

ELENA MARIANI

AFFARI TEATRALI A CREMA NEGLI ANNI DI STEFANO PAVESI (1779-1850)

Visita virtuale al Teatro di Crema tra fine Settecento e prima metà dell'Ottocento: alcune notizie su chi vi lavorava e chi lo frequentava, gli spettacoli che si producevano, l'importanza del teatro in relazione alla vita cittadina. Stefano Pavesi, principale operista cremasco dell'Ottocento, e l'insolito caso di una sua opera nata per un teatro di Venezia e riproposta a Vienna vent'anni dopo.

*Dentro il teatro*¹

Come una macchina da presa che riprendesse un relitto sommerso da secoli, il nostro sguardo può entrare idealmente nell'antico edificio del Teatro di Crema e materializzarlo sulla scorta di una puntualissima descrizione fornita nel 1789 dal pubblico ingegnere Antonio Maridati. È il decantato teatro del Piermarini, inaugurato da tre anni. La pubblica amministrazione ha deciso di documentare nei dettagli tutta la struttura e il suo contenuto: il teatro, si sa, è luogo di transiti e occorre un controllo continuo affinché scene, cordami, mobili ed attrezzi non siano sottratti ma restituiti al custode dopo l'utilizzo negli spettacoli.

Questo 'nuovo' teatro è stato fortemente voluto da alcuni nobili cremaschi, già implicati nella gestione del precedente. Nelle carte si leggono al riguardo versioni contraddittorie: ufficialmente l'edificio sorto nel 1717 era ormai giunto ad una condizione di quasi assoluta inagibilità ed era scomodo vuoi per la mancanza di un atrio d'accesso, vuoi per i cedimenti strutturali che aprivano numerosi squarci sul cielo sovrastante e rendevano freddo un

ambiente divenuto insufficiente anche per le dimensioni anguste dei palchi e per l'inservibilità delle pochissime scenografie residue. Si era deciso in stragrande maggioranza di provvedere ad un restauro², ma poi si optò per un quasi rifacimento, si comprarono terreni attigui al fine di allargare il teatro e si chiese un progetto al Piermarini, celebrato architetto della Scala di Milano. Più circostanziata e dal gusto quasi goliardico è una versione dei fatti secondo la quale sarebbero stati i "signori Provveditori con 40 guastatori" ad intervenire la notte del secondo giorno di Quaresima del 1784 per demolire il vecchio teatro ed imporre una riedificazione radicale:

"Alla mattina si ritrovò tutto diroccato (...) per comandamento di sei teste stravolte che dicono essere troppo piccolo e mancante di ogni comodo (...) da ciò vedesi chiaramente che il portato di novità domina in Crema (...) Il nostro teatro (...) venne demolito nel 1784 per solo capriccio di potenti cittadini che sanno il modo di far valere le loro castronerie. La parte proposta in Consiglio è una sequela di frottole, dette per alettare od inorbire i deboli di vista"³.

Giunti nell'area dell'attuale piazza Marconi, si immagini lo spazio occupato integralmente da una sobria costruzione neoclassica. Da una grande porta a due ante posta al centro della facciata si accede ad un atrio vasto ed accogliente; sulla sinistra, attraverso due archi, si entra in un atrio più piccolo dove stanno panche e rastrelliera per le armi dei militari. Sulla destra, invece, è la 'bottega del caffè' con un fornello a tre fuochi, varie mensole e un lavandino di pietra nascosto nel sottoscala attiguo. Vi sono delle panche e, sebbene, lo spazio paia esiguo, vi si servono anche "robbe fredde ad uso di trattoria"⁴. Il servizio di caffè interno funziona nonostante l'abitudine di portarsi tutto da casa, canestri con la cena, cibi, bevande e quanto serve a trascorrere in piacevole compagnia una serata molto lunga.

Dall'atrio, attraverso una bussola, si accede alla platea pavimentata con assi di legno; la troviamo sgombra, perché all'epoca era destinata ad un pubblico occasionale che si affollava in piedi o su scranni scomodi e scricchiolanti. A parte ciò, la platea era comunemente utilizzata in occasione delle feste da ballo⁵. Il grande lampadario centrale e i quattro laterali che pendono dal soffitto, ora a prova di spifferi, con le loro lampade ad olio assicurano una perfetta illuminazione⁶. Il molto legno, il fuoco dei lumi, col conseguente pericolo di incendi, obbligano a "mantenere in teatro li soliti due mastelli grandi per l'acqua a riparo di qualunque accidente che occorrer potesse"⁷. L'odore e il fumo di olio bruciato e candele invadono la platea e annebbiano lo splendo-

re dei 105 palchi divisi in quattro ordini⁸. Ci sorprende che i palchi siano uno diverso dall'altro, variamente addobbati e vestiti con tessuti, specchi, poltrone personalizzate e stemmi di famiglia. Il Teatro della Regia Città di Crema⁹, come tutti quelli italiani di Sette e Ottocento, è una sorta di condominio in multiproprietà: ogni nobile proprietario acconcia il suo spazio come meglio crede. Per molte famiglie blasonate l'importante è mostrarsi, anzi mostrare di esserci, magari facendo salotto dietro una cortina chiusa che garantisca la necessaria *privacy*. Solo nel 1822 si porrà ufficialmente la questione di uniformare il colore delle tende prospicienti e da allora il colpo d'occhio sarà su un teatro tutto azzurro¹⁰. Da quell'anno il teatro appare anche nuovamente affrescato con una serie di personaggi mitologici e letterari, figure intere e volti di Semiramide, Andromaca, Didone, Minerva, Tersicore che suona l'arpa, Euripide, Sofocle, Eschilo, Metastasio, Alfieri, Maffei, Goldoni¹¹.

In fondo alla platea c'è lo spazio riservato all'orchestra, leggermente rialzato e inclinato verso di noi. Vi sono panche mobili e un tavolino per il cembalo, diversi "letturini", cioè leggi, uno mobile per il primo violino e uno più piccolo e snodato per l'oboe. Una precisa gerarchia emerge dall'osservazione degli sgabelli: mentre gli orchestrali seggono su panche di legno, due strumentisti hanno un sedile comodo imbottito di "bombasina". Si tratta del primo violino (che guidava l'orchestra) e del maestro al cembalo (quasi sempre compositore, aveva un ruolo fondamentale nel montaggio dello spettacolo: provava con i cantanti, coordinava voci e strumenti, istruiva i cori, dava indicazioni agli scenografi).

Vanto di questo nuovo teatro di fine Settecento sono i ben diciotto camerini, tutti forniti di finestra e di porta con tanto di serratura e chiave, non più invasi dalle "altre persone inservienti al Teatro". Ai virtuosi sono resi disponibili persino appositi "quattro cessi con suo coperto di rovere e numero due pisciatoj"¹², che limitano in parte lo spiacevole inconveniente olfattivo tipico di ogni teatro dell'epoca:

"Malgrado tutte le precauzioni che si fanno tenere per la polizia di questo teatro, non essendovi nella corsia della fila quarta dei palchi le apposite latrine, ma solo due recipienti per le orine quali sono di legno incatramati (...) succede di tratto in tratto che o per svista di quelli che ne hanno bisogno o perché tai vasi vengono rovesciati o rotti, le orine si spargono"¹³.

Salendo accediamo al ripostiglio posto sopra la platea: chiodi, cavicchiole,

rampini e ferramenta varie, ma soprattutto innumerevoli scenografie e oggetti scenici. L'esotismo ingenuo di una camera e di una piazza "americana", l'immane prigione, un porto di mare con onde e navi, una reggia, un tempio, una spiaggia e un tempio del sole assai *à la page*; e poi botteghe, statue, tavolini, sassi, pozzi, cipressi, da combinare liberamente secondo i casi¹⁴. Oltre ai molti attrezzi per la complessa operazione di illuminazione del palco, vi è pure un "ordigno per lo scoppio del fulmine". Ciò che caratterizza l'allestimento di opere musicali e spettacoli in genere non è la ricerca di originalità a tutti i costi ma piuttosto una rassicurante, convenzionale piacevolezza – a meno che spettacoli più ricchi e prestigiosi non giustificassero la presenza di scenografi *ad hoc* –. Luogo altrettanto centrale del teatro è anche quella sala grande, posta nel terz'ordine sopra l'atrio interno, denominata ridotto; insieme all'attigua "sala più piccola col fuocolajo" è l'ambiente nel quale si coltiva la diffusa passione per i giochi d'azzardo.

Chi abita il teatro

Nobili e notabili della città, dottori ed avvocati, sacerdoti e gran dame sono i proprietari degli 'spalti' del bel teatro¹⁵. Comprano palchi come *dépendance* dei loro palazzi cittadini e li abitano per molte sere all'anno. Non si assiste una volta sola alla rappresentazione, ma molte volte di seguito, certo meno per lo spettacolo in sé che per la vita sociale che ruota intorno al *foyer*. Vi è chi possiede più di un palco. I palchi si comprano, si vendono, si ipotecano e si ereditano. I più esclusivi e costosi sono gli spazi del secondo ordine poi, a seguire, il primo, il terzo e il quart'ordine dove a volte si trovano alcuni nobili impoveriti e decaduti. Quante ore si trascorrono in teatro? Alcuni indizi suggeriscono che fossero molte. Il 24 settembre 1795 il podestà Contarini proibisce ufficialmente i *bis*:

“per non stancare di soverchio tanto gli Virtuosi di Canto, che di Ballo, e per non rendere lunghe più del dovere le ore destinate alli imminenti Teatrali Spettacoli. Resta avertito chiunque concorrerà alli medesimi, che si vogliono da chi Pressiede assolutamente proibire le repliche, d'ogni cosa, risservandosi la Carica Nostra di passare a què castighi, che a norma de' contrafattori crederà opportuni.”¹⁶

Nel 1833 l'addetto all'orologio chiede che la vecchia ruota di sei ore venga sostituita da una di dodici, più funzionale nelle lunghe nottate in cui il ballo

dopo lo spettacolo si prolunga oltre la mezzanotte¹⁷. In teatro si trova anche modo di scaldarsi più facilmente che nell'avito palazzo dai soffitti alti e dalle mura di pietra: nel palco qualcuno introduce la “bragera” e nel 1827 viene proposto al teatro l'acquisto di stufe di ghisa dette ‘alla russa’, come già in uso dal 1815 alla Scala e in altri teatri milanesi¹⁸.

La platea è per studenti, viaggiatori, ufficiali, per chi non ha mezzi, per forestieri di passaggio. Ci si può sedere su panche di legno, restare in piedi o pagare a parte lo ‘scanno’, una sedia con braccioli chiusa che viene aperta per l'utilizzo. Un teatro pieno era, in genere, un'eccezione e un impresario si lamenta nel 1829 che a Crema “gli incassi contano da 7 ad 8 viglietti serali”¹⁹.

Sono in molti a prendersi cura del teatro: gli amministratori (il podestà e due assessori), tre direttori, il cancelliere, il cassiere, il sorvegliante dell'orchestra e l'addetto all'illuminazione, l'assistente della cancelleria, un medico e due chirurghi, il commissario di polizia con un aggiunto e un commesso, l'ingegnere, un interprete di lingua tedesca, l'orologiaio con la moglie, due custodi di macchine idrauliche, cinque inservienti e il cursore comunale; nel 1842 anche il regolatore delle stufe²⁰.

Nella realtà a dimensione familiare della città è continua l'interazione fra chi pratica la musica, chi la ascolta solamente, chi la deve organizzare. Se serve di ingrossare le fila dell'orchestra per un'occasione celebrativa, si invitano nobili dilettanti²¹; la “Banda dei dilettanti di trombe” può supplire l'orchestra titolare quando questa sia impegnata in una funzione fuori città o può sostituirla a buon mercato nelle feste da ballo²². L'orchestra che suona regolarmente in teatro, è impiegata anche per le principali funzioni religiose nella cattedrale²³. Un celebre violinista può finire perfino a rappresentare un nobile proprietario “palchettista” nella periodica assemblea del teatro²⁴.

A ragione della sua notorietà italiana ed europea, Stefano Pavesi, gloria musicale cremasca, è indicato ufficialmente nella stagione teatrale del 1815 come garante della qualità dello spettacolo, che dovrà valutare entro le prime tre recite²⁵; nel 1831, visto che le casse del teatro sono sempre vuote, verrà invitato a intercedere presso Ricordi onde ottenere uno spartito a noleggjo con prezzo scontato²⁶.

I lavoratori più deboli come gli orchestrali ed i coristi, i macchinisti e gli impiegati del teatro, a fronte di paghe irrisorie avevano molti privilegi corporativi: in un'Italia assai povera il posto fisso in teatro andava conservato con ogni mezzo per sé e per i membri della propria famiglia. Spesso vi sono

ceppi familiari di musicisti e cognomi ricorrenti negli elenchi degli strumentisti attivi in teatro che danno l'impressione di autentiche 'dinastie' musicali: Bottesini, Petrali, Rè, Truffi, Guerini, Stramezzi. Un certo stupore suscita la clausola che nel 1846 consente ad Antonio Petrali di suonare il violoncello nell'orchestra "a condizione che intervenga alle prove e recite il padre signor Giuliano come assistente al figlio"²⁷. Una professione, dunque, che artigianalmente viene trasmessa ai propri figli, un'arte che si impara in casa e sul campo²⁸.

1.3 Il teatro nella società cremasca

"In Crema già da più di un secolo, e prima che avesse un teatro, ci erano suonatori, cantori e un maestro di cappella (...) Furonvi pur anche nel secolo decorso i bei tempi della fiera, che i cittadini industriosi passavano nel traffico, i patrizii e i possidenti in ogni maniera di divertimenti. Non poche opere di Cimarosa, di Paesiello, di Fioravanti furono dette nel nostro teatro vecchio e nuovo, e vi cantava il Babini, il Pacchierotti, il Davide; la Marra, la Banti, tutte celebrità di que' tempi."

Il teatro è, nelle parole del nobile Luigi Benvenuti, centro di cultura per la città e fra le cause di quella "speciale attitudine de' cremaschi per la musica" che è titolo a un suo libello pubblicato nel 1852²⁹. Certo il Teatro è un luogo vitale e indispensabile per la città non solo come luogo di intrattenimento. Dispute artistiche e tensioni anche politiche si mescolano, decantano o esplodono in una dimensione apparentemente solo artistica nella quale urla e fischi dicono quanto la partecipazione della gente sia viva ed appassionata. Tutti i governi, anche repubblicani e napoleonici, vedono con sospetto il teatro, innesco potenziale di disordini e tumulti: le zuffe tra fazioni rivali a sostegno di cantanti diversi erano frequenti e sospettate di sottintendere malcontenti di altra natura. Dunque in teatro si schierano ingenti forze di Polizia: sulla base dei ferrei regolamenti che decidevano la condotta della vita teatrale, questa poteva intervenire facendo arrestare i membri della compagnia o qualcuno fra il pubblico, qualsiasi comportamento giudicato eccessivo bastava a decretare la chiusura del teatro. Come quando nel 1837 la signora Merli venne "fischiata con tumulto pel quale si dovette calare il sipario, e chiudere il teatro"³⁰; la sostituita signora Polacco suscitò contestazioni ancora più vivaci e fu oggetto di lancio di mele da parte dei sostenitori della prima donna esautorata.

La smania per il ‘decoro’ che interessava al governo passava anche attraverso le maglie della censura: a Crema, fino al 1835, ne fu incaricato don Agostino Fasoli, prefetto del ginnasio locale³¹: si vigilava a che gli spettacoli non offendessero la dottrina cattolica, il clero, i santi, i sovrani ma pure il vestiario aveva a essere decente, ed il comportamento degli orchestrali non doveva essere sconveniente (che almeno non avessero il cappello in testa, non si sdraiassero sulle sedie e non uscissero dal teatro durante lo spettacolo³²). Il teatro era anche la sala da gioco delle persone abbienti e se, verso la metà del Settecento si tendeva a vietare ovunque i giochi d’azzardo appaltandoli poi sotto forma di monopolio all’impresario del teatro, questa concessione venne soppressa sotto l’egida dei ‘lumi’. Dal 1802 gli stati italiani napoleonici, spinti dalla necessità di rimpinguare le casse pubbliche, la ripristinarono. Il vizio del gioco era assai diffuso fra le truppe napoleoniche e il richiamo dell’alea rappresentava sia un utile per i teatri sia una valvola di sfogo per le guarnigioni militari in città³³. Una vibrante lettera nientemeno che al ministro dell’Interno viene inviata di comune accordo dai direttori dei teatri di Crema e Lodi nel 1806:

“Convinti da una costante esperienza, che la numerosa stazione della truppa nelle comuni esige quasi indispensabilmente l’apertura dei teatri, non si è ommesso di mettere in pratica, dal canto nostro, ogni mezzo onde procurare nella corrente stagione il riaprimiento di questi teatri, e ciò sull’appoggio del voto delle Municipalità locali, de’ Comandanti i corpi militari qui stazionati, nonché sui richiami de’ nostri concittadini. Affatto prive di risorse le Direzioni dei Teatri, anche a riflesso dell’angustia delle due Comuni, altro mezzo non ci si pone sott’occhio, che il solo d’implorare dall’E.V. la Concessione de’ Giuochi (...) ben potevasi negli andati tempi decampare dal ricorrere a così fatta misura stante che le indennizzazioni de’ virtuosi di teatro erano d’assai più miti, e rese ora esorbitanti per le ragioni ben note”³⁴.

Nei contratti stipulati dal Teatro di Crema fra il 1801 ed il 1812 compare sempre un articolo che regola la concessione di tombola, rolletta e lotteria³⁵: l’impresario che avesse ottenuto la licenza dalle autorità competenti poteva ottenere il venti per cento dei proventi. In tal modo alcuni, che a causa dei costi di produzione traevano utili esigui dagli spettacoli, poterono finalmente arricchirsi. Toccherà nuovamente ai governi della Restaurazione nell’Italia del nord dal 1814 l’impegno di debellare il vizio del gioco d’azzardo, riducendolo a qualche innocente serata di tombola o di lotteria con premi in natura.

Le feste da ballo mascherate sono un altro punto fermo della vita cittadina, frequentatissime non solo durante il carnevale³⁶. Nel 1788 una locandina avverte che “per tutto il tempo delle recite sarà permesso l’uso delle maschere”³⁷. Un divieto nell’utilizzo delle stesse nel 1827 spinge l’amministrazione del teatro a scrivere al commissariato di Polizia perché

“venendo impedito in quest’anno l’uso delle maschere verrebbe tolto al pubblico cremasco di potersi divertire al ballo nel teatro dietro l’esperienza di tant’anni che in Crema a differenza forse delle altre città, pochissime sono le persone civili le quali frequentano le sale da ballo col proprio volto”³⁸.

Nel 1848 le cose sono cambiate e, in un frangente storico assai delicato, quando le feste da ballo mascherate in teatro vengono proibite seguono polemiche a non finire³⁹.

Cosa si ascolta, cosa si vede

I “palchettisti” proprietari hanno i loro delegati che elaborano – di concerto con la pubblica amministrazione – le stagioni, cioè i periodi di spettacolo, incaricando un impresario professionista dell’aspetto puramente pratico della faccenda. Non manca mai la stagione di Carnevale (dal 26 dicembre all’ultima notte di Carnevale esclusi i venerdì); ma la stagione di punta a Crema fino al 1795 è la Fiera autunnale, fonte di grandi introiti non solo per la sua essenza puramente commerciale, ma perché invoglia i visitatori forestieri a pernottare in città e perciò ad intrattenersi nell’unico luogo di svago fondamentale, cioè in teatro⁴⁰. È suggestivo credere che l’eco di quella fama dei cremaschi, fauna dal carattere un po’ chiuso e grezzo ma non ottusa, possa ritrovarsi nel libretto di un’opera comica di Domenico Cimarosa *I due supposti Conti ossia lo sposo senza moglie* che giunge sulle scene cremasche nel 1789. Tra i personaggi vi è Marcotondo, “rustico agricoltore di Crema che si finge il conte Farfallone”⁴¹.

Sono del 1779 i primi documenti economico-gestionali di una stagione teatrale emersi dagli archivi. Per la Fiera autunnale una società di impresari⁴² offre 24 recite di due opere buffe e tre balli. Non viene indicato alcun titolo, ma troviamo notizie altresì interessanti. La medesima compagnia avrebbe proposto gli stessi spettacoli prima a Monza per la stagione autunnale e poi a Mantova per il Carnevale. Conosciamo entità e provenienza degli introiti: la vendita dei libretti, la cosiddetta “dote” offerta dalla città di

Crema, un consistente introito di porta e dalla bottega del caffè, i “regali” offerti dal marchese Calderara e dal conte Castelbarco di Milano, oltre ai più modesti “regali” di podestà, camerlengo, cancelliere, giudice e vicario della città. Fra le spese sostenute vi sono alloggi per i virtuosi di canto e per i ballerini, spese di viaggio e cibarie, naturalmente le spese per il personale dell’orchestra, il “direttore de’ scenarij”, il custode, la guardia del teatro e per la “luminazione di 400 lumi”. La prima donna signora Orsini Romani ha un *cachet* che è di gran lunga superiore a tutti gli altri; il primo buffo Brocchi guadagna il settantacinque per cento di quella cifra e nemmeno la prima ballerina seria signora Viglioli riesce a raggiungere lo stesso compenso⁴³.

In genere, saranno sempre due o tre i titoli di opere per ogni stagione, possibilmente nuovi per la città, infarciti di balli, cioè azioni coreografiche narrative di soggetto storico od esotico, non attinenti con l’opera rappresentata; e tre saranno le feste da ballo nel Carnevale vero e proprio. Cimarosa, Paisiello (già dal 1774⁴⁴) e autori di scuola napoletana secondo la moda imperante fino a tutto il Settecento. Poi Rossini dal 1815 (con punte di tutto Rossini nel 1828 e ’29), Bellini dal 1832 e Verdi col *Nabucco* a partire dal 1843. Se sono relativamente pochi i titoli di opere rappresentate in ogni stagione, sono invece numerose le repliche: come nel 1822 quando furoreggia *La gazza ladra* di Rossini per 38 sere consecutive o nel 1846 quando *Ernani* di Verdi viene reiterato 36 volte⁴⁵. Sorprende che fosse lo stesso *cast* a cantare ininterrottamente per tutta la stagione a ritmi anche di cinque spettacoli la settimana⁴⁶. A giudicare dall’intenso via vai di cembali del 1838, si arguisce che molte prove dei cantanti si allestivano in ambienti privati più accoglienti (e forse più riscaldati), magari anche al riparo da orecchie indiscrete⁴⁷.

Un fenomeno diffusissimo nelle altre stagioni di Primavera, Estate ed Autunno era quello delle “comiche compagnie”, cioè le compagnie di giro che proponevano spettacoli in pacchetti di trenta recite, di solito commedie, tragedie, farse e drammi alternati e tutti diversi uno dall’altro. Poche le tragedie rappresentate (*Giulietta e Romeo*, *Medea*, *Oreste*, *Otello il moro di Venezia*), molte le commedie con titoli di opere musicali (alcune celebri come *La Cenerentola*, *Mosè in Egitto*, *Il flauto magico*; altre prese dal repertorio del cremasco Pavesi⁴⁸). Qualche titolo goldoniano (*Le baruffe chiozzotte*, *Arlecchino servitore di due padroni*) e molti farseschi (*Meneghino in seconde nozze ossia Bernardina Bacchettona* o la trilogia *Gabriella Innocente*, *Gabriella delinquente*, *Gabriella penitente*). Molte commedie rimandano a

testi celebri della letteratura come *Carlotta e Verter* o a personaggi storici quali Carlo XII re di Svezia, Cosimo duca di Toscana, Enrico IV. Frequenti sono anche i testi legati alla storia locale. Già nel 1778 andava in scena la tragedia *Il Feemet guerriero cremasco*⁴⁹ che inaugurava, forse, la sequenza di omaggi al pubblico cremasco: *Le eroine di Crema*, *La cremasca in Milano*, il dramma *Caterina degli Uberti*, la commedia *Crema liberata da Giorgio Bensone*⁵⁰.

Questi spettacoli in cui si mescolano prosa e musica, testimonianza di una osmosi fra teatro di parola e musicale, erano una moda francese giunta a Crema probabilmente dalla Laguna⁵¹. L'orchestra suona anche nelle serate di prosa con un numero ridotto di strumentisti⁵².

Il teatro serve anche a trattenimenti di altra natura quali l'esibizione di una compagnia "Acrobato-Ginnastica ed Atletica" che esegue numeri di natura circense⁵³, spettacoli di marionette o una "beneficiata" per le vittime di un'inondazione nel gennaio del 1840⁵⁴.

Stefano Pavesi (1779-1850). Ritratto minimo

Trattando della vita teatrale ottocentesca a Crema è d'obbligo il riferimento al più importante autore cremasco di musiche operistiche dell'epoca, Stefano Pavesi.

Il contributo biografico che scrisse, all'indomani della morte del compositore, l'amico Faustino Vimercati Sanseverino, resta ancor oggi fondamentale anche se è possibile ora integrarlo con nuove ricerche⁵⁵. La fortuna del compositore cremasco si realizzò in ambito prettamente teatrale e si condensò in poco più di un ventennio: una prestigiosa rivista musicale d'oltralpe che nel 1809 lo annovera fra i cinque migliori compositori attivi in Italia, già nel 1831 lo etichetta come un esponente della vecchia scuola italiana⁵⁶. I doverosi e prestigiosi studi a Napoli presso il conservatorio di S. Onofrio nel 1795 e un primo debutto, vennero interrotti nel 1799 dall'arrivo dei Francesi nella città partenopea; a causa della restaurazione borbonica Pavesi fu costretto a lasciare Napoli. In Francia per un breve periodo, campando di esecuzioni bandistiche con un gruppo di sodali scappati come lui da Napoli, poi nella puritana Ginevra che bandiva i pubblici spettacoli, e poi di nuovo a Crema. Con i Sanseverino a Venezia, il giovane compositore propone alcune sue musiche nelle accademie private dei palazzi lagunari, trova consensi e viene

appoggiato nel suo primo autentico esordio teatrale. È un uomo vivace in società, ricercato negli ambienti aristocratici; ha modi garbati ed è spiritoso, se parla di sé è unicamente per raccontarsi con autoironia. La sua prima farsa scritta per Venezia nel 1803 raccoglie entusiastici commenti: tutti, dal compositore Mayr, maestro di Donizetti, al librettista Foppa, al censore dei teatri veneziani e letterato Carpani, sono concordi nel giudicarla opera di gran pregio⁵⁷. E poi le “damone veneziane” si accorgono della “bellezza stefanina”, fanno molto colpo quei lunghi capelli inanellati che gli danno l’aspetto di una divinità mitologica. Persino Rossini avrà modo di apprendere da Pavesi arti seduttive non propriamente musicali. Sono gli anni migliori, quelli della fama e dei guadagni, della considerazione da parte di pubblico, critica e colleghi. Il musicista Giovanni Pacini fissa nelle sue *Memorie* l’immagine di un uomo dal carattere dolce e mite, “vero esempio di bontà” (tanto che nell’ambiente l’epiteto per Pavesi era quello vagamente canzonatorio di “San Giovanni Bocca d’oro”)⁵⁸. Le riviste musicali specializzate lo citano e lo recensiscono, nei libretti delle opere il nome del cremasco si accompagna ad aggettivi come “celebre” o “rinomato”, gli incarichi per scrivere musiche celebrative si fanno più frequenti. A Venezia sono molte le opere commissionategli dalla Fenice. Una produzione teatrale intensissima con un ritmo anche di quattro o cinque titoli all’anno.

Dal 1818, succedendo al defunto Giuseppe Gazzaniga, assume la carica di maestro di cappella presso il duomo di Crema, incarico ambito in quanto garantiva un introito stabile. Il nuovo lavoro gli consente peraltro di usufruire di frequenti aspettative e di continuare l’attività compositiva⁵⁹, ma è anche compito assai pesante: le numerose festività da celebrare in musica lo costringono a lavorare duramente. Messe, salmi, offertori, litanie, sequenze in gran quantità⁶⁰. Inoltre, le tante “fonzionette” in centri vicino alla città comportano viaggi spesso disagiati: c’è la continua minaccia dei banditi che assaltano le carrozze, c’è il caldo “mufitico” della pianura padana a distruggere le scarse resistenze di un fisico già seriamente compromesso.

La stella di Pavesi, eclissata da un rinnovamento del melodramma al quale egli resta fundamentalmente estraneo, tramonta rapidamente. La misura del suo anacronismo musicale si ha spulciando un elenco di “Opere teatrali complete ridotte in diverse maniere e dall’editore Giovanni Ricordi in Milano pubblicate fino a tutto agosto 1836”: gli autori dei melodrammi indicati sono Rossini, Bellini e Donizetti e alcuni a noi meno noti come Pacini,

Coccia, Mercadante e Vaccaj. La musica di Pavesi non c'è. Giudicate fuori mercato già nel 1836, le sue arie tanto melodiose ed eleganti non si vendono, non si trascrivono, non piacciono più ai dilettanti ottocenteschi⁶¹.

Lui, personaggio schivo e non troppo abile a gestire gli affari musicali, che ha evitato negli anni di conservare medaglie e diplomi ottenuti da prestigiose associazioni musicali, ha coscienza del declino⁶², percepisce la distanza fra i propri anacronistici ideali e le nuove tendenze del teatro musicale. Motivi di salute affrettano l'ineluttabile ritiro, ma gli interessi e gli studi musicali⁶³ accompagnano Pavesi fino alla fine, a testimoniare una passione più importante per lui di una mondanità goduta e ormai lontana.

“La mia arte non l'abbandonerò mai fintanto ch'io non sono abbandonato da lei”⁶⁴.

Pavesi e la sua città

La fama del grande concittadino ispira agli scrittori cremaschi di cose musicali numerosi sonetti celebrativi, panegirici in cui stile aulico e folklore locale hanno talvolta esiti pittoreschi (come mostra l'esempio riprodotto nella pagina seguente). Più sobriamente Luigi Benvenuti:

“il chiarissimo nostro compatriota Stefano Pavesi riportò corone a Napoli ed a Venezia prima del Rossini, col suo stile pieno d'eleganza, semplice e popolare, a tale che le sue melodie erano subito apparse sì come le strofette del Metastasio”.⁶⁵

Fu in occasione di particolari eventi celebrativi che la città mostrò di valorizzare concretamente le qualità del compositore: quando nel 1816 si celebrò nel pubblico teatro “il felicissimo arrivo di S.M.I.R.A. Francesco I” fu una nuova composizione di Pavesi a sottolineare degnamente la giornata con la cantata *Il voto*⁶⁶.

Anche il suo incarico di compositore sacro dovette suscitare entusiasmi a Crema e suggestionare più di una generazione:

“Si distinse anche quale compositore di musica sacra, scrivendone oltre a settanta pezzi, e parecchi di una bellezza veramente magistrale. Tra le dolci reminiscenze della mia fanciullezza io ricordo ancora le forti commozioni che agitavano l'animo mio, quando il Pavesi faceva risuonare le armoniche volte del nostro Duomo colle soavi melodie del *Salve regina* o colle maestose e poten-

Stefano Pavesi

AL MERITO
DELL'ESIMIO MAESTRO

STEFANO PAVESI

Autore dell'Opera in Musica

LA DONNA BIANCA D'AVENELLO

PRODOTTA

con variazioni sul Teatro della Po. Città di Crema
il Carnevale del 1857-1858.

SONETTO ACROSTICO

Sensibil madre il figliuol suo diletto
Generamente bacia e stringe al cuore,
Sulta al suo gioire e tutta affetto,
Fissa gli sguardi in lui piena d'amore.

felice CREMA, in venerando aspetto,
 ammiri un Figlio che ti fea sì onore
 nell'itala contrada, suolo eletto,
 ostello, ove armonia giammai non muore.

Patria diletta sciogli al degno figlio,
 Il creator di tenera armonia,
 Voci esprimenti del tuo cuor l'accento.

Sulta e bagna d'allegrezza il ciglio,
 Sorridi al merito, e fa che mai non fia
 Il caro nome nel tuo cuore spento.

C. M. B.

Sonetto acrostico dedicato a Stefano Pavesi (Crema, Biblioteca Comunale, Fondo Storico Grioni, 174).

ti del *Dies irae*, quando l'annuncio di una messa da lui musicata (quindici ne scrisse) era per Crema un avvenimento per cui ci affollavamo in Chiesa a bear-cene"⁶⁷.

E il *Dies Irae*

“viene comunemente reputato un capolavoro dell'arte. Il compositore sembra abbia voluto emulare Haydn, nell'esprimere colla musica, non solo le parole, ma gli alti sensi che si racchiudono in quel sublime inno cristiano. L'introduzione è di un effetto grandioso, ed il versetto *Oro supplex*, a basso solo con obbligazione di viola, è sì commovente, che ogni qualvolta venne bene eseguito sempre trasse molte lagrime dagli occhi"⁶⁸.

Il teatro di Crema, tuttavia, mise in scena poche opere di Pavesi: per il carnevale 1805 *L'accortezza materna*⁶⁹, nell'estate 1806 la celebrata farsa *Un avvertimento ai gelosi* ripresa ancora nell'estate del 1825, nell'estate 1817 vi fu il *Ser Marcantonio* (successo alla Scala nel 1810 con cinquantaquattro repliche consecutive, ebbe sole sei repliche a Crema) e, infine, nel carnevale 1837-'38 l'opera buffa *La donna bianca d'Avenello*, scritta nel 1831 per il teatro della Canobbiana di Milano ma in quest'occasione appositamente variata tanto nel testo che nella musica⁷⁰. L'opera ebbe dodici repliche, ma creò qualche imbarazzo in quanto non fu accolta secondo le aspettative e il tipografo cercò di rifiutarsi di stampare il libretto obbiettando che di certo avrebbe venduto pochissime copie. Un testimone disse che:

“nel carnevale 1837-38 stanco il pubblico di sentire opere serie si interessò il maestro Pavesi a porre in iscena una sua opera buffa anche alquanto rancida intitolata la Donna Bianca. Quantunque questa non piacesse tanto, ciò nulla ostante per onorare il maestro si procurava ogni modo di darle credito, e in attestazione di tale e tanto suo operare, con cui procurò in sostanza nessun bene alla comune, si mise in iscena col Teatro illuminato a giorno, volarono sonetti per ogni dove, tutte le sere veniva chiamato fuori e alla sera fu accompagnato con Banda Musicale dal teatro alla di lui casa (...) la sua opera non ebbe nessun naturale incontro, giacchè la sua musica non poteva più stare a competenza con quella del Bellini, Donizzetti [sic!], Rossini ecc.”⁷¹.

Forse Crema preferisce di Pavesi la produzione religiosa: la città all'epoca, si distingue sicuramente per la frequenza con cui “le volte de' tempîi echeggiano di melodie a piena orchestra”⁷². Le ragioni di questa scarsa fortuna del Pavesi operista nella sua città non sono chiare e forse vanno ricondotte a questioni esecutive. L'organico strumentale del teatro è assai valido ed è lo stes-

so che suona nella cappella del duomo di Crema (e in altre chiese fuori città come Lodi, Soncino, Caravaggio, Castelleone, dove era richiesto per la sua rinomanza in occasione di feste solenni). Dobbiamo presumere, perciò, che il problema fosse legato alla scrittura vocale di Pavesi. Mentre le sue composizioni come maestro di cappella erano ritagliate sulle qualità spesso scendenti dei solisti⁷³, le sue opere teatrali venivano costruite su cantanti di spicco dei principali teatri ed era difficile adattarle ad esecutori diversi da quelli per cui erano nate:

“alcune sue opere, le quali al loro primo apparire erano state accolte con entusiasmo, riprodotte non ottenevano più il medesimo effetto, e questa era necessaria conseguenza del suo sistema di scrivere sempre a seconda dei mezzi degli attori, che doveano eseguirle; per cui altri cantanti, anche migliori, ma dissomiglianti nei loro mezzi dai primi, sembravano talvolta che portassero un bel vestito, ma non fatto sul loro dosso. Tale finalmente è la cagione per cui una gran parte delle opere del Pavesi, di genere serio, dopo essere state con grandissimo favore accolte al loro primo apparire, dopo essere state riprodotte con buon esito nei teatri primari, non poterono da questi discendere ai piccoli teatri di provincia⁷⁴.”

Uno strano manoscritto

Il cosiddetto ‘fondo Pavesi’ della Biblioteca Comunale di Crema contiene materiale musicale assai interessante anche perché l’eredità del musicista – passata alla sua morte nel 1850 direttamente nelle mani dell’amico ed esecutore testamentario don Vincenzo Barbati, parroco presso la SS. Trinità – pare non aver subito manomissioni di alcun tipo⁷⁵.

Oltre ai 167 brani di musica sacra che costituiscono il nucleo portante del fondo, alle copie manoscritte di brani operistici dello stesso Pavesi e probabilmente a lui appartenute, si possono trovare alcune cartelle contenenti materiale molto disordinato: fogli espunti, abbozzi, correzioni, carta da musica bianca, annotazioni musicali. Nella congerie di documenti è emerso inaspettatamente, alcuni anni or sono, il manoscritto autografo della prima importante farsa veneziana di Stefano Pavesi, cui già si è accennato⁷⁶. Più recentemente, mi è parsa degna di attenzione una serie di fogli insolitamente omogenea e corredata, sopra il testo italiano, di una traduzione tedesca. Molti fascicoli sono cuciti fra loro e numerati progressivamente dallo stesso

Pavesi a conferma dello *status* di stesura ‘definitiva’ curata dal compositore medesimo. Nonostante alcune lacune, nel complesso appariva una partitura operistica abbastanza integra. La grafia di musica e parole è certamente di Pavesi, mentre la traduzione soprascritta è di altra mano. Ricostruiti i nomi dei personaggi e qualche stralcio del testo, non è stato difficile risalire al libretto de *La festa della rosa*, melodramma comico rappresentato nel 1808 alla Fenice di Venezia⁷⁷. Quando, dopo il 1805, il Teatro La Fenice si trovò a sanare una incresciosa situazione economica, aprì le porte agli spettacoli di ambito comico, pur avendo fino ad allora la prerogativa, rispetto agli altri teatri della città, dello spettacolo serio⁷⁸. *La festa della rosa* (su libretto di un “parolajo” assai in voga come Gaetano Rossi e musica di Stefano Pavesi):

“ebbe un incontro strepitosissimo, e chiamò in teatro per tutta quella primavera un numeroso concorso di caldissimi encomiatori d’una musica assai dilettevole, e soprattutto eminentemente caratteristica”

e, negli anni a venire, ebbe successo anche in altre città⁷⁹. La storia è derivata dalla pastorale francese *La rosière de Salency*⁸⁰ il cui soggetto si rifà ad un’antica tradizione della città di Salency secondo la quale la ragazza più virtuosa era insignita di una corona di rose dal signore locale. In un medioevo improbabile, senza connotazioni temporali, la giovane orfana Chiarotta viene prima premiata per la sua virtù, poi concupita ed infamata (dal Bayli, governatore del feudo), quindi riabilitata dal colonnello prussiano Wibrach; dopo l’immancabile agnizione finale convolerà a giuste nozze.

Il testo musicale che riprende fedelmente il libretto del 1808 è, però, un autografo conservato a Milano presso l’Archivio Ricordi⁸¹, mentre la partitura di Crema, dopo la collazione col libretto, mostra diverse incongruenze tanto col testo della prima veneziana – poiché nel secondo atto il testo è radicalmente modificato – quanto con la musica dell’autografo di Milano.

Molti abbozzi

Particolarmente curiosa è la presenza di decine di fogli preparatori, abbozzi, stesure incomplete, carte tagliate ed espunte, versioni alternative che si sono conservate e che sono riconducibili a *La festa della rosa* o, quantomeno, alla sua rielaborazione⁸². In controtendenza rispetto alla modalità compositiva propria della sua epoca, che prevedeva tempi strettissimi di realizzazione

delle opere e un margine di tempo esiguo per occuparsi del processo creativo, Pavesi lavora attraverso l'utilizzo di numerosi abbozzi.

Su bifolio di formato oblungo, in genere a 14 o 16 pentagrammi, accorpa tre righe e annota rapidamente – ma integralmente – al centro la linea melodica del canto con le relative parole; sotto accenna il basso (la parte diverrà nella stesura definitiva la parte di fagotto e contrabbassi) magari solo per indicare modulazioni significative o condotte movimentate della parte. Nel rigo superiore, invece, qualche cenno a spunti melodici notevoli che finiranno ai primi violini o magari al flauto o clarinetto soli:

finale II: duetto Wibrach/Salency "Sappia dunque signor conte"

es.1 (abbozzo)

The image shows a musical score for a duet. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a lower bass line (bass clef). The vocal line contains the lyrics: "Sap - pia dun - que si - gnor - con - te ch'io mi so - no un mi - li - ta - re ch'io mi". The second system also has three staves, with the vocal line containing the lyrics: "so - no un mi - li - ta - - - re che eb - bi l'ar - - - mi sem - - - pre". The score includes musical notation such as notes, rests, and clefs.

Questa è la prima traccia per il successivo lavoro di stesura in partitura: una 'partitura scheletro', prima, che comprende voce, violini primi e secondi, fagotto e basso; poi, l'orchestrazione con le parti strumentali mancanti (flauti, oboi, corni, trombe, tromboni etc.) (si veda l'esempio 2 alla pagina seguente) in una seconda fase⁸³.

Tutta l'organizzazione del lavoro era condizionata dalla possibilità di definire un testo musicale lasciandolo indefinitamente 'aperto', cioè modificabile fino al momento dell'esecuzione vera e propria. I limiti di una voce, altresì le sue peculiarità virtuosistiche, il cambio improvviso di un cantante, un taglio per rendere più adatta ad un certo pubblico un'opera nata per un teatro diver-

finale II: duetto Wibrach/Salency "Sappia dunque signor conte"

es.2 (ms. Crema)

The image shows a page of a musical score for a duet. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are: Violin I (v1), Violin II (v2), Flute I and II (fl 1,2), Oboe I and II (ob 1,2), Clarinet I and II (cl 1,2), Cor I and II (cor 1,2), Trumpet I and II (tr 1,2), Bassoon (fag), Viola I and II (v1a 1,2), Wibrach (Wib), Trombone I, II, and III (trb 1,2,3), Serpente (serp), and Bass (b). The vocal line is for the Wibrach part, with the lyrics: "Sap - pia dun - que si - gnor - con - te ch'io mi so - no un mi - li -". The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Wibrach part has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

so, la censura, erano tutti motivi che consigliavano di redigere i testi musicali del melodramma di primo Ottocento come ‘canovacci’ adattabili alle circostanze ambientali. Un bifolio soppresso mostra la divisione interna delle battute perfettamente corrispondente a quella della versione ‘definitiva’ come a dire che, se in ultima istanza si fosse reso indispensabile un cambiamento anche ad orchestrazione completata, una semplice scucitura dei fascicoli e la sostituzione del punto incriminato (come un foglio sostituito in un quaderno ad anelli), non creava ulteriori problemi di consequenzialità all’insieme.

ta - re ch'io mi so - no un mi - li - ta - re che eb - bi l'ar - mi sem - pre

L'assegnazione dei pentagrammi nella pagina musicale è sempre costante: in alto i violini, poi legni, ottoni, fagotto, viola, tromboni, serpentone, le parti vocali solistiche – in ordine discendente di tessitura –, il coro – un rigo per le voci femminili e due per tenori e bassi –, eventuali percussioni (cassa, timpani), un rigo vuoto per il violoncello (qualora la sua linea si diversificasse dal basso) e, infine, i contrabbassi.

Per ciò che riguarda le linee vocali sembra che la vocalità belcantistica di alcu-

ni abbozzi o di versioni precedenti già in partitura e poi cancellate, tenda verso un'andamento più essenziale e meno frammentato dall'ornamentazione:

atto I: aria di Chiarotta "Oh che bel giorno è questo"

es.3 (abbozzo)

quel ch'io sen - - - to no pos - si - bi - le no non è

es.4 (ms. Crema)

quel ch'io sen - - - to no pos - si - bi - le non è

atto I: aria di Carlo "Son queste l'aurette"

es.5 (abbozzo)

con - for - - - to del cor

es.6 (ms. Crema)

con - for - - - to del cor

In altri casi la duplice versione riportata nella partitura già ultimata (mi riferisco sempre al ms. di Crema) sembra essere solo una variante non sostanziale:

atto II: aria di Chiarotta "Ah signore a voi che in petto"

es.7 (ms. Crema, varianti A e B)

A
sem-pre pu - - - ro è que - - - sto cor in - no -

B
sem-pre pu - - - ro è que - - - sto cor in - no -

cen - te al ciel lo giu - - - ro sem - pre

cen - te al ciel lo giu - - - ro sem - pre

pu - - - ro è que - - - sto cor

pu - - - ro que - - - sto cor

Lasciando ad altra eventuale sede un accurato esame filologico-comparativo, è comunque di estremo interesse il confronto fra i due autografi, quello della prima veneziana e quello conservato a Crema.

Va precisato che lo svolgersi della trama non si differenzia radicalmente nella lacunosa versione italo-tedesca del manoscritto di Crema, anche se è piuttosto arduo seguire gli eventi e le varianti testuali⁸⁴. Nel II atto compare un coro di sicari dall'indubbio gusto romantico e il duello Wibrach/Salency, pur restando in un ambito comico, è anch'esso caricato di una violenza verbale ignota al primo libretto⁸⁵. Il duetto fra gli innamorati Chiarotta e Carlo evoca arcadici pastori e pastorelle.

Nella partitura conservata a Crema si leggono alcune didascalie autografe relative ai movimenti scenici del coro: nell'introduzione "tutti li coristi e coriste mimano al canto quel movimento naturale della danza che indica la musica"; nella scena XI del I atto l'autore prescrive "il coro di donne si unisca al coro degli omini" in corrispondenza del testo "Chi sa in qual maniera l'affar finirà" e nel Finale I, mentre divampano le fiamme intorno alla casa della protagonista, "li coristi sortono in confusione da più parti". Semplici accorgimenti scenici mediante i quali Pavesi prova ad ottenere un approccio visivo più coinvolgente.

Nel manoscritto di Crema manca la sinfonia iniziale e quasi tutti i recitativi, mentre in quello 'veneziano' ci sono alcune – limitate – aggiunte rispetto al testo del libretto del 1808 e i recitativi secchi del secondo atto (tranne il primo) non sono autografi.

L'organico orchestrale è radicalmente mutato ed ampliato nella partitura di Crema: sono spesso annotati tromboni, serpentone, timpani, le parti di flauto e di fagotto sono frequentemente due e tre quelle dei tromboni; in un brano vi è l'indicazione autografa "trombe, tromboni, serpentoni, e timpani in altra partitura"; compare l'arpa in due diversi frangenti⁸⁶. Anche ad un'analisi esteriore delle due partiture, appaiono poche corrispondenze nell'impianto tonale, nelle scelte di tempo, nelle linee vocali, e ciò anche nei numeri del primo atto, dove il testo del libretto risulta sostanzialmente integrale in entrambi i casi.

Un giallo risolto

Dopo queste considerazioni è logico presumere che ci troviamo di fronte a

un rimaneggiamento della redazione originaria del testo, adattato per un qualche ignoto motivo. Ma perché un'altra *Festa della rosa*? Come si spiega l'autografo conservato a Crema? Per quali circostanze lo stesso Pavesi si trovò a riscrivere il medesimo soggetto, a mettere in musica parole già utilizzate, a rielaborare una vecchia idea?

Un aiuto all'indagine viene dalla lettura di alcune recensioni che la rivista di critica teatrale "Il censore universale dei teatri" pubblica nel 1829 a proposito di un lavoro andato in scena al teatro dell'Opera Nazionale di Vienna. Si tratta de "la *Festa di maggio* opera in due atti con musica del maestro di cappella, sig. Pavesi", per la quale "Carlo barone di Braun" ha fornito una traduzione dall'italiano al tedesco. L'articolista ne parla in termini entusiastici e ci fa sapere che fu "accolta con grande approvazione" e "replica di vari pezzi"⁸⁷.

La stessa rivista aveva pubblicato pochi mesi prima il seguente annuncio:

"Ai dilettanti di canto partecipar noi possiamo la grata notizia, che il famoso compositore e maestro di canto *Pavesi* è arrivato a Vienna, ed ha accettato l'impiego di *maestro di cappella e direttore del canto* al Ces. R. teatro dell'opera nazionale. Questo tanto accreditato soggetto, non solo per le sue graziose composizioni (...) ma per la sua fama inoltre di distinto maestro di canto (...) si dedica ora all'istruzione dei nascenti nostri talenti, lo che porge la sicurezza, che sotto una guida sì dolce e sì intelligente si formeranno essi ben presto, e daranno alla nostra opera tedesca uno slancio più vigoroso"⁸⁸.

Vienna si è dunque voluta assicurare un celebre maestro che dispensi ai giovani rampolli tedeschi le ricchezze della tradizione belcantistica italiana. Ma non è nella semplice veste di precettore musicale che Pavesi va a Vienna. Luigi Prividali, "proprietario ed estensore" de "Il censore universale"⁸⁹, conosce bene il compositore di Crema e si preoccupa di correggere un increscioso fraintendimento: dar lezioni di canto è attività che si "lascia ad una classe inferiore di maestri di musica", non si deve presentare Pavesi alla Germania come "un girovago dispensatore di lezioni di canto".

"Gli renderà più giustizia chi annunzierà la sua brillante carriera nella composizione drammatica, che applaudire lo fece in confronto de' suoi più celebri coetanei in tutti i teatri d'Italia; che nel genere serio e buffo produrre gli fece replicatamente degli spartiti acclamati sulle scene più grandiose di Napoli, di Roma, di Venezia, di Milano e di Torino"⁹⁰.

Non è questa la sede per misurare la distanza che correva fra certa cultura

musicale operistica italiana e l'ambiente viennese. Quanto erano lontani i cantanti di Vienna dall'agilità di grazia dei virtuosi amati da un compositore che voleva emulare Paisiello e Cimarosa⁹¹? Quanto poteva apparire per converso obsoleta una prassi vocale come quella di Pavesi trasportata in un contesto musicale che vedeva nascere il nuovo melodramma romantico? Sta di fatto che gli effetti benefici degli insegnamenti di Pavesi si fecero notare, tanto che dopo la prima viennese della sua opera si parlò con ammirazione del “cangiamento” prodotto sui cantanti. A tale riguardo lo stesso giornale accoglie anche un piccolo strascico polemico: la prima donna Carolina Achten vuol chiarire come la sua capacità vocale non sia frutto di insegnamenti pedanti del maestro Pavesi o la riproposizione di modelli appresi “nota per nota”, come aveva invece insinuato l'articolista. Subito sotto una “contro-dichiarazione” di Luigi Prividali che, forte della sua presenza come interprete alle lezioni di canto di Pavesi alla Achten – dato che uno non intende il tedesco e l'altra non spiccica parola di italiano – asserisce che:

“il sig. Pavesi eseguì egli stesso più volte cantando a madamigella Achten i più facili ornamenti nei principali pezzi della sua parte, ed influì particolarmente sul di lei metodo di canto nella sua opera insegnandole accortamente a prendere il fiato”⁹².

Che Stefano Pavesi avesse dato o meno lezioni di canto alla protagonista tedesca non importa, in realtà, granché. Del resto, ogni compositore lavorava con i ‘suoi’ cantanti alla definizione di elementi tecnico-stilistici e questa collaborazione, più che prevedere una ricettività passiva del cantante, dava modo all'autore di conoscerne pregi e difetti e di intervenire con eventuali opportune modifiche sulla parte⁹³. Era noto che Pavesi aveva

“sempre posto grandissima cura nello studiare l'indole della voce degli attori, per i quali era chiamato a comporre la sua musica, allo scopo utilissimo di farli brillare quanto meglio potesse, evitando di stancarli; laonde avveniva che alcuni cantanti, i quali, essendo saliti in gran fama, potevano imporre la loro volontà agli impresarij dei teatri, esigevano di andare in scena con un'opera che fosse scritta appositamente per essi da Pavesi, anziché da altri maestri, che surti più tardi, e avendo introdotto un nuovo stile di musica, erano maggiormente accetti al pubblico”⁹⁴.

Un merito riconosciuto del cremasco è appunto quello di “far *cantare* i suoi *cantanti*”.

Quel che è certo è che a Vienna l'opera riscuote un successo pieno. Gli applausi “clamorosi e continuati” sono rivolti “tanto alla composizione quanto all'esecuzione”, le voci dei solisti tutte elogiate per pienezza, agilità, robustezza e perché “parlanti al cuore”. Gli aggettivi ricorrenti sono: “semplice, facile, amena, cantabile, piacevole” a riprova di un talento davvero naturale di Pavesi per la linearità e la bellezza melodica. Alla critica non sfuggono però la forza e gli stessi elementi di una certa, forse inattesa modernità che si celano sotto quell'immediata patina di piacevolezza

“perché le amene e semplici sue melodie accompagnate sono da un solido strumentale con tessuto armonico assai bene intrecciato, come anche le parti di canto nei pezzi concertati (...) nessun pezzo è fiacco, vuoto, anzi tutti sono bene lavorati, interessantemente condotti, e molto caratteristici”⁹⁵.

Stefano Pavesi mostra, dunque, una grande personalità, si pone di fronte al pubblico con uno stile tutto suo, tradizionale per l'aspetto melodico, ma innovativo per la sapienza del trattamento orchestrale, non di stampo pedissequamente rossiniano ma neppure segnato da tedesca ‘grevità’. Fa sorpresa anche che la composizione risalga a una ventina d'anni prima e di conseguenza se ne apprezzano, retrospettivamente, alcuni aspetti innovativi. Il buon Pavesi, che non conosce malizia, probabilmente non intende godere di apprezzamenti che superino i suoi meriti reali e si premura di precisare che l'opera ascoltata a Vienna non è la medesima diffusa in Italia molti anni prima:

“È vero che scrissi già tempo un'opera col titolo *La festa della rosa*, la quale al primo suo nascere ebbe un mediocre successo, e questa, or sono quattro anni, corressi alcun poco e consegnai in Napoli al sig. Domenico Barbaja, onde fosse colà eseguita; vedendo però che questa esecuzione non aveva mai luogo, né ritrovandomi di quelle correzioni contento, richiamai a me lo spartito, feci rifare tutta la poesia del secondo atto, ed accomodare quella del primo; e vi scrissi una musica tutta nuova, eccettuato il duetto del primo atto: *io ti vidi e ti ammirai*, parte del terzetto del second'atto, ed alcuni pensieri in qua ed in là conservati”⁹⁶.

Diviene ipotesi verosimile, a questo punto, che la partitura cremasca sia la vecchia *Festa della Rosa* – presentata a Venezia nel 1808 e ora *Festa di Maggio* – completamente riveduta e corretta in vista della sua rappresentazione viennese⁹⁷. La diversa latitudine, i diversi cantanti, i diversi organici

orchestrali, i vent'anni trascorsi, fornirebbero le ragioni dei profondi mutamenti apportati da Pavesi. La stranezza del manoscritto di Crema, così insolitamente ricco di abbozzi, versioni preparatorie e varianti, si spiegherebbe con la preoccupazione di Pavesi di aggiornare secondo canoni più moderni un vecchio testo, fatto non strano alla luce di una prassi, un'arte-mestiere ancora frequente negli operisti di primo Ottocento.

NOTE

1. Tutti i documenti utilizzati per questo studio, laddove non diversamente indicato, sono conservati presso la Biblioteca Comunale di Crema. Ringrazio moltissimo tutto il personale della Biblioteca, in particolare Ismaele Gritti e Cinzia Faienza, e la direttrice dottoressa Francesca Moruzzi per avermi permesso di lavorare in condizioni ottimali.
2. In Archivio Storico di Crema, Parte II, 12 Sicurezza Pubblica (1724-1813), Fasc. 12/22 (da ora =ASC 22), fasc. 22204/1.
3. Il singolare appunto di Carlo Pellegrino Grioni (1809-1871) si trova in Fondo Storico Grioni, fasc. XXII, "Spettacoli, missioni, mascherate" e viene così commentato: "Da un foglio volante del Terni abbiamo tratte queste linee, esse trovansi anche nella sua cronaca dal 1780 al 1784 a c.ta 24 ma meno corrette".
4. Almeno dal 1813 come si legge in ASC 22, fasc. 22212.
5. Archivio del Teatro Sociale (da ora =ATS), busta 36, fasc. 2. Si conservano dei "bozzetti per i pannelli di riduzione del palcoscenico a sala da ballo" disegnati da Giovan Battista Sangalli nel 1839. Una riproduzione fotografica degli stessi è in ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), p. 144.
6. ASC 22, fasc. 22207, "1789. 9. Genaro. Consegna, e descrizione di questo Teatro di Crema, e di quanto esiste nel medesimo, eseguita da me infrascritto per ordine de' Nob. SS.ri Deputati al medesimo" (da ora = ASC, Inventario). A c. 7: "Nel detto solaio (...) vi sono inoltre tutte le lummiere di terra, che servivano per uso del Teatro demolito".

7. ASC 22, 22210, scrittura di contratto dell'11 dicembre 1799, articolo sesto. Nel contratto del 27 maggio 1809, *ibidem*, si dice esplicitamente: “per ogni evento di fuoco”. Dal 1835, si pone in teatro una “piccola macchina scortata almeno da due pompieri”. Nel 1842 le Assicurazioni Generali Austro-Italiche si resero disponibili a stipulare una polizza contro l'incendio (ATS, busta 19, fasc. 1).
8. Il quart'ordine divenne Loggione, anzi “arena per domestici”, nel 1844. ATS, busta 18, fasc. 2.
9. La denominazione “Teatro Sociale” risale al 1851, prima era “Teatro della Regia Città di Crema” (ATS, busta 1, fasc. 9).
10. ASC 22, fasc. 22204/2, 22 luglio 1822, n. 246: “ridurle tinte in azzurro chiaro colla frangia attuale (...) e coll'aggiunta delle coltrine di seta o di percal di color bianco”.
11. ATS, busta 18, fasc.1. Il pittore era Gaetano Vaccari di Milano.
12. ASC, Inventario, c. 8v.
13. ATS, busta18, fasc. 3. La nota risale al 1846.
14. ASC, Inventario, cc. 9 sgg. cit. Tra gli scenografi illustri che lavorarono a Crema vi è il veneziano Pietro Gonzaga nel 1785 (ASC 22, fasc. 22204/1). Nel 1822 fu pagato Alessandro Sanquirico per nuove scene relative ad un villaggio fiammingo e ad una reggia (ATS, busta 18, fasc. 2).
15. I nomi dei proprietari sono annotati in un “Elenco degli attuali signori proprietari Palchettisti di questo Teatro posti per ordine delle rispettive loro proprietà”. ASC 22, fasc. 22206; 2. L'elenco è del dicembre 1809, aggiornato al 1813.
16. Archivio Storico di Crema, IV, 25.
17. ATS, busta 3, fasc. 11.
18. ATS, busta 19, fasc. 9.
19. ATS, busta 8, fasc. 19, 19 gennaio 1829. Gli ingressi (spesso più costosi per chi viene da fuori) non diventano mai una voce di introito importante per l'impresario, perché lo spettacolo smette di attirare pubblico pagante dopo la prima recita.
20. ATS, busta 51, fasc. 6. L'informazione è tratta da un elenco di persone che entrano a titolo gratuito in teatro nel 1824 e nel 1942-'43.
21. Come il “prof. di viola nob. G.Batt.a Zurla”, invitato il 4 maggio del 1829 per “l'intervento in Teatro del serenissimo Arciduca Vice Re”. ATS, busta 8, fasc. 20.
22. ATS, busta 10, fasc. 1, 19 febbraio 1838 ATS, busta 9, fasc. 10, 1 giugno 1833; ATS, busta 37, fasc. 2.
23. In chiesa si celebrano anche eventi profani: “Il giorno natalizio di S.M.I.R.A. si festeggia con musica nella Cattedrale e con illuminazione del teatro” (in ATS, busta 8, fasc. 13).
24. Don Carlo Cogliati, prestigioso violinista che diede lezioni di musica a tutti i migliori cremaschi fu procuratore di Giulio Zurla nel 1803 e di Silvio Zurla nel 1808 e nel 1811 (ASC 22, fasc. 22210). La relazione fra musicisti e nobili protettori era variegata: si veda il legame fra Stefano Pavesi e i Sanseverino in ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco*

di Bottesini: precisazioni biografiche a proposito di Stefano Pavesi, in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano*. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992), a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), pp. 29-54.

25. ASC 22, fasc. 22210.
26. ATS, busta 8, fasc. 29.
27. ATS, busta 11, fasc. 22. Giuliano Petrali era stato maestro al cembalo negli anni 1819-'38 ed era al momento "direttore dei dilettanti tubarmonici".
28. Si veda, per tutti, il caso della famiglia Bottesini: il padre Pietro fu violinista e poi stabilmente primo clarinetto a Crema fino al 1862; i figli Cesare e Luigi furono violinisti mentre Giovanni Bottesini, prima soprano in duomo e timpanista nell'orchestra del teatro a 10 anni, fu violoncellista e contrabbassista dal 1841. Si consultino gli elenchi dei musicisti attivi presso la cappella del Duomo e il teatro posti in appendice ai contributi di Flavio Arpini ed Elena Mariani in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca*, cit., pp. 75-82 e 145-160.
29. LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine de' cremaschi per essa*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1852, pp. 10-12. V'erano in città anche alcuni teatri privati, cfr. MARIO PEROLINI, *Il teatro a Crema*, in "Il nuovo Torrazzo", 16 gennaio 1993.
30. ATS, busta 9, fasc. 22.
31. ATS, busta 2, fasc. 9.
32. "Capitoli a cui dovranno assoggettarsi gli individui che vorranno far parte dell'Orchestra Teatrale di Crema, ed essere assicurati della loro paga", Crema, 1820 circa, collezione privata Franco Bianchessi.
33. ASC 22, fasc. 22210, n. 27, 21 settembre 1803: "un intrattenimento dilettevole agli abitanti di questa comune non solo, ma utile ancora per ricreare i Militari che saranno qui stazionati, per così vi è meglio procurare la Pubblica tranquillità".
34. ASC 22, fasc. 22210, 26 aprile 1806.
35. ASC 22, fasc. 22210.
36. Così per il compleanno di Ferdinando I nel 1841: Schedario Manifesti Teatrali, n. 65. Alla fine del Settecento erano in uso le "cavalchine", "feste di ballo così dette per il miscuglio de' ballanti in maschera", in MARIO PEROLINI, *Il teatro a Crema*, cit. che si rifà alle *Memorie* del Terni del 1776.
37. Archivio Storico di Crema, IV, 25.
38. ATS, busta 8, fasc. 10.
39. ATS, busta 2, fasc. 18.
40. Ancora nel 1841 la si rimpiange e si auspica che venga ripristinata cfr. ATS, busta 4, fasc. 3.
41. Crema, collezione privata, Franco Bianchessi. La prima rappresentazione fu alla Scala di

- Milano nel 1784. In una redazione per Roma del 1786 l'opera cambia nome e diviene *Lo sposo ridicolo*.
42. Si tratta di Angelo Tecchi e di Mattia Stabingher, compositore direttore d'orchestra e virtuoso di flauto e clarinetto italiano ma di origine tedesca.
 43. ASC 22, fasc. 22210, "Parti per l'opere buffe accordate all'impresario Mattia Stabingher".
 44. *L'innocente/fortunata/dramma giocoso/per musica/da rappresentarsi/nel teatro di Crema/Per questa prossima Fiera di Settembre/dell'Anno MDCCLXXIV./Umiliato alle nobilissime/Dame, e cavalieri/di Crema. In Bergamo, 1774. Per Francesco Locatelli/con Licenza de' Superiori*. Il libretto dell'opera di Paisiello si trova a Crema, collezione privata Franco Bianchessi.
 45. Si veda l'"Elenco cronologico delle opere rappresentate nel Teatro di Crema (1779-1850)" in appendice all'articolo ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema*, cit., pp. 122-144.
 46. Durante la Fiera del 1788, in trentadue giorni furono dati 28 spettacoli! (Archivio Storico di Crema, IV; 25).
 47. Ci fu un "trasporto dei cembali dal teatro alla casa Martini a S.t Bernardino uno, ed alla casa Bottesini l'altro"; un altro cembalo fu tolto dall'Albergo del Pozzo e portato in teatro. ATS, busta 35, fasc. 12.
 48. Come le commedie *L'avviso ai maritati* (altro titolo della farsa *Un avvertimento ai gelosi*), *La festa della Rosa* (4 giugno 1820 e 18 dicembre 1825) e il dramma *La donna bianca*.
 49. Libretto in Misc. Braguti, XLIII/6.
 50. Tutti i titoli citati sono in un "Registro delle Commedie, Drammi, Tragedie e Farse state rappresentate nel Teatro della R. Città di Crema dal giorno 23 marzo 1818 a tutto il 1846", in ATS, busta 51, fasc. 2. L'ATS conserva molta documentazione relativa a proposte di vari capo-comici.
 51. Sulla diffusione dell'*opéra comique* in Italia attraverso traduzioni dal francese realizzate come commedie in prosa MARCO MARICA, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1815)*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Nicole Wild, Hildesheim, Zürich, New York, Olms 1997, pp. 385-431.
 52. Per la prosa nel 1798 9 strumenti anziché i 18 dell'opera: 5 violini, 2 corni, contrabbasso, fagotto (ASC 22, fasc. 22211); nel 1834 16 elementi anziché i 25 dell'opera: 5 violini, viola, 2 clarinetti, flauto, 2 corni, tromba, trombone, fagotto, 2 contrabbassi (ATS, busta 35, fasc. 9). Per i dettagli numerici sugli organici dell'orchestra del teatro si veda ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema*, cit., tabella 2, pp. 145-160.
 53. ATS, busta 9, fasc. 14.
 54. Schedario Manifesti teatrali, n. 43. Si svolgevano in teatro anche "accademie", cioè concerti, di società private come la Società Filarmonica che suonò nel 1825 (ATS, busta 8, fasc. 3).

55. F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, Milano, Giovanni Ricordi, 1851. A proposito del debutto compositivo di Pavesi si veda PAOLO FABBRI, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, p. 541-56. Per gli anni fra il 1823 e la morte si veda ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini*, cit.
56. In "Allgemeine musikalische Zeitung" rispettivamente XI, col. 370 (1808-9) e XXXIII, col. 153 (1831).
57. La farsa è *Un avvertimento ai gelosi*; si veda ELENA MARIANI, *Una farsa inedita negli esordi compositivi di Stefano Pavesi*, in *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 293-313.
58. In GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, s.e., 1875 (ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore, 1978), pp. 3-5. Vi si narra un gustoso episodio nel quale Pacini fu l'involontario responsabile del *flop* di un'opera di Pavesi.
59. Si vedano i permessi chiesti da Pavesi: il 5 novembre 1818 per recarsi a Venezia al teatro San Benedetto "per carnevale e forse quadragesima"; il 27 settembre 1820 chiede un permesso per Napoli; il 20 ottobre 1821 notifica la sua prossima assenza per qualche mese; ancora il 16 settembre 1823 chiede un permesso di qualche mese per Venezia. Crema, Archivio del Capitolo del Duomo, cartella attualmente in fase di riordino.
60. Sulla ricca produzione sacra di Pavesi si veda il "Catalogo delle opere di Stefano Pavesi conservate nella Biblioteca Comunale di Crema" nella mia tesi di laurea: ELENA MARIANI, *Le opere musicali di Stefano Pavesi conservate nella Biblioteca Comunale di Crema. Edizione della farsa "Un Avvertimento ai gelosi"*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1986-87, relatore prof. Albert Dunning. Altri manoscritti di opere sacre sono presso la Biblioteca del Civico Istituto Musicale "L. Folcioni" di Crema.
61. Erano riduzioni destinate ad un pubblico assai variegato dato che si va dalle trascrizioni per pianoforte 'in stile facile', alle trascrizioni per quartetto d'archi, o per flauto e clarinetto o violino e chitarra. Ricordi specifica alcuni titoli operistici che possiede in originale "essendo la maggior parte stati acquistati dall'Editore Ricordi in proprietà o dagli Impresari che li fecero scrivere, o dagli autori stessi". Qui sono indicate quattro opere di Pavesi, ma tutte tarde e comprese fra il 1825 dell'opera seria *Ardano e Dartula*, il 1830 della buffa *La Donna Bianca d'Avenello* e il 1831 della *Fenella, ossia la Muta di Portici*.
62. "Mi conosco pur troppo degno di essere messo fra il numero degli invalidi" (lettera a Gaetano Melzi del 1824, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca "Livia Simoni", C.A. 4960). Rinvio al mio ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini*, cit., *passim*, anche per tutte le espressioni citate fra virgolette e tratte dall'epistolario di Pavesi.
63. Benché non esista ancora un elenco completo dei libri e delle partiture posseduti da Pavesi (ma è noto che egli acquistò dagli eredi di Gazzaniga la copiosa biblioteca di que-

st'ultimo) è ipotesi probabile – benché ancora in fase di verifica documentaria – che la sua collezione fosse considerevolmente ricca e aggiornata e gli permettesse una consuetudine con autori come Corelli, Porpora, Gluck, Haydn nonché con i testi di estetica musicale di Majer, Carpani, Lichtenthal.

64. Lettera a Gaetano Melzi del 1836 (Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca “Livia Simoni”, C.A. 5018).
65. In LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine*, cit., p. 12.
66. Su testo dell'abate Carlo Segalini, professore di retorica nel pubblico Ginnasio di Crema. Cfr. il libretto in Misc. Braguti, VII/15. La partitura autografa è conservata nel fondo musicale della Biblioteca Comunale e reca sul frontespizio la scritta: *Cantata “Viva Francesco il Grande”/ per la venuta in Crema dell'Imperatore/ Francesco I d'Austria*.
67. FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, [tipografia Cazzamalli], 1888, p. 216.
68. F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie*, cit., p. 29. Un *Dies irae concertato* è stato edito da Rey M. Longyear, New York, A-R Editions, Inc, 1998.
69. Libretto in Misc. Braguti, XLIII/9.
70. Libretto in Misc. Cr. A./307.
71. In *Memorie di Luigi Massari*, Misc. (Cr) H./11, 1-2, vol. II, p. 164 (dattiloscritto).
72. LUIGI BENVENUTI, *Della Musica*,; cit., p. 11.
73. Si veda SANSEVERINO, cit., p. 28: “ la cappella di Crema aveva assai mediocri cantori, meno poche eccezioni (...) Qualche volta soffocava con lo strepito degli istrumenti le voci, affinché le orecchie non rimanessero offese dalle stonature”.
74. *Ivi*, p. 22.
75. Il fondo musicale relativo a Pavesi è stato da me interamente catalogato in occasione della mia tesi di laurea (cfr. nota 60), ma comprende anche musiche di Nevodini, Fezia e Gazzaniga. L'intera sezione musicale della Biblioteca Comunale di Crema risulta accessibile grazie ad un inventario topografico.
76. È la già citata farsa *Un avvertimento ai gelosi* (cfr. le note 57 e 60).
77. *LA FESTA DELLA ROSA/ MELO-DRAMMA COMICO/ DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO/ LA FENICE/IN PRIMAVERA/1808./ Poesia di Gaetano Rossi./ Musica di Stefano Pavesi./IN VENEZIA./ NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI*. Una scritta non autografa sul margine interno di un recitativo suggeriva il rimando a *La giovane Chiarotta ossia la virtù premiata del Pavesi*. Su Gaetano Rossi si veda MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Esordi operistici di Gaetano Rossi*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 255-297.
78. Si legga ad esempio JOHN ROSSELLI, *L'impresa della Fenice tra regime napoleonico e restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 424 sgg.
79. Come rivela un primo sondaggio su libretti relativi a riprese dello stesso spettacolo:

Verona, Teatro Filarmonico carnevale 1809; Parma, Teatro Imperiale carnevale 1810; Firenze, Teatro della Pergola estate 1811; Milano, Teatro alla Scala primavera 1813 (riduzione in un solo atto); Napoli, Teatro de' Fiorentini estate 1816. Il racconto della prima veneziana è di Luigi Prividali in “Il censore universale dei teatri”, 30 maggio 1829, n. 43, p. 172.

80. Messa in musica nel 1773 da André Grétry, ma già in precedenza (1769) utilizzata in forma di *comédie mêlée d'ariette*. Sulle derivazioni di molti melodrammi italiani o farse del primo Ottocento da fonti francesi si veda MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della repubblica e la Restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 351-410.
81. Con la segnatura 4.J.4 10-11 (in 2 volumi corrispondenti ai 2 atti).
82. Nello stesso ‘fondo Pavesi’ sono rilevanti gli abbozzi relativi al *Trionfo delle belle* di Pavesi, ora oggetto di un puntualissimo approfondimento di TERESA M. GIALDRONI, *Frammenti di un abbozzo curioso. Qualche ipotesi sul Trionfo delle belle di Stefano Pavesi*, in *Belliniana et alia musicologia. Festschrift für friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, 2003, (=«Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts», 4), pp. 131-180.
83. Ciò si evince, per esempio, dall’osservazione della qualità dell’inchiostro di molte pagine, più scuro nel primo blocco di strumenti. L’espressione ‘partitura scheletro’ è mutuata da PHILIP GOSSETT, *I manoscritti musicali di Rossini*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 345-352.
84. Va notato che la traduzione manca nelle due arie di Chiarotta “Oh che bel giorno è questo” (atto I; compare solo un’intestazione in tedesco) e “Ah signore o voi che in petto” (atto II).
85. Coro “sottovoce”: “ Se la notte è oscura e turbida, mugge il tuono fischia il vento e la pioggia giù precipita tutto pieno di spavento (...) noi allor invece taciti trascorriamo il monte e il piano onde poi colpir la vittima affidata a nostra mano”. Wibrach non dice: “In vita mia n’avrò fatto morir quindici venti, con ribrezzo però: non ero nato per distrugger” (recitativo, scena XVI), ma: “in battaglia ne ho ammazzato senza pena più di cento” (duetto, n. 17 “Sappia dunque signor conte”).
86. Nell’aria di Carlo “Presso a lei che tanto adoro” (posta dopo il recitativo accompagnato “Già cadde il giorno”, atto I) e nel duetto Chiarotta/Carlo “Felice in mezzo ai campi” (n. 16, atto II).
87. In “Il censore universale dei teatri”, 23 maggio 1829, n. 41, pp. 162-3. Sono riportate la traduzione di un articolo del “Raccoglitore” e di un rendiconto dalla “Gazzetta universale dei Teatri del sig. Bäuerle”.
88. “Il censore universale dei teatri”, 25 marzo 1829, n. 24, p. 96.
89. Luigi Prividali fu prima avvocato e poi giornalista e librettista. Lavorò a Vienna come poeta italiano al Kärntnertheater dove fu probabilmente anche direttore di scena. Tra l’altro aveva fornito a Pavesi il libretto della farsa *Una giornata particolare* nel 1813.
90. “Il censore universale dei teatri”, cit.

91. Nella partitura di Venezia de *La festa della rosa* un'aria è definita con espressione belcantistica “cavatina di agilità e portamento pel p.mo buffo cantante m. Bas”. La carta è rifilata ma il nome era senz'altro quello di Nicola Bassi che cantava Wibrach a Venezia nel 1808 (didascalia non autografa a c. 64 nella partitura dell'Archivio Ricordi).
92. “Il censore universale de' teatri”, 17 giugno 1829, n. 48, p. 192.
93. Creando non pochi problemi quando si doveva repentinamente sostituire il titolare con un altro cantante. Come avvenne a Venezia a Pavesi: “Eccomi in borasca. Al povero Veluti gli è fiaccata la voce in un modo tale che per molto tempo non sarà più in grado di cantare. Io mi ritrovo molto imbrogliato per la mia opera non sapendo dove trovare un mezzo soprano per supplire al sudetto” (lettera a Gaetano Melzi del 3 dicembre 1830, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca “Livia Simoni”, C.A. 4979).
94. SANSEVERINO, cit., pp. 21-22.
95. Queste frasi, come tutti i virgolettati del paragrafo, si leggono in “Il censore universale dei teatri”, 23 maggio 1829, n. 41, p. 163.
96. “Il censore universale dei teatri”, 30 maggio 1829, n. 43, p. 172. Una nota di Luigi Prividali recita: “Per rendere giustizia al vero, ed informare pienamente i suoi lettori della realtà delle cose, alla modestia del maestro deve aggiungere il giornalista, che la *Festa della Rosa* data, me presente, al teatro della Fenice in Venezia, non ebbe già un mediocre successo, ma un incontro strepitosissimo”.
97. All'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna è conservata una copia dell'opera *Der Maitag* (Musiksammlung, KT.274) andata in scena il 2 maggio 1829 al Kärntnertortheater.