rappresentare una traduzione in italiano dell'*Iphigénie en Aulide* di Gluck: sebbene questa "sostituzione" possa sembrare a prima vista casuale, essa fu invece determinata dal fatto che l'*Ifigenia in Aulide* gluckiana e l'*Ecuba* manfroceana riuscivano a trasmettere lo stesso messaggio ideologico ai sudditi di Gioacchino Murat. Infatti, in anni cruciali in cui gran parte dell'Europa sembrava aver trovato un unico sovrano ai piedi del trono di Napoleone, diventava inevitabilmente necessario che gli ardori e i "bollenti spiriti" dei precedenti stati indipendenti venissero sopiti e che i sudditi comprendessero la necessità di "sacrificare" la propria felicità e libertà personale (in quanto «citoyen», nel senso autenticamente egualitaristico del termine che pochi anni prima gli aveva conferito la rivoluzione francese) sull'altare di una "ragion di stato" imposta a suon di baionette e di cannoni. I nuovi stati nati all'orbita del trono bonapartiano, esattamente come la giovane *Ifigenia in Aulide* prima della guerra di Troia, dovevano infatti scegliere un sacrificio necessario che avrebbe apportato un bene maggiore in seguito: riconoscere chi fosse veramente a dominare e la conseguente obbedienza a lui dovuta. *Ecuba*, infatti, "funziona" perfettamente al livello ideologico se analizzata e interpretata in questa prospettiva: il coro maschile e Priamo, per esempio, si fanno costantemente sostenitori della necessità di una *Realpolitik* indigesta ma necessaria, cui la "ragion di stato" deve obbedire; Polissena e Achille sono gli strumenti attraverso i quali si può conciliare felicità personale e "ragion di stato", stringendo un nuovo *foedus* che tenga conto della nuova situazione politica (come era caduta Troia, così Napoli non era più borbonica ma napoleonica): i tentativi di *Ecuba* di opporre una propria volontà e contro questa superiore "ragion di stato" sono inevitabilmente destinati al fallimento: essendo stati uccisi Polissena e Priamo, è quindi per questo che lei rimarrà «sola al mondo». Seguendo quindi questi modelli mitici offerti all'uditorio napoletano del 1812 *miscendo utile dulci*, l'establishment filofrancese mostrava dapprima (in agosto), con l'*Iphigénie en Aulide*, come bisognasse comportarsi, sacrificandosi come *Ifigenia*; con *Ecuba* (nel dicembre dello stesso anno) spiegava invece come non bisognasse comportarsi, rappresentando gli esiti tragici e catastrofici (musicalmente, drammaticamente e ideologicamente) cui l'opposizione a questo "sacrificio" avrebbe condotto.

### Riferimenti bibliografici:

- AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, «Istituto dell'Enciclopedia italiana», 100 voll., 1960-2020.
- Banti A.M., Fiorino V. e Sorba C. (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Laterza, Bari-Roma 2023
- Battezzato L. (a cura di), Euripide, *Ecuba*, Bur Rizzoli. Classici greci e latini, Milano 2010.
- Borsetta M.P., Distilo M. e Pugliese A. (ed.), *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, in “Atti del Convegno internazionale di studi” (Palmi 2013), Istituto di bibliografia musicale calabrese, Vibo Valentia 2014.
- Cafiero R., *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in F. Lippmann (a cura di), *Studien zur italienischen musikgeschichte XV*, 30/II, Tomo II, «Analecta musicologica», Laaber-Verlag, Bremen 1998, pp. 631-659.
- Carli Ballola G., *Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il “caso” Manfroce*, in “Atti del Convegno internazionale di studi” (Napoli 1982), in L. Bianconi-R. Bossa (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Olschki, Firenze 1983, pp. 307-315.
- Carli Ballola G., *Rossini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 1992.
- Carnini D., *L'opera seria italiana prima di Rossini: il finale centrale*, diss. dott., Università degli studi di Pavia, Pavia 2007.
- Corrado G., *L'Ecuba di Manfroce: Polissena e la ragion di stato nella Napoli murattiana*, Università di Pisa, tesi di laurea magistrale, a.a. 2021-2022.
- Dahlhaus C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi-G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. Parte II/ I sistemi. Volume 6. Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Edt Musica, Torino 1988, pp. 77-162.
- D'Angelo E., *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2016.
- Del Corno D., *La traccia greca*, in *Ecuba. Libretto di Sala*, Teatro Comunale “G. Chiabrera”, Savona 1990.
- Di Benedetto V. e Medda E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1997.
- Dugdale E., *Hecuba*, in R. Lauriola-K.N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden/Boston, Brill, in K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companions to Classical Reception*, Vol. 3, 2015, pp. 100-142.
- Faverzani C., *Traduire la mort d'Achille, traduire la fin d'Ilion: "Ecuba" de Nicola Antonio Manfroce*, in *Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra*, Séminaires, «L'Opéra narrateur», 2011-2012 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), Université Paris 8, Paris 2013, pp. 113-135.
- Ferraro D., *Nicola Antonio Manfroce. Nella vita e nell'arte*, Pellegrini editore, Cosenza 1990.

- Garnier B., *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, L'Harmattan, coll. «Sémantiques», Paris-Montréal 1999.
- Gossett Ph., *The "candeur virginale" of Tancredi*, «The Musical Times», Vol. 112, n. 1538, apr. 1971.
- Grondona M., *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Akademos Musica, Lucca 1996.
- Isotta P., *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Marsilio editori, Padova 2018.
- Jacobshagen A., *The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera*, «Acta Musicologica», Vol. 74, n. 2, 2002, pp. 107-128.
- Lamacchia S., *"Solita forma" del duetto o del numero?: L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 6, n. 1/2, Olschki, Firenze 1999, pp. 119-144.
- Mahieux É. (a cura di), T. Corneille, *La mort d'Achille*, Université Paris IV Sorbonne, Paris 2000-2001.
- Mariani L., *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*, Aracne editrice, Roma 2019.
- Mattei L., *Cori, Preghiere e Tempeste: sul ruolo melodrammatico del coro nell'ultimo Paisiello* («I Giuochi d'Agrigento», «Andromaca», «Proserpina»), in F.P. Russo (a cura di), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, "Convegno Internazionale di Studi" (Taranto, 20-23 giugno 2002), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2007, pp. 231-274.
- Mattei L., *Prime forme di una "proemiale cerimonia": Sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 14, n. 2, Bologna 2007, pp. 259-304.
- Paduano G., *Follia e letteratura, storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Carocci, Roma 2018.
- Parker R., *The opera industry*, in J. Samson (a cura di), *The Cambridge history of Nineteen-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Pertusi A., *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Byzantion, 33, n. 2, 1963, pp. 391-426.
- Powers H.S., *La "solita forma" and the uses of convention*, «Acta musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.
- Rossini P., *Ecuba*, in P. Gelli e F. Poletti (a cura di), *Dizionario dell'opera 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, pp. 368-369.
- Russo P., *I furori di Ecuba. L'opera seria italiana alla prova della tragedia*, in R. Pfeiffer-Ch. Flamm (a cura di), *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte*, «Analecta musicologica», 50, Roma 2013, pp. 82-103.
- Schmidt G., *Hécube, tragédie lyrique, en trois actes. Représentée pour la première fois sur le Théâtre Royal de S. Charles l'hiver de l'an 1812*, Typographie des Frères Masi, Napoli 1812.
- Schütz C., *Shakespeare and Opera*, in Encyclopedia Britannica, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Selvini M. (a cura di), *Il Melodramma. Rossini nostro contemporaneo*, Casa Ricordi, Milano 1985.

Stok F. (a cura di), Seneca, *Le Troiane*, Bur Rizzoli. Classici greci e latini, Milano 1999.

Tortel S. (a cura di), I. de Benserade, *La mort d'Achille*, Université Paris-IV Sorbonne UFR de Littérature française et comparée, Paris 1998.

Warrack J. e West E., *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1996.



## Notizie sugli autori

### **Antonio Buttiglione**

Laureato in Storia contemporanea presso l'Università della Calabria, ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze storiche e dei beni culturali presso l'Università della Tuscia. Ha svolto attività di ricerca presso diverse istituzioni italiane e straniere, ed è autore di numerosi contributi che si occupano della politicizzazione delle aree rurali, delle forme politiche e cospirative della borghesia liberale e radicale in Italia meridionale, e del brigantaggio tra il Decennio francese e il 1848. Nel 2023 ha pubblicato il volume *Provincia "ribelle". Radicali, movimenti popolari e beni comuni nell'Italia meridionale dell'Ottocento* (Il Mulino). Ha curato inoltre la voce *Sansone Valobra* nel Dizionario Biografico degli Italiani. Dal 2023 è docente a contratto di Storia contemporanea presso l'Università della Calabria.

### **Gianluca Corrado**

Nato a Reggio Calabria nel 1997, ha conseguito la laurea in Lettere classiche presso l'Università di Messina, e la laurea magistrale in Filologia e storia dell'antichità presso l'Università di Pisa con una tesi dal titolo: *L'Ecuba di Manfroce: Polissena e la 'ragion di stato' nella Napoli murattiana*. Attualmente è docente di lettere e collabora come redattore con le testate StrettoWeb e MeteoWeb.

### **Domenico Giannetta**

Compositore e musicologo, ha studiato presso il Conservatorio di Reggio Calabria e l'Università di Bologna. È titolare della cattedra di Teoria dell'armonia e analisi presso il Conservatorio di Vibo Valentia, presso il quale ricopre anche l'incarico di Coordinatore del Dipartimento di teoria, analisi, composizione e direzione. Come compositore i suoi lavori sono stati eseguiti in Italia e all'estero. Negli ultimi anni si è interessato principalmente di teoria e analisi musicale. Ha pubblicato con la LIM i volumi *I Nocturnes di Claude Debussy* (2007) e *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale* (2023), e nel 2020 ha dato vita ai *Quaderni di analisi*. È inoltre autore di testi dedicati alla didattica dell'armonia e dell'analisi, e di contributi ospitati in riviste del settore e in volumi miscelanei. A partire dal 2013 ha cominciato ad interessarsi alla figura artistica di Manfroce, occupandosi della trascrizione e revisione del manoscritto della sua opera *Ecuba*. Nel 2017 ha dato vita alla collana editoriale «Nicola Antonio Manfroce – Le Opere», nata in seno alle Edizioni del

Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, di cui è Direttore editoriale: la collana, che conta attualmente sei volumi, si pone l'obiettivo di pubblicare in edizione moderna i manoscritti del compositore rendendo finalmente fruibili ed eseguibili le sue composizioni. Un primo significativo riscontro di questa iniziativa si è avuto nel 2019, quando il Festival della Valle d'Itria ha allestito a Martina Franca una rappresentazione di *Ecuba* che è stata trasmessa in diretta radiofonica su Rai RadioTre, sul circuito EuroRadio, e in differita televisiva sul canale Rai5.

### **Maria Grande**

Laureatasi brillantemente in Pianoforte presso il Conservatorio «Francesco Cilea» di Reggio Calabria, ne è diventata Direttore nel 2017 ed è stata rieletta nel 2020. La sua carriera comprende un'intensa attività concertistica, studi sul patrimonio musicale calabrese, e la curatela di diversi volumi. Ha ricevuto numerosi premi per il suo contributo all'arte musicale e alla cultura locale.

### **Chiara Macri**

Pianista e musicologa, è stata contrattista presso il DAMS dell'Università di Bologna e dell'Unical. Ha collaborato con il Teatro Comunale di Bologna e con le Facoltà di Medicina e Chirurgia di Bologna e di Milano, rappresentando quest'ultima, nel 2003, al Congresso della Società Italiana di Anatomia e al Workshop internazionale di Münster, Germania. Interessata alla didattica musicale, dopo aver frequentato i seminari di Giovanni Piazza secondo la metodologia dell'Orff-Schülwerk, si è dedicata alla didattica dell'ascolto, seguendo gli insegnamenti di Giuseppina La Face Bianconi, sua relatrice della tesi di laurea. È stata docente di numerosi PON, POR e di Corsi Nazionali di Formazione riconosciuti dal MIUR. Insegna Storia della Musica per Didattica presso il Conservatorio di musica di Vibo Valentia, ed è direttore della Biblioteca dell'A.M.A. Calabria. Dottore di Ricerca in Musicologia e Beni musicali presso l'Università di Bologna con uno studio inerente al rapporto tra gesto, suono e meccanica del pianoforte pubblicato online su [damsdottorato.cib.unibo.it/981/](https://damsdottorato.cib.unibo.it/981/), è coautrice di diversi articoli per riviste internazionali. Nel 2008 è uscita la sua monografia *I grandi Maestri di pianoforte del Sette-Ottocento* (A.M.A. Calabria). Nel 2013 ha pubblicato *Sebastiano Guzzi* (Edizioni Musicali Wicky), mentre nel 2021 ha curato insieme a Giancarlo Rostirolla la pubblicazione degli *Scritti di musicologia critica ed estetica* di Fausto Torrefranca (Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca).

**Marco Pollaci**

Dopo gli studi in pianoforte, composizione e canto lirico, ha conseguito la laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, ad indirizzo musicologico, presso l'Università di Roma Tor Vergata. Dopo aver vinto la borsa di studio «Henry Thomas Mitchell Postgraduate Singing Scholarship» ed aver collaborato come docente presso il Music Department della Nottingham University, conclude il dottorato di ricerca presso la Nottingham University con il prof. Nicholas Baragwanath. Ha collaborato con la BBC Radio 3 e altri programmi radiofonici dove ha discusso delle sue ricerche di storia della musica e della prassi compositiva del Settecento e dell'Ottocento. Nel 2020 è stato vincitore del Research Project Grant presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia. Ha pubblicato contributi sull'opera italiana, sul partimento nell'Ottocento e sulle fonti relative alla tradizione didattica del Settecento e dell'Ottocento. I suoi ambiti di ricerca riguardano la storia della musica, la storia della teoria musicale del diciottesimo e del diciannovesimo secolo, l'analisi musicale, lo studio della didattica e della prassi compositiva italiana. Ha lavorato come docente di Storia della Musica e di altre discipline musicologiche alla Nottingham University e alla National University of Ireland Maynooth; attualmente insegna Storia della Musica presso il Conservatorio Fausto Torrefranca di Vibo Valentia.

Finito di stampare  
nel mese di aprile 2024  
presso Digital Team srl  
Via dei Platani, 4  
61032 Fano (PU)

Negli anni 1806-1815 Napoli è stata la capitale di un regno controllato dai francesi, guidato prima da Giuseppe Bonaparte e poi da Gioacchino Murat. In questo periodo sono state prese importanti decisioni per riformare la vita musicale cittadina, dalla riunificazione dei preesistenti e storici Conservatori nel nuovo Real Collegio di Musica, alla conseguente riforma dell'impostazione didattica del nuovo istituto (sul modello di quella sperimentata nel neonato Conservatorio parigino), fino all'assegnazione della gestione dei teatri reali al celebre impresario milanese Domenico Barbaja. È in questo contesto che si inserisce la breve ma intensa parabola artistica di Nicola Antonio Manfroce (Palmi, 20 febbraio 1791 – Napoli, 9 luglio 1813), il più dotato fra gli allievi della scuola musicale napoletana venuti alla luce nel primo decennio del XIX secolo, prontamente individuato e valorizzato da Barbaja. Dopo una proficua esperienza romana, utile a consolidare il proprio talento, Manfroce venne investito del compito di realizzare una sorta di sintesi fra le due culture musicali, quella autoctona e quella importata dalla classe regnante: da questo esperimento nascerà *Ecuba* (1812), opera che rappresenta in qualche modo il manifesto artistico-culturale di questa breve ma intensa stagione della vita musicale napoletana nota come 'Decennio francese'.

