

Prima di *Norma*. Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione*

Eleonora Di Cintio

Presente nell'immaginario operistico fin dal XVII secolo, la Roma antica dominò più o meno direttamente il teatro serio del Settecento europeo. Metastasio e seguaci elessero alcuni dei personaggi latini protagonisti dei propri drammi per musica a *exempla virtutis*, nei quali potevano riconoscersi gli uomini di potere cui sovente le opere a loro firma venivano dedicate.¹ Durante e dopo la stagione rivoluzionaria l'interesse per quel bacino di soggetti, che all'epoca di Metastasio non si era limitato a un'epoca in particolare, si concentrò sulla storia della Roma repubblicana. In molti hanno evidenziato l'opportunità per i sostenitori delle nascenti repubbliche di Francia e del nord Italia di portare alla ribalta gli afflitti anti-tirannici rintracciabili in alcuni degli episodi più significativi di quel periodo – l'uccisione di Caio Giulio Cesare su tutti.² Ma all'indomani dell'autoincoronazione di Napoleone Bonaparte (1804), tali storie cominciarono a risultare non allineate con gli intenti pacificatori (e dispotici) del neoimperatore. Roma antica tuttavia non sparì dagli orizzonti culturali europei. Intenzionato ad autolegittimarsi dal punto di vista simbolico agli occhi dei monarchi che aveva sottomesso e con cui aveva tutto l'interesse a instaurare relazioni diplomatiche, Napoleone avviò un lucido programma di costruzione della propria immagine e dell'impero che governava. Bonaparte si sforzò cioè di inserirsi idealmente nel solco dei Cesari e sfruttò pertanto a fini propagandistici la mitica civiltà latina che aveva ancorato la propria grandezza a valori quali il coraggio, la forza, l'abnegazione, la fedeltà allo Stato. Il culto di Roma, e soprattutto quello della Roma di età imperiale, divenne così dominante nei primi decenni dell'Ottocento a Parigi, informando di sé tutte le arti, nonché gli aspetti più minuti del vivere quotidiano, non ultimo l'abbigliamento.³

Com'è noto, l'onda lunga di tale *vague* non si esaurì con il crollo dell'impero: per circoscrivere il discorso al genere dell'opera lirica, drammi musicali variamente incentrati sull'antichità latina continuarono a popolare i palcoscenici lirici europei con una certa continuità fino

* Desidero ringraziare Daniele Carnini, Andrea Chegai, Fabrizio Della Seta, Roger Parker, Franco Piperno, Emanuele Senici, che con le loro osservazioni mi hanno variamente aiutata a migliorare il testo.

¹ Cfr. tra gli altri PIERO WEISS, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Raffaele Mellace, Roma, Astrolabio, 2013.

² Cfr. GIOVANNI AZZARONI, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro Giacobino in Italia (1796-1805)*, Bologna, Clueb, 1985; ROBERT C. KETTERER, *Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's La congiura pisoniana and Cimarosa's Gli Orazi e i Curiazi*, in *Operatic migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, ed. by Roberta Montemorra Marvin and Downing A. Thomas, Burlington, Ashgate, 2006, pp. 99-124; MONICA NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, «Nuova Rivista musicale italiana», I, 1995, pp. 5-30.

³ Sull'argomento cfr. almeno DAVID CHAILLOU, *Napoléon e l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004; *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004.

agli anni Trenta dell'Ottocento, diventando in alcuni casi iconici. A oggi, il più noto di essi è senz'altro *Norma* di Felice Romani e Vincenzo Bellini (Milano, Scala, 1831), che, sebbene non sia ambientato nella Roma dell'antichità, conserva «il tema 'antico romano' della sacerdotessa che viola per amore i sacri voti della propria religione, derivato dal *topos* letterario e operistico della Vestale e caratterizzato da una costante sovrapposizione di conflitti privati e di situazioni pubbliche a carattere ritual-monumentale».⁴

Considerando dunque *Norma* quale punto di arrivo di una tradizione stratificata, vorrei ricostruire nelle pagine che seguono alcuni degli itinerari che l'antichità romana compì in Italia durante l'Impero napoleonico e nella prima Restaurazione, per comprendere quale fosse il sostrato culturale in cui l'opera 'romana' di Bellini si collocò. Lo scopo della ricerca giustifica l'inclusione nelle riflessioni che propongo di una serie di oggetti artistici non necessariamente musicali, ma pure informati dal principio della romanità, nonché di comportamenti e pratiche culturali che essi attivarono presso alcune delle comunità peninsulari e che sono documentabili prevalentemente sulla base di articoli di giornali.

Sebbene in via non esclusiva, i ragionamenti che formulerò riguarderanno soprattutto un soggetto, quello della Vestale, preso nel contesto napoletano e solo secondariamente in quello milanese di primo Ottocento. La scena teatrale della Milano post 1815, dominata dalle figure di Salvatore Viganò prima e di Vincenzo Bellini poi, occupa due trattazioni separate a firma di chi scrive.⁵ Tuttavia, ai fini del discorso che mi appresto ad avviare, ho ritenuto necessario proporre in questa sede alcune riflessioni in merito alla presenza dell'antichità romana nel *milieu* culturale milanese, oltre che in quello napoletano, per una serie di ragioni che forse non sarà superfluo ricordare.

Durante l'Impero bonapartista Napoli e Milano furono le capitali dei più vasti tra gli stati italiani e pertanto dotate di un'importanza strategica nel più ampio panorama dei domini napoleonici. Per storia, natura delle comunità residenti, finanche articolazione urbanistica e del paesaggio, esse furono tuttavia irriducibilmente diverse, cosa che induce a ritenere che un medesimo principio estetico – nel caso specifico quello neoclassico derivato dalla continuata riflessione sulla Roma antica – abbia agito in esse secondo dinamiche tra loro non sovrapponibili e abbia dunque avuto esiti eterogenei. Ciononostante, lungo tutto l'arco di tempo considerato, Napoli e, in misura minore, Milano continuarono a essere i principali centri propulsivi del melodramma italiano, nonché i luoghi in cui si formò o lavorò lungamente la maggior parte dei musicisti attivi prima e dopo il 1815, Bellini compreso.

⁴ Cfr. PAOLO CECCHI, *Temi letterari e individuazione melodrammatica in «Norma» di Vincenzo Bellini*, «Recercare», IX, 1997, pp. 121-153: 126-127. Sulla componente romana presente in alcuni melodrammi europei dei sec. XVII-XIX, tra cui *Norma*, cfr. CESARE QUESTA, *Roma nell'immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, Roma, Salerno, 1991, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, pp. 307-358. Sulla romanità di *Norma* cfr. inoltre FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 243-244.

⁵ Cfr. ELEONORA DI CINTIO, *Il principe della Scala. Salvatore Viganò a Milano 1815-1821*, Roma, Neoclassica, in preparazione. EAD., *L'invenzione di Vincenzo Bellini musicista italiano 1827-1870*, Pisa, ETS, in preparazione.

1. Romanità napoletana durante il Decennio

A Napoli come altrove l'antichità greco-romana era presente nell'orizzonte di chi a vario titolo si occupava di arte, nonché di coloro che furono a capo del Regno almeno fin dalla prima metà del XVIII secolo anche per via della presenza, nelle vicinanze della capitale, dei siti di Pompei e di Ercolano. I lavori di scavo in quest'ultimo vennero disposti da Carlo III di Borbone nel 1738, molti anni prima rispetto a quelli che interessarono Pompei, avviati solo verso il 1755. A onta della creazione, sempre su disposizione regia, dell'Accademia Ercolanese (1755), incaricata di pubblicare studi su quanto veniva via via disseppellito, le operazioni archeologiche a Ercolano e a Pompei procedettero lentamente e senza sistematicità sotto i Borbone.⁶ Oltre che da vari viaggiatori stranieri, tale approccio è testimoniato dall'architetto Michele Arditi, che era stato direttore degli scavi durante il Decennio francese (e avrebbe continuato a esserlo anche dopo). Interpellato dai Borbone a riferire sullo stato di Pompei nell'ottobre 1815, Arditi dichiarava apertamente che

ne' primi tempi che avvenne l'occupazione militare del Regno gli scavi di Pompei si eseguivano a solo fine di rinvenire degli oggetti antichi, e non colla idea di dissotterrare e conservare le antiche fabbriche. In conseguenza gli scavi si facevano di fatto ora in un sito ed ora in un altro. Un sito scavato veniva di nuovo riempito dalle terre che si estraevano da altro contiguo sito scavato posteriormente e così, non curandosi che i soli oggetti antichi di oro, d'argento, di bronzo, di vetro, di creta et cetera, gli edifici antichi restavano sempre sepolti. [...]. Riconosciuto questo grave inconveniente fu determinato da' generali Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat di doversi fare gli scavi col disegno di scavare regolarmente l'intera città, affine di cacciar fuori alla luce tutti gli edifici pubblici e privati, conservandoli e riattandoli convenevolmente, senza che gli edifici una volta scoperti potessero più essere ricoperti cogli scavi successivi.⁷

Data la breve permanenza a Napoli di Giuseppe Bonaparte l'impresa Pompei divenne appannaggio dei coniugi Murat, che destinarono agli scavi cospicue risorse fin dal loro insediamento (1808). A detta del «*Monitore napoletano*» del 7 ottobre 1809 la scintilla dell'interesse di Gioacchino e Carolina nei confronti di Pompei scoccò quando la scoperta di un'abitazione riccamente ornata di pitture murarie condusse i nuovi sovrani di Napoli a disporre che fosse «sollecitamente dissotterrata l'intera città».⁸ Il medesimo intento venne reso manifesto in varie successive occasioni sempre dal giornale di Stato, nel frattempo rinominato «*Monitore delle Due Sicilie*». Per esempio, nel novembre 1811 il «*Monitore*» riferiva che Gioacchino Mu-

⁶ Cfr. LAURA MASCOLI, PIERRE PINON, GEORGES VALLET, FAUSTO ZEVÌ, *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei dalla metà del Settecento alla fine dell'Ottocento*, in *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Napoli, Macchiaroli, 1981, pp. 3-53: 9-24.

⁷ Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Interni, I inventario, b. 1007, fasc. 4, cc. 115-126. Il documento è citato, tra gli altri, da ALBA IROLLO, *Carolina Murat, François Mazois e l'antico*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, a cura di Alfredo Buccaro, Cettina Lenza, Paolo Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini, 2012, pp. 253-273: 270.

⁸ Cfr. «*Monitore napoletano*», 7 ottobre 1809, in MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., pp. 27-28.

rat si era recato personalmente a Pompei per «visitare i vari punti nei quali si sono intrapresi nuovi scavi, dopo l'accrescimento dei fondi destinati alla continuazione di questa impresa unica nel suo genere e veramente regia». In quell'occasione, il Re aveva ribadito l'intento di «continuare, con ordine e senza interruzione, lo sterramento degli edifici che sono nell'interno della città, abbandonando il sistema che sconsigliatamente si tenne, quando piacque scavare per salti e senza alcuna direzion regolare». ⁹ Insomma, grazie al nuovo corso intrapreso per volere dei Murat, lo Stato napoletano presiedeva un'impresa conoscitiva senza pari dell'architettura pubblica e privata, dell'assetto urbanistico, delle decorazioni degli edifici di Pompei e dunque, più in generale, della vita della sua scomparsa popolazione. Dalle righe del «Monitore delle Due Sicilie» trapela la volontà del nuovo governo di differenziarsi rispetto al passato, «abbandonando il sistema che *sconsigliatamente* si tenne, quando piacque scavare per salti e senza alcuna direzion regolare»: i Murat vollero cioè scrivere una nuova Storia che, col suo essere *regolare*, rinverdiva i migliori approcci di certo illuminismo razionalista che aveva avuto e aveva ancora a Napoli numerosi accoliti.

Oltre ai cospicui stanziamenti di risorse a favore degli scavi, Gioacchino e soprattutto Carolina presero a visitare Pompei con una certa assiduità. Le loro escursioni venivano puntualmente raccontate dal giornale di Stato e divenivano così conoscibili da un pubblico virtualmente vasto. Nondimeno, esse attivarono una serie di altre imprese rivolte a un bacino di fruitori che trascendeva quello dei lettori della stampa locale. A esempio, il 18 marzo 1813 Carolina Murat si recò a Pompei in compagnia di Antonio Canova e di Charles de Clarac, lo studioso esperto di antichità greco-romane che dal 1808 era istitutore dei figli dei sovrani. ¹⁰ Come da copione ormai ben rodato, durante quella visita vennero “casualmente” alla luce dei magnifici edifici: le scoperte furono raccontate dal «Monitore delle Due Sicilie», ma anche dallo stesso Clarac, che redasse per l'occasione una serie di articoli destinati al «Journal français» stampato a Napoli. Quegli scritti vennero successivamente riuniti e riediti in un unico fascicolo corredato dalle incisioni di Ferdinando Mori e aperto da una ossequiosa menzione ai sovrani e in particolare a Carolina, il cui nome campeggiava a chiare lettere in prima pagina (figg. 1 e 2). ¹¹

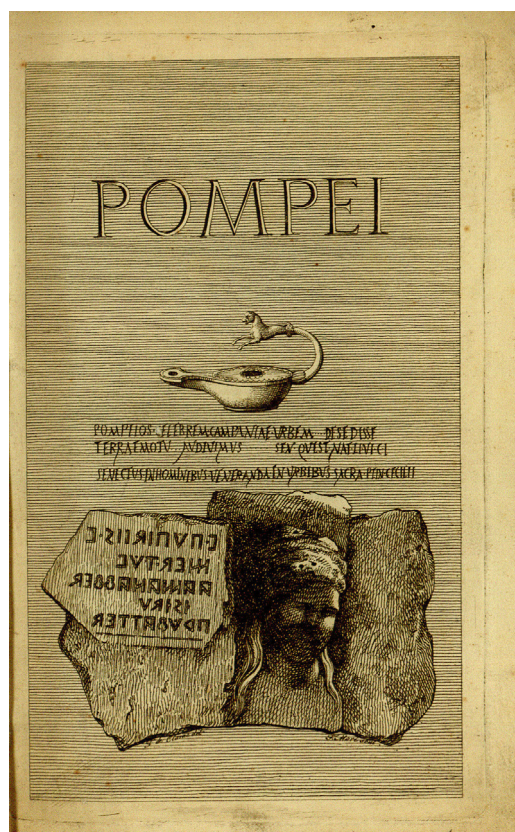


Fig. 1. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite a Pompei*, Napoli, [Journal de Naples], 1813, copertina.

⁹ Cfr. «Monitore delle Due Sicilie» (d'ora in poi MDS), n. 251, 20 novembre 1811, p. 1.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 32.

¹¹ Cfr. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite a Pompei en présence de S. M. La Reine des Deux Siciles, le 18 mars 1813*, s. l. [1813]. Sul Conte di Clarac, cfr. PAOLA ZANCANI MONTUORO, *Clarac, Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, conte di, sub vocem* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Treccani, 1931-1939, vol. x, 1931, p. 525.

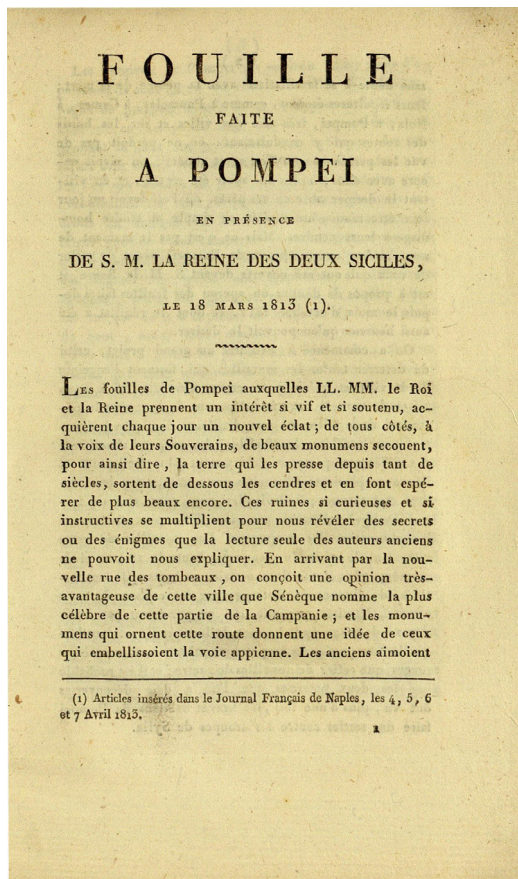


Fig. 2. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite à Pompei*, Napoli, [Journal de Naples], 1813, p. 1.

La pubblicazione di Clarac era l'ultima di una nutrita serie di testi simili e si inseriva in una *va-gue* pompeiana che Carolina in persona contribuì ad alimentare.¹² Nei suoi appartamenti privati la regina fece allestire un piccolo museo contenente oggetti o opere rinvenute nel sito di scavo: una collezione che in breve tempo divenne famosa presso i diplomatici e, più in generale, presso coloro che frequentavano la corte, artisti compresi. Nel 1814 tra di essi ci fu anche il pittore francese Jean-Auguste Dominique Ingres, che ritrasse Carolina in una delle sue stanze (fig. 3). Alba Irollo ha notato che il motivo che decora la parete a destra della figura femminile coincide con quello che incornicia il frontespizio del primo volume delle *Ruines de Pompéi* dell'architetto francese Charles-François Mazois, i cui due primi volumi videro la luce a Parigi nel 1813.¹³ Giunto a Napoli nell'autunno 1808, Mazois vi rimase fino al 1811, attuando il primo studio sistematico dei siti greco-romani del territorio del regno: Pozzuoli, Paestum e appunto Pompei, i cui edifici egli poté misurare e riprodurre grazie a una speciale autorizzazione ricevuta da Carolina in persona.¹⁴ Molta parte dei disegni ad acquerello che Mazois realizzò confluì nelle sue *Ruines*, che fu dunque

la prima ampia riproduzione grafica del sito romano disponibile ai lettori del Continente, dedicata «A sa majesté la reine des Deux-Sicules».¹⁵

¹² Cfr. ad esempio ROBERTO PAOLINI, *Memorie sui monumenti d'antichità e di belle arti ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baia, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli, Monitore delle Due Sicilie, 1812. L'opera venne dedicata a Carolina Murat dall'erudito Felice Nicola.

¹³ Cfr. IROLLO, *Carolina Murat, François Mazois e l'antico* cit., p. 258.

¹⁴ Cfr. JOCELYN BOUQUILLARD, *Les Ruines de Pompéi de Mazois, genèse d'une publication archéologique au début du XIX^e siècle*, «Nouvelles de l'estampe», 181, mars-avril 2002, pp. 17-29; LUIGI GALLO, *Metodo e Scienza. François Mazois (1783-1826), ingegnere, architetto e restauratore*, in *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di Luigi Gallo e Andrea Maglio, Napoli, ArtStudioPaparo, 2018, pp. 103-115.

¹⁵ Cfr. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, *Les ruines de Pompéi* [...], voll. I e II, Paris, Didot, 1812 [ma 1813]. Sui rapporti tra Carolina Murat e Charles Mazois cfr. IROLLO, *Carolina Murat* cit. Tutti gli storici dell'arte che si sono occupati delle *Ruines* sono concordi nel ritenere che l'opera fosse dedicata a Carolina già dalla sua prima impressione. Segnalo tuttavia che dei sei esemplari che ho potuto consultare delle *Ruines* del 1813 solo quello in GB-En presenta la dedica in questione. Gli altri si trovano in F-Pn, US-AUS, US-BEm, US-I, US-LAgri. La dedica recita: «A SA MAJESTÉ LA REINE DES DEUX-SICILES. MADAME, le soin que vous apportez à la découverte des antiquités de votre royaume, la sollicitude bienveillante que vous témoignez pour les progrès des beaux-arts, la protection pleine de grace que vous accordez à ceux qui les cultivent, et la bonté avec laquelle

Insomma, l'affezione dei nuovi regnanti a Pompei e più in generale all'antichità romana di marca napoletana era resa nota sui mezzi di stampa attraverso le pubblicazioni di carattere archeologico, nonché tramite l'associazione visiva delle persone regie ai siti e agli oggetti provenienti dal sito.

Non credo sia eccessivo affermare che la città vesuviana che riemergeva progressivamente dalle zolle del tempo fu il mezzo principale attraverso cui il Regno di Napoli declinò il culto dell'antichità romana propugnato da Napoleone. Nonostante il progetto di riportare alla luce Pompei nella sua interezza fosse affine negli intenti a quelli condotti dall'amministrazione francese a Roma negli stessi anni, credo sia lecito leggere quell'impresa anche in virtù delle note velleità autonomiste di Gioacchino Murat.¹⁶ La natura insieme antico-romana e napoletana della città poté cioè essere funzionale a differenziare il Regno di Napoli nel panorama dell'impero napoleonico e dunque ad affermare la sua autonomia da quello, almeno sul fronte artistico.

In questo senso, nell'orizzonte dei Murat, l'impresa Pompei avrebbe potuto essere «unica nel suo genere e veramente regia»: facendo leva su una risorsa locale conosciuta già prima del 1808 ma non eccessivamente sfruttata, né materialmente, né simbolicamente dai Borbone, la Napoli murattiana si dimostrò capace di attenuare, fino ad arrivare a oscurarla, la marca parigina dell'estetica neoclassica, in maniera tale che essa divenne uno dei caratteri più iconici dello Stato napoletano stesso.

2. *Antichità a teatro*

L'appropriazione in senso napoletano dei moniti provenienti da Parigi si osserva anche in relazione all'offerta spettacolare locale, specie quella melodrammatica, dei teatri di Stato e del San Carlo in particolare durante il Decennio. Mi pare che la letteratura musicologica dedicata al periodo murattiano abbia osservato la storia dello spettacolo a Napoli in quel periodo adottando a sua volta la prospettiva francese, quella che rispondeva cioè all'imperativo di



Fig. 3. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Ritratto di Carolina Murat*, 1814, collezione privata.

vous daignez accueillir leurs productions, ont mérité à VOTRE MAJESTÉ la reconnaissance de l'Europe savante. Déjà de toutes parts les sciences, les arts et les lettres s'empressant à vous faire hommage de leurs travaux. Permettez-moi, MADAME, de payer à mon tour ce juste tribute, en déposant cet ouvrage à vos pieds. Le desir de vous l'offrir me le fit entreprendre, l'espoir de vous voir l'agréer m'a soutenu jusq'à ce moment; et si VOTRE MAJESTÉ trouve quelque plaisir à le parcourir, j'aurai obtenu ma plus précieuse recompense. Je suis avec le plus profonde respect, Madame, DE VOTRE MAJESTÉ le très humble, très obeisant, et très fidèle serviteur, F. MAZOIS». Cfr. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, *Les ruines de Pompéi* [...], 2 voll., Paris, Didot, 1824, p. [2].

¹⁶ Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 31.

franciser l'Italie, conferendo particolare se non esclusiva attenzione agli allestimenti napoletani di *tragédies lyriques* e a quelli delle poche opere a firma di autori italiani dichiaratamente ispirati a modelli d'oltralpe.¹⁷ Tuttavia, tra il 1806 e il 1815 al San Carlo comparvero due sole *tragédies lyriques*, all'epoca molto popolari in Francia: *Œdipe à Colone* di Nicholas-François Guillard e Antonio Sacchini (Versailles, 1786), rappresentata nel 1808 sotto Giuseppe Napoleone, e *La vestale* di De Jouy e Spontini (Parigi 1807), che fece la sua prima comparsa al San Carlo nel 1811. Per il resto l'offerta melodrammatica sancarlina continuò a essere dominata durante tutta la permanenza dei Murat a Napoli da opere italiane, cioè aderenti alle convenzioni allora in voga nella penisola, con una prevalenza di lavori di Mayr, Pavesi e Niccolini. La francesizzazione dello spettacolo musicale napoletano si attuò piuttosto nell'ambito della danza, con l'arrivo a Napoli di coreografi francesi, tra cui Luis Henry, che conquistarono progressivamente il favore del pubblico, affascinato dal balletto acrobatico, 'di gambe', costitutivamente lontano dal modello pantomimico di ascendenza tardo settecentesca che andava a poco a poco perdendo seguito.¹⁸

Entrambe le *tragédies* furono tradotte in lingua italiana da Giovanni Schmidt e sempre in lingua italiana vennero eseguite fin dalle prime recite da cantanti per la maggior parte italiani. Tanto l'*Œdipe* quanto *La vestale* erano inoltre lavori di autori che a Napoli si erano formati e che, a giudicare dai discorsi fioriti sul loro conto a ridosso delle prime rappresentazioni delle loro opere, vennero immediatamente ricondotti nel circolo della cosiddetta 'scuola napoletana'. Ciò detto, mi pare dunque che il principio della francesizzazione non sia in sé sufficiente a orientare la narrazione della storia dell'opera di questi anni. Che vi sia stato un tentativo da parte dei governanti d'oltralpe di introdurre a Napoli il proprio teatro musicale è innegabile. Tuttavia, credo che la proposizione delle due *tragédies lyriques*, e della *Vestale* in particolare, vada letta anche alla luce della capacità da parte dello stato napoletano di mediare l'impatto dell'imperialismo, in maniera tale che quanto veniva proposto come emblema del potere francese potesse diventare al contrario espressione del regno partenopeo e della sua comunità residente.

L'*Œdipe à Colone* e *La vestale* apparvero in due diversi momenti del Decennio e diverse furono pure le rispettive accoglienze. La prima, allestita sotto gli auspici di Giuseppe Bonaparte, resistette per un unico ciclo di recite per poi cadere in un oblio relativamente lungo. La 'romana' *Vestale* invece approdò nella Napoli murattiana in concomitanza con i provvedimenti governativi di incentivo agli scavi pompeiani e nel pieno di ricerche archeologiche che

¹⁷ Cfr. SABINE HENZE-DÖRING, *Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815)*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, «Quaderni della rivista italiana di musicologia», xxviii, 1993, pp. 247-266: 248; TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. II: *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 77-118; MÉLANIE TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples 1767-1815*, Rome, École Française de Rome, 2009, in particolare le pp. 536-582.

¹⁸ Cfr. ROBERTA ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», x/10, 2018, pp. 11-36. ROSA CAFIERO, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in *Il Teatro San Carlo 1737-1987*, vol. II, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 309-33; ANNAMARIA COREA, *Luis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, LIM, 2021.

riportarono alla luce una serie di edifici di notevole interesse.¹⁹ Prevista inizialmente per il giorno onomastico di Gioacchino (16 agosto) e poi rimandata all'8 settembre, l'opera cadeva inoltre a ridosso della fine dei lavori di ammodernamento della facciata e di costruzione del portico del Teatro di San Carlo che l'allora impresario Domenico Barbaja aveva commissionato all'architetto nonché scenografo dei Reali Teatri Antonio Niccolini.²⁰ Per una pura casualità, infine, *La vestale* segnò il ritorno in pubblico di Gioacchino, colpito nelle settimane precedenti da indisposizione e la cui presenza alla prima venne ampiamente annunciata dal «Monitore delle Due Sicilie» dei primi giorni di settembre.²¹ Il soprintendente dei Reali Teatri Charles de Longchamps doveva essere ben consapevole dell'importanza dell'occasione. Egli infatti impose a Barbaja di rimpinguare di qualche elemento l'orchestra del teatro, la quale era peraltro già stata riorganizzata e ingrandita su disposizione di Giuseppe Napoleone qualche anno prima.²²

Una vera e propria recensione dello spettacolo comparve solo a un paio di settimane di distanza dalla prima recita, dopo che il «Monitore delle Due Sicilie» del 9 settembre aveva pubblicato una tanto rapida quanto vaga nota riguardante il successo della serata che si era finalmente celebrata dopo «lunga aspettazione».²³ Pare che l'anonimo estensore fosse consapevole di aver a sua volta creato «lunga aspettazione» col procrastinare un giudizio su quanto visto e ascoltato. Almeno questo è quanto lascia intendere l'*excusatio non petita* in testa al suo articolo: «noi abbiamo tardato a parlar finora [della *Vestale*] perché abbiam voluto aspettare che il giudizio del pubblico sulla medesima divenisse più costante». Non è difficile cogliere nel prosieguo dello scritto l'iniziale delusione delle aspettative nutrite nei confronti della «bella composizione del Sig. Spontini» ed è altrettanto facile rintracciare una sorta di imbarazzo nel pronunciarsi in toni diversi rispetto a quelli che, presumibilmente, gli stessi commentatori immaginavano sarebbero stati entusiastici:

La *Vestale* era un'opera nuova solo per Napoli; prima che venisse fra noi era stata applaudita su i teatri di Parigi, di Vienna, di Londra. Il suo autore, illustre per altre sue produzioni, figlio della nostra scola, reclamava con giudizio da' suoi concittadini quegli

¹⁹ Tra di essi, le case delle danzatrici e di Sallustio e la via delle tombe. Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 36.

²⁰ Nella vasta letteratura dedicata ad Antonio Niccolini cfr. i recenti SIMONA ROSSI, *Interpretare l'antico. Architettura, archeologia e teatro nell'opera di Antonio Niccolini*, Napoli, Arte'm, 2022 e *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli*, a cura di Pier Luigi Ciapparelli, Napoli, Arte'm, 2023. Sugli interventi di ristrutturazione del Teatro di San Carlo operati da Niccolini cfr. ID., *Il San Carlo del Medrano 4 novembre 1737 - 13 febbraio 1816 e Il San Carlo del Niccolini dal 12 gennaio 1817 ad oggi*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. I a cura di Franco Mancini, Napoli, Electa, 1987, pp. 25-87 e 89-168 rispettivamente; FRANCESCO DIVENUTO, *Il teatro solido e bello: Leconte e Niccolini*, in *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 113-150.

²¹ Cfr. ad esempio MDS, n. 181, 30 agosto 1811, p. 1.

²² Cfr. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto* cit., pp. 81-82. ARNOLD JACOBSHAGEN, *Spontini, La vestale und das napoleonische Königreich in Neapel*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, a cura di Detlef Altenburg, Arnold Jacobshagen, Arne Langer, Jürgen Maehder, Saskia Woyke, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 85-100: 86 e segg.

²³ Cfr. MDS, n. 189, 9 settembre 1811, p. 1.

applausi che avea ottenuti dagli stranieri. Come si potea colpire d'ostracismo un autore, che sostiene con tanto decoro la gloria della patria di Pergolesi, di Jommelli, di Piccinni? Ma dall'altra parte come lodare un'opera che ad onta di tanti titoli di favorevoli prevenzioni non fosse stata favorevolmente accolta dalla generalità degli uditori?²⁴

Ecco la causa dell'imbarazzo: sebbene Spontini rientrasse nella stirpe illustre dei musicisti napoletani, che alla soglia del XIX secolo godeva già di alcune blasonate teorizzazioni, e benché egli avesse riscosso successo ovunque in Europa, la sua opera più applaudita non aveva pienamente soddisfatto i «suoi concittadini», quelli da cui egli reclamava «quegli applausi che avea ottenuti dagli *stranieri*». ²⁵ Le ragioni dell'iniziale insuccesso vennero individuate nel fatto che nell'opera «l'armonia fiacca la melodia e l'inceppi»: cioè che Spontini avesse «seguito piuttosto le tracce di Gluck che quelle di Sacchini o Piccinni», trattando insomma la materia melodrammatica in un modo che «forse, e non senza ragione, agl'Italiani non piace». ²⁶ A latere della mancata osservanza del principio melodico, cioè di quello ritenuto fondativo della 'scuola napoletana', il recensore dell'articolo individuava poi un altro motivo di insuccesso nell'inadeguatezza degli interpreti, in particolare di Isabella Colbran, e dell'orchestra del San Carlo alle prese con la complessa partitura spontiniana: «non si deve attribuire a Spontini ciò che è colpa degli esecutori». ²⁷

Dopo le prime recite, tuttavia, lo stesso «Monitore» prese a rilevare un certo miglioramento nelle performance dell'opera e, con esso, un progressivo innalzamento del gradimento da parte del pubblico: a onta del persistere di un certo scetticismo, *La vestale* cominciò dunque «ad essere ascoltata con piacere da quelli stessi che ne giudicarono più rigorosamente nelle prime sere». ²⁸ Bisogna ritenere che il pubblico napoletano si sia effettivamente affezionato all'opera se essa venne ripresa meno di due mesi dopo il primo allestimento, destando, sempre a detta dello stesso giornale, apprezzamento crescente, anche grazie alla sostituzione di Isabella Colbran con Margherita Chabran, una cantante solitamente impegnata nel genere comico ma ritenuta più convincente della collega nel ruolo di Giulia. ²⁹

Assolto l'obbligo di dar conto dell'esecuzione, il giornale dichiarava poi di non voler «abbandonare ancora la *Vestale*», non tanto per indugiare sull'opera di Spontini, quanto più per discutere di

una scoperta letteraria: della quale è vero che più che alla nostra erudizione noi dobbiamo confessarci debitori al caso [...].

Mentre ricompariva sulle scene di S. Carlo il dramma la *Vestale*, si annunciava vicina a comparire in uno de' teatri minori una tragedia col medesimo titolo.

²⁴ Cfr. MDS, n. 202, 24 settembre 1811, p. 3.

²⁵ Sulla cosiddetta 'scuola napoletana' cfr. FRANCESCO DEGRADA, «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in *Il Teatro San Carlo, 1737-1987*, 3 voll., Napoli, Electa, 1987, vol. II, *L'opera e il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, pp. 9-20.

²⁶ Cfr. MDS, n. 202, 24 settembre 1811, p. 3.

²⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ Cfr. MDS, n. 285, 31 dicembre 1811, pp. 3-4: 3.

Sulle prime ci venne in mente che il successo dell'opera fra noi avesse potuto consigliare a qualche nostro scrittore di tentare lo stesso argomento e che una tale tragedia non fosse che una imitazione più o meno felice del dramma.

Ma non senza sorpresa sentimmo che la tragedia era già anticamente e conosciuta e stampata in Italia: crebbe la nostra sorpresa quando osservammo che sebbene in origine con titolo diverso, non solo l'argomento della tragedia e del dramma erano gli stessi, ma che gli stessi erano anche in gran parte l'andamento, il progresso e lo sviluppo dell'azione.³⁰

La *pièce* teatrale oggetto del contendere era detta chiamarsi *La vergine del fuoco*. Dalle indicazioni fornite dal giornale sarei propensa a credere che il dramma in questione corrisponda in realtà alla *Vergine del sole* dell'abate Andrea Willi (1733-1793), stampato a Venezia nel 1801 nella collana del *Teatro moderno applaudito* di Antonio Fortunato Stella ma, come rilevava lo stesso recensore, rappresentato «anche prima di quell'epoca in varie altre città d'Italia».³¹

Andrea Chegai ha dimostrato essere *La vestale* di De Jouy e Spontini una delle declinazioni di un *topos* letterario e drammatico largamente diffuso nella vita spettacolare dell'Europa occidentale e orientale almeno fin dalla metà del Settecento.³² Tuttavia, Napoli sembra essere stata refrattaria ad accogliere opere su soggetto affine prima di conoscere *La vestale* spontiniana: un'isolata *Vergine del sole* di Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi e Giacomo Tritto fece una fugace apparizione al San Carlo nel 1786 senza lasciare di sé lunga memoria.³³ A maggior ragione risulta a mio avviso significativo il fatto che l'allestimento dell'opera di Spontini nel 1811 innescò una piccola “*vague Vestale*”, all'interno della quale lo stesso melodramma, oltre a fungere da fattore scatenante, fu anche la versione preferita: quella cioè che godette del maggior numero di repliche, una cinquantina in tutto, distribuite in almeno quattro allestimenti avvicendatisi al San Carlo tra il 1811 e il 1815.³⁴ Il dato basterebbe da sé a ipotizzare che l'opera, percepita *ab origine* a livello continentale come una delle più fulgide emanazioni della Francia napoleonica, fosse diventata nella sua riformulazione sancarlina una sorta di simbolo del nuovo corso della politica napoletana, perfettamente inserito nella *vague* antico-romana che lo stesso governo andava fortemente incentivando. Che essa dovette essere considerata come tale non solo da parte della comunità che a Napoli risiedeva sembra peraltro risultare da un'ulteriore serie di elementi.

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ Cfr. «LA VERGINE | DEL SOLE | DRAMMA | DELL'ABATE | ANDREA WILLI | IN VENEZIA | MDCCCI | CON APPROVAZIONE».

³² Cfr. ANDREA CHEGAI, *Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, La Vestale, Parigi 1807)*, «Atti e memorie dell'Arcadia», v, 2016, pp. 327-357. Sull'argomento cfr. anche MAURIZIO HARARI, *I 'voiles imposteurs' della Vestale*, in *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, a cura di Elena Agazzi e Fabrizio Slavazzi, Roma, Artemide, 2019, pp. 307-319.

³³ Cfr. «LA VERGINE | DEL SOLE | DRAMMA PER MUSICA | DI CARLO LANFRANCHI ROSSI | GENTILUOMO TOSCANO | TRA GLI ARCAIDI EGESIPPO ARGOLIDE | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DEL FONDO | DI SEPARAZIONE | PER QUART'OPERA DI QUEST'ANNO | 1786 | UMILIATO | ALLA S. R. M. | FERDINANDO IV | NOSTRO AMATISSIMO SOVRANO. | IN NAPOLI MDCLXXXVI | CON LICENZA DE' SUPERIORI».

³⁴ Qui e altrove i dati riguardanti gli allestimenti operistici sancarlina sono tratti da *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987.

Uno di essi consiste nella fortuna di cui godette un'altra *Vestale*, quella di Vincenzo Pucitta, allestita per la prima volta al King's Theatre di Londra il 3 maggio 1810.³⁵ Pucitta era arrivato nella capitale britannica nel 1809 e, come ha rilevato Daniele Carnini, si trovò in più occasioni a comporre «opere e musica d'occasione intimamente legate alla guerra tra Francia e Inghilterra». Interprete d'elezione di quelle composizioni fu Angelica Catalani, forse la più famosa cantante lirica dell'epoca notoriamente schierata contro Napoleone.³⁶ *La vestale* di Pucitta, il cui libretto in lingua italiana era un adattamento del testo di De Jouy, venne allestita al Teatro Carolino di Palermo nel 1814, quando in città risiedevano ancora i Borbone fuggiti da Napoli nel 1806.³⁷ Non è stato possibile consultare quella che sembra essere l'unica partitura superstite dell'opera.³⁸ A ogni modo, basandosi da un lato su altri lavori di Pucitta, dall'altro sui frammenti della *Vestale* in riduzione per voci e pianoforte, si può ragionevolmente ipotizzare che l'orchestrazione non dovesse essere eccessivamente complicata, risultando piuttosto subordinata alle parti vocali, tanto più che l'opera nasceva per una beneficiata della Catalani. Tale caratteristica poté agevolarne la diffusione presso teatri meno vasti del San Carlo, come il Carolino.³⁹ Secondo Giorgio Appolonia *La vestale* di Pucitta arrivò a Palermo probabilmente per il tramite del tenore Pietro Bolognesi, particolarmente affezionato al ruolo di Licinio. Tuttavia, al di là di questo e degli altri fattori di ordine concreto che ho richiamato, non escluderei che proprio il fatto che l'opera fosse nata in Inghilterra, come alternativa alla *Vestale* francese, possa avere a sua volta influito sulla decisione delle maestranze sicule di rivolgersi a essa anziché a quella *Vestale* che nel 1814 era il titolo di punta della Francia napoleonica in generale, e della Napoli murattiana in particolare.⁴⁰

³⁵ «LA VESTALE | THE VESTAL | A SERIOUS OPERA, | IN | TWO ACTS: | AS REPRESENTED AT | THE KING'S THEATRE, | IN THE | HAY-MARKET | FOR THE BENEFIT OF | MADAME CATALANI, | MAY 3, 1810. | THE MUSIC | ENTIRELY NEW, AND COMPOSED HERE | By V. PUCITTA. | [...] | LONDON: | PRINTED BY BRETTELL AND CO. MARSHALL-STREET, | GOLDEN SQUARE; | AND SOLD AT THE OPERA-HOUSE, | AND NO WHERE ELSE | 1810 | [...]».

³⁶ Cfr. DANIELE CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito*, in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo*, a cura di Annamaria Bonsante, Barletta, Cafagna, 2014, pp. 77-107; Id., *Pucitta, Vincenzo, sub vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, 2016, pp. 620-623.

³⁷ Sui problemi di attribuzione del libretto di questa *Vestale*, cfr. CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito* cit., p. 85; GABRIELE CESARETTI, «*La Vestale infida mora*»: declinazioni di un mito nel primo Ottocento, in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 231-263: 244.

³⁸ Cfr. VINCENZO PUCITTA, *La vestale. Partitura manoscritta in un vol. in mano di Johann Simon Mayr*, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Bergamo (I-BGc, segnatura Mayr C. 4. 5). Non trovo riscontro all'informazione fornita da Andrea Lanza, secondo cui una partitura manoscritta della *Vestale* di Pucitta si trovi presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano (I-Mr). Cfr. ANDREA LANZA, *Pucitta, Vincenzo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001, vol. xx, p. 581. Desidero ringraziare il dott. Dario Lo Cicero della biblioteca del Conservatorio "Alessandro Scarlatti" di Palermo per avere confermato l'assenza in loco di un testimone dell'opera in oggetto.

³⁹ Cfr. CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito* cit., p. 85 e n. 25. Sul Teatro Carolino cfr. OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, p. 89. I frammenti della *Vestale* di Pucitta che ho potuto consultare sono due riduzioni per canto e pianoforte, entrambe custodite nella Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli: la cavatina di Licinio «Asilo fortunato» (I-Nc, segnatura Arie 103.(4)) e la cavatina di Giulia «Vittima sventurata» (I-Nc, segnatura Arie 103(2)). Alcune osservazioni in merito al modo di comporre di Pucitta si trovano in EMILIO SALA, I due prigionieri *ossia una burla fortunata del genere «à sauvetage»*, in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 59-75.

⁴⁰ Cfr. GIORGIO APPOLONIA, *Pietro Bolognesi*, in «*Il dolce suono mi colpì di sua voce*». *Giuseppe Viganoni da Almenno e i tenori bergamaschi del primo Ottocento*, Centro Studi Valle Imagna, S. Omobono Terme, 2010, pp. 285-295.

Del resto, trascendendo per un momento i limiti temporali del Decennio e spaziali del Regno delle Due Sicilie, rilevo che la *Vestale* di Pucitta fece la sua fortuna a ridosso del Congresso di Vienna in città che erano state importanti centri dell'ex Regno d'Italia (si veda la tabella 1): a Milano, che di quella realtà politica era stata capitale e dove l'opera andò in scena al piccolo Teatro Re nel 1816, e a Bologna, che la ospitò nel 1817. Nel 1818 Milano accolse trionfalmente un'altra *Vestale*, il ballo di Salvatore Viganò, che conteneva molta musica derivata dalla partitura di Spontini. Come ho sostenuto in altra sede, questa ulteriore declinazione del *topos* della Vestale venne ritenuta fin dai suoi esordi una chiara proiezione della comunità milanese. Anche per questo motivo il ballo di Viganò poté verosimilmente ostacolare l'attecchimento in loco di qualunque altra opera sullo stesso soggetto, almeno fintanto il coreografo rimase in vita (1821). A ogni modo, Milano dovette attendere la fine del 1824 affinché il suo principale teatro ponesse in scena *La vestale* di Spontini, dopo che un'altra *Vestale*, di Luigi Romanelli e Giovanni Pacini, 'metastasianamente' modificata rispetto al modello francese, era stata allestita, con poco seguito, alla Scala nella stagione di Carnevale dell'anno precedente.⁴¹ Fatta eccezione per la produzione fiorentina del 1817, quello della Scala del 1824 fu il primo caso in cui l'opera di Spontini si diede a vedere in un teatro italiano diverso dal San Carlo. Ciò significa che dal 1811 fino alla fine degli anni Venti e oltre, Napoli fu pressoché l'unica città in Italia in cui fosse possibile assistere all'opera, peraltro in una versione molto vicina a quella francese.⁴² Alla luce di quanto ho fin qui rilevato in merito alle imprese di area napoletana collegate alla ri-scoperta di Pompei, sarei insomma portata a credere che anche l'insistita proposizione al San Carlo del melodramma antico-romano *par excellence* abbia potuto rientrare nel medesimo disegno di declinazione della classicità di marca murattiana.

La questione trascende l'ambito estetico. Essa interessa invece la complessa rimodulazione dell'identità partenopea nel tumultuoso periodo compreso tra il 1799 e il 1815. Rimodulazione, non costruzione: com'è stato rilevato infatti, Napoli arrivò alla soglia del secolo dei nazionalismi dotata della sua propria identità comunitaria, che aveva cominciato a costruire almeno a partire dall'età aragonese, cioè dall'epoca in cui i confini continentali del regno di cui era divenuta capitale vennero definiti nella maniera in cui si sarebbero mantenuti fino alla vigilia dell'Unità d'Italia.⁴³ Sul finire del Settecento quell'identità andò corroborandosi, tra l'altro, attraverso alcune imprese culturali: la già citata fondazione dell'Accademia Ercolanese, le pubblicazioni del primo vocabolario di lingua napoletana dell'abate Galiani e degli scritti di Saverio Mattei sulla 'scuola' musicale napoletana. Opere, tuttavia, che si rivolgevano a una ristretta cerchia di persone vicine alla corte e che pertanto possono essere lette, con

⁴¹ «LA VESTALE | MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI | DI LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | IL CARNEVALE DELL'ANNO 1823. | MILANO | DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA | DI CONTRO AL DETTO I. R. TEATRO». Su questa *Vestale*, cfr. *infra*.

⁴² Per un confronto ragionato tra le due versioni, cfr. JACOBSHAGEN, *Spontini, La vestale und das napoleonische Königreich in Neapel* cit. Un mezzo di diffusione di stralci della musica spontiniana fu il ballo *La vestale* di Salvatore Viganò (Milano, 1818), su cui mi permetto di rimandare ancora a DI CINTIO, *Il principe della Scala* cit.

⁴³ Sulla questione dell'identità comunitaria partenopea cfr. JOHN ROBERTSON, *The Case for the Enlightenment. Scotland and Naples 1680-1760*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, *passim*.

Marino Berengo, quali «sporadici splendori mecenateschi [volti a cementare] l'alleanza tra governo e uomini di cultura», spuntati agli sgoccioli dell'*ancien régime*.⁴⁴ Attraverso l'abolizione del sistema feudale e attraverso le gigantesche imprese pubbliche che avviò – tra cui la riorganizzazione urbanistica di Napoli e di altre città del regno, la ristrutturazione dell'esercito e, appunto, gli scavi pompeiani – il governo murattiano infranse quel mondo e quella mentalità. Per realizzare i propri progetti infatti, esso coinvolse in maniera decisamente più cospicua rispetto al passato una serie di soggetti, aristocratici e non, che divennero in breve tempo, nelle parole di Rosario Romeo, «il nucleo della vita napoletana, nella politica e nell'amministrazione, nell'attività economica e nella cultura».⁴⁵ Al di là dell'associazione diretta tra le imprese statali e le persone di Gioacchino e Carolina Murat, fu innanzi tutto quella nuova comunità di napoletani a essere protagonista del riformismo del Decennio. Questo ruolo le permise di risemantizzare un sistema simbolico che, pur continuando a comprendere in larga parte gli stessi oggetti materiali e immateriali che lo caratterizzavano già prima dell'arrivo dei francesi – l'antichità pompeiana su tutti – essa poté percepire più che mai come proprio.

TAB. 1
La vestale. Fortuna italiana del soggetto (1811-1831).⁴⁶

ANNO	LUOGO	VERSIONE
1811 8 settembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1811 dicembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1813 21 ottobre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1814 giugno	PALERMO Carolino	[da DE JOUY] PUCITTA
1814 27 novembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1815 Estate	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1816 1° agosto	MILANO Re	[da DE JOUY] PUCITTA
1816 15 agosto	VERCELLI Civico	[da DE JOUY] PUCITTA

⁴⁴ Cfr. MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 26; [FERDINANDO GALIANI], *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano*, Napoli, Porcelli, 1789; SAVERIO MATTEI, *Elogio del Jommelli*, Colle, Martini, 1785.

⁴⁵ Cfr. ROSARIO ROMEO, *Momenti e problemi della Restaurazione nel Regno delle Due Sicilie (1815-1820)*, in *Mezzogiorno e Sicilia nel Risorgimento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1963, pp. 51-114: 111.

⁴⁶ Riunisco nella tabella le sole opere melodrammatiche a soggetto *Vestale*. Gli allestimenti delle diverse *Vestali* nei teatri del Regno di Napoli, poi delle Due Sicilie sono in grigio scuro (Napoli) e chiaro (Palermo). I dati relativi al San Carlo sono tratti da *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. Cronologia* cit., quelli relativi alla *Vestale* di Pucitta da *Cronologia teatrale (1800-1833)*, a cura di Giorgio Appolonia in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 295-300, quelli relativi agli altri allestimenti da “Corago” (corago.unibo.it).

1817 Quaresima	FIRENZE Pergola	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1817 29 maggio	BOLOGNA Comunitativo	[da DE JOUY] PUCITTA
1818 14 maggio	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1823 6 febbraio	MILANO Scala	ROMANELLI PACINI
1823 7 giugno	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1824 15 giugno	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1824 26 dicembre	MILANO Scala	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1825 19 novembre	PALERMO Carolino	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1829 30 maggio	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1830 Carnevale	PIACENZA Municipale	ROMANELLI PACINI
1831 Primavera	FIRENZE Pergola	ROMANELLI PACINI

3. *Classicità come logo*

Come ha rilevato tra gli altri Giuseppe Talamo, «le trasformazioni che il regno [di Napoli] aveva avuto sul piano economico [...], sociale [...], finanziario» e, aggiungo, culturale durante il Decennio «erano state tali che un ritorno al passato appariva impossibile». ⁴⁷ La politica dell'«amalgama» intrapresa dai Borbone al loro rientro, informata dal principio di conciliazione nei confronti di chi aveva sostenuto il regime murattiano, fu in sé stessa la prova tangibile del riconoscimento dell'importanza di quelle trasformazioni e insieme della nuova comunità napoletana che si era formata con esse. Non si poteva né punirla, né avvilarla, pena il rischio di sprofondare in una crisi ancora peggiore rispetto a quella che aveva segnato la prima Restaurazione borbonica a inizio secolo. Così, oltre a mantenere sostanzialmente invariata la maggioranza dei provvedimenti legislativi promulgati dai francesi, il reinsediato governo fu attento a salvaguardare il sistema simbolico che era andato costituendosi in quegli anni e nel quale i 'nuovi napoletani' si riconoscevano con orgoglio.

È ovvio però che esso non potesse essere mantenuto *tout court*. Pochi mesi dopo il suo reinsediamento, Ferdinando I si preoccupò, tra le altre cose, di ricondurre sotto l'egida della corona il patrimonio artistico, specie quello librario e archeologico valorizzato durante il Decennio. Così, nel febbraio 1816 egli dispose la costituzione del Museo Borbonico, già Real Museo di Napoli, che riuniva il patrimonio dell'antica Biblioteca Farnesiana, la collezione

⁴⁷ Cfr. GIUSEPPE TALAMO, *Napoli da Giuseppe Bonaparte a Ferdinando II*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, vol. IX, pp. 31-130: 68.

di quadri di proprietà della famiglia reale e ovviamente tutto quanto provenisse da Pompei. Come ebbe a dire il «Giornale del Regno delle Due Sicilie», attraverso il nuovo Museo i «principi» borbonici – l'«immortale» Carlo III e suo figlio Ferdinando – si proponevano quali «eredi non solo del trono ma della gloria altresì dei loro avi». ⁴⁸ Anche il «Giornale» sposava dunque l'intento della reinsediata monarchia di costruire un «nuovo Stato [che avrebbe dovuto] essere l'erede, e della cultura illuministica del Settecento, e delle riforme murattiane, pur nel quadro del legittimismo borbonico». ⁴⁹

«Il suolo di questa terra classica, ogni angolo della quale racchiude nel suo seno preziosi avanzi, *prosequirà* ad essere svolto, ed i tesori che ne saranno cavati serviranno ad accrescere questo nuovo magnifico stabilimento», assicurava il «Giornale del Regno delle Due Sicilie». ⁵⁰ I Borbone riconobbero dunque la possibilità agli studiosi, napoletani e non, di continuare a svolgere le proprie ricerche nel territorio da loro governato. Tra coloro che poterono beneficiare di tale permesso ci fu anche il succitato Charles François Mazois, che poté tornare a Pompei nel 1816 e nel 1819, ottenendo nuovamente il permesso di effettuare rilievi e riprodurre le rovine. ⁵¹

Grazie a questi ultimi due periodi di studio in loco, Mazois poté completare le sue ricerche sulla città vesuviana e tornare in Francia nel 1820 per attendere alla compilazione degli altri volumi delle sue *Ruines*, che però non riuscì a vedere pubblicati a causa della morte improvvisa, occorsa nel 1826. Tuttavia, nel 1824 egli poté curare la seconda impressione dei primi due volumi dell'opera, che riproponevano la dedica alla «Reine des Deux-Siciles» e includevano, nel secondo volume, un disegno assente dalla prima edizione che ritrae Carolina Murat in visita nel sito (cfr. fig. 4). Nel 1824 tuttavia la sorella di Napoleone non era più sovrana di Napoli, potendosi fregiare del ben più modesto titolo di contessa di Lipona, che si era conferita da sé. ⁵² Il fatto che nella dedica non sia specificato il nome del soggetto interessato potrebbe aver condotto Mercedes Viale Ferrero a intendere che la destinataria della seconda edizione delle *Ruines* fosse Maria Isabella di Borbone, consorte di Francesco I. Ma Maria Isabella sarebbe diventata regina delle Due Sicilie solo nel 1825, in seguito all'incoronazione del marito. ⁵³ Sebbene erranea, l'interpretazione di Viale Ferrero non è però del tutto peregrina: Francesco I, con il quale Isabella era sposata già da diciotto anni, era stato nominato sovrano vicario dall'anziano Ferdinando dal 1820, in seguito ai moti rivoluzionari. In assenza di una vera e propria regina consorte (Maria Carolina d'Austria era morta nel 1814) l'allora principessa Maria Isabella era dunque l'unica figura femminile assimilabile di

⁴⁸ Cfr. «Giornale del Regno delle Due Sicilie», d'ora in poi GRDS, n. 50, 28 febbraio 1816, p. 3.

⁴⁹ Cfr. ROMEO, *Momenti e problemi* cit., p. 69.

⁵⁰ Cfr. GRDS, n. 50, 28 febbraio 1816, p. 3, corsivo mio.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁵² Cfr. IROLLO, *Carolina Murat* cit.; GALLO, *Metodo e scienza* cit. Sulle vicende biografiche di Carolina Murat cfr. FIORELLA BARTOCCINI, *Carolina, (Maria Annunziata) Bonaparte Murat, sub vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, 1977, pp. 527-533.

⁵³ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico (ovvero: come ricostruire una città per poterla distruggere)*, «Music in Art», XL/1-2: *Neoclassical Reverberations of Discovering Antiquity*, Spring-Fall 2015, pp. 79-97: (n. 1 e 3).

fatto a quella di una sovrana e tale essa sarebbe formalmente diventata a pochi mesi dalla stampa della seconda edizione dei primi due volumi delle *Ruines*. Stando così le cose, l'opera sulle antichità di Pompei più conosciuta nell'Europa occidentale, cioè presso gli ex-domini napoleonici, cominciò a circolare nella sua più recente edizione in un'epoca in cui la «reine des Deux-Sicules» cui Mazois l'aveva indirizzata era stata detronizzata e sostituita da un'altra sovrana, il cui titolo di Regina delle Due Sicilie era peraltro formalmente determinato.⁵⁴

La questione della dedica alla «reine des Deux Siciles» delle *Ruines de Pompéi* risulta tanto più indicativa della complessità della transizione dal regime murattiano a quello borbonico se si considera che il sito archeologico divenne uno degli oggetti più intensamente sfruttati a fini propagandistici dalla reinsediata famiglia reale dopo il 1815. Così come aveva fatto il «Monitore delle Due Sicilie» tempo addietro, anche il «Giornale delle Due Sicilie» prese infatti a registrare le escursioni di vari membri della famiglia Borbone nel medesimo sito, dove erano solitamente accompagnati, *more solito*, dall'architetto Michele Arditi.⁵⁵

NAPOLI, 19 maggio [1817].

S. M. [...] si recò sabato ad osservare [i superbi avanzi] della risorta Pompei. Il Re era in compagnia delle LL. AA. RR. Il Principe e la Principessa di Salerno e di parecchi ragguardevoli personaggi. Il Signor cavaliere Arditi, direttore generale de' Reali Musei e degli scavi di antichità ebbe l'onore di ricevere l'augusto monarca e di servirgli da guida nel visitar quell'archivio di antichi monumenti. Il Re percorse nella mattina la casa di campagna, il cripto portico annesso, la strada de' sepolcri ed una gran parte della linea che segna il giro della città. In quel cammino osservò in particolare la casa di Atteone, una delle più belle e meglio conservate, e parecchi oggetti scavati alcuni giorni innanzi [...].

Circa le due pomeridiane, S. M. si recò a desinare [...] dopo di che volle soddisfare la sua erudita curiosità visitando [...] la basilica, il foro, i due templi ultimamente scoperti, quello d'Iside, i due teatri ed il vastissimo anfiteatro». ⁵⁶

Al di là del mutamento dei soggetti interessati, dopo il 1815 la discorsività di marca murattiana continuò dunque a dipanarsi dalle colonne del giornale di stato. Anche un simile atteggiamento potrebbe leggersi nell'ottica della politica dell'amalgama, che, interessò pressoché tutti gli aspetti della vita culturale napoletana all'indomani del reinsediamento di Ferdinando sul trono.

“Amalgamata” fu anche l'offerta dei teatri di Stato e del San Carlo in particolare. In questo senso non stupisce che una delle prime opere ad andare in scena nel principale teatro napoletano a ridosso del rientro dei Borbone a Napoli fu di nuovo *La vestale* che, peraltro, venne eseguita dallo stesso cast che l'aveva portata in scena appena due anni prima. Poco dopo quell'allestimento il San Carlo accolse anche altri melodrammi caratterizzati in senso antico e, più precisamente 'antico-romano'. Il più appariscente di essi fu forse *Gli Orazi e i*

⁵⁴ Ringrazio Roger Parker per i suggerimenti sull'interpretazione della dedica in *Ruines de Pompéi*.

⁵⁵ Cfr., per esempio, GRDS, n. 97, 23 aprile 1816, p. 3; n. 118, 19 maggio 1817, p. 497; n. 133, 5 giugno 1817, p. 558.

⁵⁶ Cfr. GRDS, n. 118, 19 maggio 1817, p. 497.

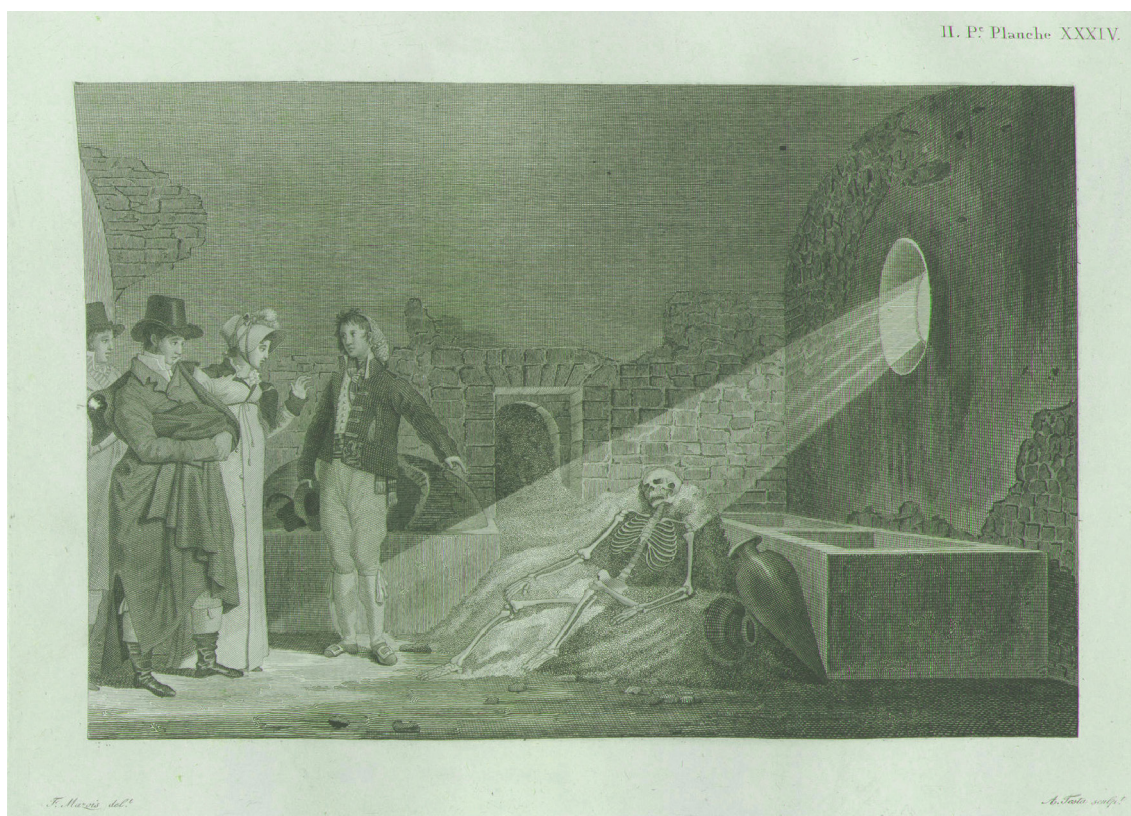


Fig. 4. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, [*Caroline Murat visitant les ruines de Pompéi* | *Découverte d'un squelette dans l'officine des bains*], in *Le Ruines de Pompéi*, Seconde partie, Paris, Didot, [seconda impressione] 1824, Planche xxxiv.⁵⁷

Curiazzi di Sografi e Cimarosa: il titolo aveva dovuto attendere l'arrivo di Giuseppe Napoleone per essere rappresentato a Napoli (1808), dacché la sua elezione a emblema della stagione rivoluzionaria gli aveva precluso qualsiasi possibilità di vita nel regno fintanto che i Borbone rimasero sul trono.⁵⁸

Tuttavia, con il progressivo assestamento della reinsediata monarchia, il ritorno in auge del teatro metastasiano a essa gradito e il trasferimento a Napoli di Rossini, le cui opere sancarliane si rivolgevano a soggetti lontani dalla storia di Roma antica, la presenza di melodrammi classici nell'offerta spettacolare cittadina si fece a poco a poco più rarefatta.⁵⁹

⁵⁷ Il titolo del disegno si legge nella scheda catalografica relativa della Bibliothèque nationale de France, dove l'opera è conservata con collocazione "Recueil. Dessins de Mazois pour *Les ruines de Pompéi*, 2.69".

⁵⁸ Cfr. GIOVANNI MORELLI, «*E voi pupille tenere*». *Uno sguardo furtivo, errante, agli Orazzi di Domenico Cimarosa e altri*, in DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazzi e i Curiazzi*, Roma, Teatro dell'Opera, Stagione 1989, programma di sala, pp. 18-39. ELEONORA DI CINTIO, *Domenico Cimarosa 1799-1801. Le origini del mito*, in «*Tu duca, tu signore e tu maestro*». *Studi in onore di Franco Piperno*, a cura di Andrea Chegai e Simone Caputo, Roma, Neoclassica, 2023, pp. 185-214.

⁵⁹ Sui rigurgiti metastasiani post 1815 cfr. inoltre EMANUELE SENICI, *Mayr e Metastasio. Un contesto per Demetrio*, in *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo spettacolo, 1997, pp. 285-307.

Una ripresa della *vague* classicista si registra però tra il 1823 e il 1824, anni in cui il principale teatro partenopeo ospitò altri due allestimenti della *Vestale*.⁶⁰ Non è forse un caso che quelle produzioni avvenissero a ridosso dei moti rivoluzionari che avevano scosso Napoli e altre città d'Italia tra il 1820 e il 1821 e che inaugurarono una seconda e più cruda fase della Restaurazione borbonica, finalizzata a rimuovere del tutto dalla memoria collettiva quello che Mary Ann Smart ha definito il “singhiozzo” murattiano.⁶¹

Le *Vestali* napoletane degli anni Venti si diedero a vedere immediatamente prima e immediatamente dopo la pubblicazione a opera della Stamperia Reale del primo volume del *Real Museo Borbonico*, impresa monumentale ascrivibile alla volontà di Antonio Niccolini. Il *Real Museo* nasceva con l'intento di descrivere tramite testi verbali e disegni le collezioni conservate nel Museo che Ferdinando I aveva riorganizzato e ricondotto sotto l'egida monarchica immediatamente dopo il suo rientro a Napoli.⁶² Non stupisce che tanto nel Manifesto per la pubblicazione che anticipava l'opera (fig. 5), quanto nella premessa del primo volume (fig. 6) Niccolini menzionasse la cospicua serie di oggetti provenienti da Pompei, non solo poiché componente quantitativamente maggioritaria del Museo, ma, soprattutto, in quanto elemento distintivo dello stesso, in ragione del quale esso poteva decretare la propria unicità rispetto agli altri siti simili e, allo stesso tempo, assurgere a modello delle arti contemporanee, dalle maggiori alle minori.

Enfatizzando dunque l'importanza di Pompei nel passato e nel presente dell'arte nazionale e continentale, e riconducendo *more solito* l'impresa degli scavi alle persone reali di Carlo III e Ferdinando I, Niccolini dichiarava altresì il *Real Museo Borbonico* opera definitiva, in quanto sistematica e aggiornata, per tutto quanto riguardasse Pompei:

Fra le opere che già si trovano pubblicate contenenti monumenti Ercolanesi e Pompeiani disegnati con autorizzazione, alcune ve ne sono pregevolissime, ma ristrette a piccolo numero di oggetti, o limitate agli edifici soltanto, ovvero ai dipinti, alle statue, o agli utensili: nessuna ve ne ha, che abbracci tutte le diverse materie, delle quali a dovizia son ricchi gli scavi, ed il Museo; ond'è che tali opere viemaggiormente fanno desiderarne una che riunisca in un corpo tutte le classi, le quali separate e incomplete in esse sparse si trovano.⁶³

Non è difficile intravedere in queste righe il profilo in filigrana delle famose *Ruines de Pompéi*, i cui primi due volumi, come ricordato in precedenza, beneficiavano a Parigi della prima ristampa nello stesso 1824, corredati dalla problematica dedica alla «Reine des Deux Siciles»: un epiteto che, per quanto associabile a Maria Isabella, rinverdiva pericolosamente la memoria di Carolina Bonaparte Murat.

⁶⁰ Rilevo che, com'era accaduto anni addietro, anche queste riprese stimolarono qualche ingegno locale a cimentarsi variamente con il *topos* 'antico-romano'. Cfr. FRANCESCO SAVERIO DELLA VALLE, *La vestale*, Napoli, Stamperia del Giornale delle Due Sicilie, 1824.

⁶¹ Cfr. MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi. Italian Opera and political Opinion, 1815-1848*, Berkeley, University of California Press, 2018, p. 68.

⁶² Cfr. MARCO IULIANO, *Architettura e trasformazioni urbane nella capitale: gli sviluppi delle iniziative francesi nel periodo austriaco (1821-1827)*, in *Il mezzogiorno e il Decennio* cit., pp. 275-297: 288.

⁶³ Cfr. NICCOLINI, *Real Museo Borbonico* cit., p. 13.

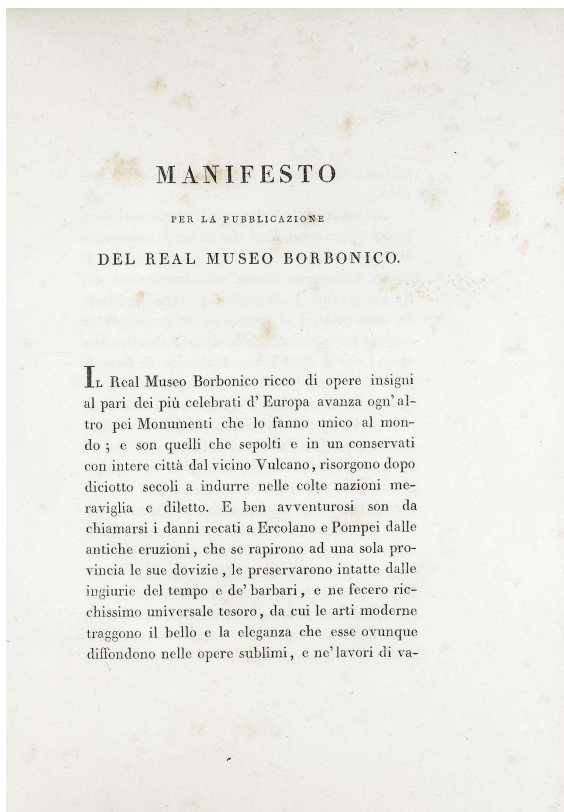


Fig. 5. ANTONIO NICCOLINI, *Manifesto per la pubblicazione del Real Museo Borbonico*, Napoli, Reale Stamperia, 1824.

beneficiare delle scenografie e della complessa macchina che riproduceva la catastrofe finale inventate da Alessandro Sanquirico.⁶⁶ Tuttavia, nella Napoli in cui nacque, *L'ultimo giorno di Pompei* si impose innanzi tutto per la sua ambientazione presso l'antica città romana richiamata nel titolo, dettagliatamente descritta, forse da Niccolini stesso, nel libretto stampato per l'occasione (si vedano le figg. 7 e 8).

Poco tempo dopo la pubblicazione dei primi volumi del *Real Museo* Antonio Niccolini tornò a imporsi all'attenzione del pubblico napoletano per via di una sontuosa produzione sancarlina, *L'ultimo giorno di Pompei*, un dramma per musica in due atti di Andrea Leone Tottola intonato da Giovanni Pacini e andato in scena per la prima volta il 19 novembre 1825, in occasione dell'onomastico della neo-proclamata regina Maria Isabella.⁶⁴ Stando a quanto dichiarato nelle sue *Memorie* da Giovanni Pacini, oltre a realizzare gli scenari dell'opera insieme ai suoi collaboratori, Niccolini aveva immaginato l'argomento del dramma.⁶⁵

Nella letteratura musicologica il maggior interesse dell'*Ultimo giorno di Pompei* è stato individuato nell'eruzione vulcanica che, come il titolo lascia presagire, la conclude: un evento la cui resa spettacolare destò scalpore sia presso il pubblico che assistette al primo ciclo di recite dell'opera al San Carlo, sia presso quello del Teatro alla Scala, dove il melodramma approdò nel 1827 e dove poté

⁶⁴ Cfr. L'ULTIMO GIORNO DI POMPEI | DRAMMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | LA SERA DE' 19 NOVEMBRE 1825 | PER FESTEggiARE IL FAUSTO GIORNO ONOMASTICO | di | SUA MAESTA' | MARIA ISABELLA | REGINA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE | NAPOLI | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1825, d'ora in poi abbreviato con Pompei1825.

⁶⁵ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 51: «Il cav. Niccolini immaginò l'argomento, ed il poeta Tottola compose i versi». Purtroppo non sono noti bozzetti o altro materiale iconografico relativo alla produzione a eccezione delle due tarde *gouaches* attribuibili a Ferdinando Roberto e conservate rispettivamente a Chantilly (Musée Condé) e a Napoli (collezione privata), per una descrizione delle quali cfr. PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Catalogo*, in *Antonio Niccolini. Scenografo dei Reali Teatri di Napoli* cit., schede nn. 77 e 78, pp. 198-199.

⁶⁶ Cfr. a proposito VIALE FERRERO, *L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico* cit.; MARCO CAPRA, *Il Vesuvio di Sanquirico nell'Ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini*, in *Intorno a Giovanni Pacini*, a cura di Marco Capra, Pisa, ETS, 2003, pp. 113-130.

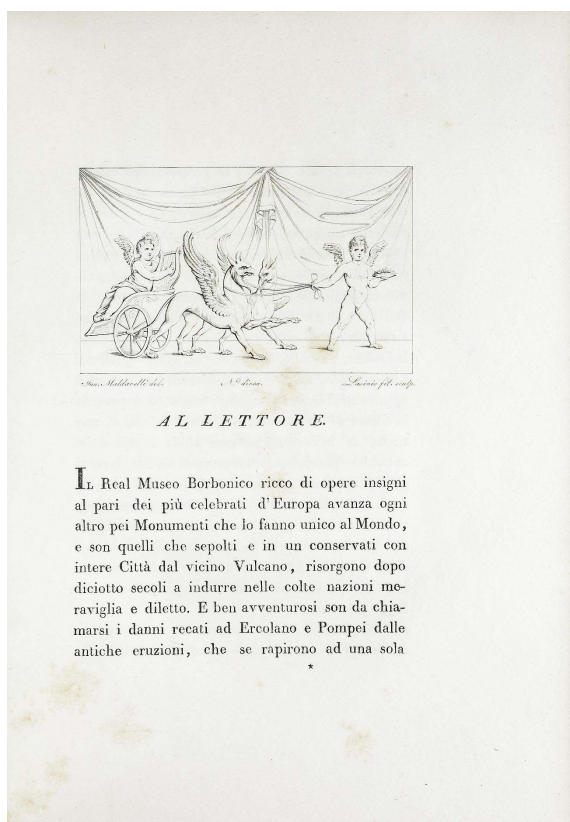


Fig. 6. ANTONIO NICCOLINI, *Real Museo Borbonico*, Napoli, Reale Stamperia, [1825], vol. I, p. 1.

taluni punti della copia coll'originale nella raffigurazione di varie parti della Città di Pompei.⁶⁸ I luoghi rappresentati sul palcoscenico erano, in altre parole, perfettamente riconoscibili agli occhi del pubblico che assistette allo spettacolo. Non solo: essi erano precisamente gli stessi che erano stati dissepolti durante il Decennio e che nella rappresentazione della regalità posteriore al 1815 erano diventati appannaggio della monarchia borbonica.⁶⁹

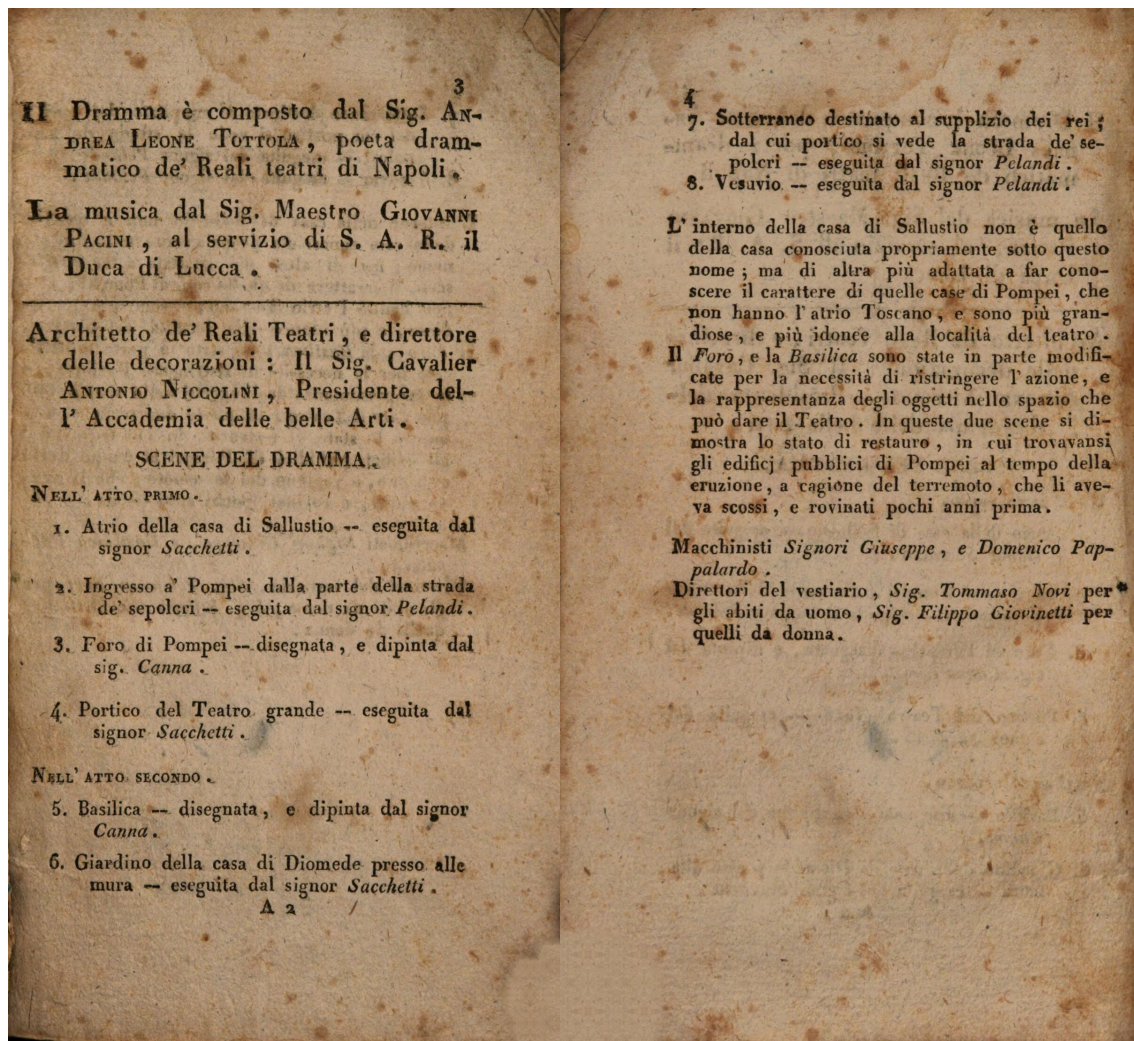
La riconoscibilità dei siti rappresentati e, più in generale, il protagonismo innanzi tutto di Pompei nell'opera di Pacini vennero peraltro rilevati anche da commentatori non napoletani. Nella seconda delle recensioni dedicate all'*Ultimo giorno di Pompei* dal giornale bolognese «Teatri Arti e Letteratura» di Luigi Prividali l'estensore si dilungò oltremodo nell'elogiare il lavoro di Niccolini. L'artista aveva «saputo così bene rappresentarci Pompei qual era prima della sua catastrofe», che «durante lo spettacolo non ti sembra di essere al s. Carlo, ma di passeggiare in Pompei, non già sepolta, ma allorché le sue gentili costumanze, partendo tut-

Forse memore di qualche critica ricevuta in passato di scarsa attinenza alla verità storica dei suoi scenari, Niccolini o chi per lui dispensò un'*excusatio* relativa ai necessari adattamenti alle esigenze del teatro della resa di taluni luoghi della cittadina vesuviana, tra cui la casa di Sallustio.⁶⁷ Gli accomodi, dichiarava l'architetto, erano stati però condotti in maniera rigorosa, prendendo a modello un'altra casa realmente esistente nel sito, onde «far conoscere il carattere di quelle case di Pompei che non hanno l'atrio toscano». Il Foro e la Basilica, rimpiccioliti e modificati a loro volta, vennero resi nello stato in cui si trovavano «gli edifici pubblici di Pompei al tempo della eruzione, a cagione del terremoto che li aveva scossi e rovinati pochi anni prima». A giudicare dalla recensione dell'opera apparsa a stampa sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie», gli scrupoli di Niccolini e dei suoi collaboratori dovettero tuttavia risultare eccessivi, dacché ciò che i commentatori parvero apprezzare fu esattamente «la massima conformità in

⁶⁷ Cfr. a esempio le critiche mosse a Niccolini dall'estensore del MDS (n. 247, 15 novembre 1811, pp. 3-4) e la risposta dell'artista sullo stesso giornale (n. 274, 17 dicembre 1811, pp. 3-4).

⁶⁸ Cfr. GRDS, n. 269, 21 novembre 1825, p. 1075.

⁶⁹ Anche perché la drastica riduzione delle risorse da destinare agli scavi pompeiani dopo il 1815 (da 12.000 a 7600 ducati annui) non aveva consentito di spingersi molto oltre le scoperte effettuate in epoca murattiana. Cfr. ROMEO, *Momenti e problemi* cit., p. 82.



Figg. 7, 8. [ANTONIO NICCOLINI], *L'ultimo giorno di Pompei*, Napoli, Tipografia Flautina, 1825.

te dallo stesso principio, tendendo al medesimo scopo, tutte si collocavano in vicendevole accordo, come note che emanano da una sola cetra armoniosa.⁷⁰ Il «Censore universale» chiudeva l'elogio dell'architetto identificandolo come un «atleta» che «nell'aringo delle arti [...] prende vigore e non invecchia ne' lunghi cimenti».

Il protagonismo di Niccolini in questa e in altre recensioni sull'*Ultimo giorno di Pompei* potrebbe tuttavia indurre a perdere di vista quella che credo sia la cruciale ragione dell'entusiasmo nutrito dai giornalisti nei confronti dell'opera: lungi dal proporre a teatro una ricostruzione archeologicamente fedele della città vesuviana, Niccolini aveva reso Pompei scenario riconoscibile all'interno del quale collocare una storia di fantasia. Protagonista di quella storia era niente meno che il magistrato Sallustio, uno dei personaggi di spicco della città, poiché associato a una delle più note abitazioni private dell'Urbe, nonché una di quelle che maggiormente fecero vantare della sua scoperta i Murat prima e Francesco I poi. Prima

⁷⁰ Cfr. «Teatri Arti e Letteratura», n. 85, 22 dicembre 1825, pp. 89-90: 89.

ancora di osservare nel dettaglio l'articolazione melodrammatica di quella storia, mi preme sottolineare che nell'idearla Niccolini avesse di fatto e per la prima volta rivitalizzato un luogo che fin dalla scoperta e dai relativi scavi era stato percepito come una *tode Stadt*. È stato rilevato da più parti che Niccolini abbia spesso riprodotto fuori dal palcoscenico del San Carlo edifici ed elementi architettonici inventati per le scenografie. In questo caso, la proposizione a teatro delle costruzioni e, più in generale, dell'ambiente pompeiano potrebbe aver seguito l'itinerario opposto ma col medesimo risultato di rendere quanto rappresentato verosimilmente adatto a essere vissuto, sebbene in una dimensione fittizia. Inserito nel processo di appropriazione simbolica da parte dei Borbone degli oggetti che durante il Decennio erano stati eletti a simboli della monarchia murattiana, *L'ultimo giorno di Pompei* segnò così un avanzamento notevole verso l'oscuramento della memoria del passato recente. Credo si possa convenire sul fatto che di fronte a una sorta di incantesimo come quello che Niccolini riuscì a realizzare nell'opera di Tottola e Pacini la questione della paternità delle scoperte degli edifici rappresentati e dunque la caratterizzazione politica dell'impresa Pompei passasse in secondo piano.

Ovviamente la materia melodrammatica contribuì a sua volta a rigettare quella caratterizzazione sullo sfondo. Forse poiché sprovvisto di modelli letterari diretti da cui trarre l'azione, Andrea Leone Tottola collocò nella Pompei di Niccolini una storia esemplata direttamente su quello che almeno dai primi anni dell'Ottocento era andato cristallizzandosi a Napoli come il modello d'elezione per opere ambientate nella Roma antica e che peraltro si era fatto rivedere al San Carlo nelle produzioni del '23 e del '24. Csicché, non solo per il contenuto drammatico – Sallustio, magistrato di Pompei e marito di Ottavia, è chiamato a giudicare la moglie, che un gruppo di congiurati denuncia essergli infedele – ma più precisamente per l'azione, *L'ultimo giorno di Pompei* ricalca in maniera palese il modello drammatico della *Vestale* spontiniana.

La prossimità tra le due opere si misura variamente, in aspetti sia minuti, sia sostanziali. Entrambe iniziano all'alba, quando in scena si trova il protagonista maschile dell'una e dell'altra, prossimo a essere acclamato dal popolo in ragione del suo valore, fisico (Licinio) o morale (Sallustio). I festeggiamenti in onore di costui avvengono alla presenza dei littori, delle vestali, di magistrati, tribuni e popolo residente, i quali si riuniscono in un foro in entrambi i casi e avviano le parate trionfali. La fulgida proiezione della comunità che i riti di festa alimentano viene tuttavia incupita dalla scoperta che una donna appartenente a quelle comunità e dotata di un ruolo di rilievo all'interno di esse – la custode del sacro fuoco di Vesta nell'opera di Spontini, la moglie del magistrato Sallustio in quella di Pacini – è colpevole di un misfatto orrendo, per il quale viene condannata a morte. Nell'una e nell'altra la condanna si traduce nel seppellimento della malcapitata, da viva, in un sepolcro chiuso da grave pietra. Prima di entrarvi sia Giulia, sia Ottavia vengono ammantate da un velo nero e trattenute per poco prima che le loro tombe vengano serrate. Nel frattempo si susseguono sinistri eventi naturali: il cielo si oscura, si avvertono scosse di terremoto, fintanto che un ultimo, supremo accadimento risolve il dramma in positivo per la coppia di protagonisti Giulia-Licinio/Sallustio-Ottavia: un globo di fuoco da cui scaturisce un fulmine nel caso della *Vestale* e l'eruzione del Vesuvio in quello dell'*Ultimo giorno di Pompei*, interpretati dagli astanti come segni dell'insofferenza del Cielo per le ingiustizie prossime a compiersi.

Nelle sue già ricordate *Memorie* Pacini riconosceva di aver contratto qualche debito artistico nei confronti di Gioachino Rossini nell'intonare il libretto di Tottola.⁷¹ Ma sebbene l'eco della musica rossiniana sia tangibile, *L'ultimo giorno di Pompei* si dimostra anche dal punto di vista compositivo largamente debitore nei confronti della partitura spontiniana. Esula dai fini di questo studio la disamina di tutti i luoghi dell'opera che denunciano una stretta parentela con la *Vestale*. A titolo di esempio credo sia però opportuno soffermarsi almeno su uno di essi, quello che nella partitura autografa dell'*Ultimo giorno di Pompei* è segnato come l'undicesimo numero del secondo atto (II, 6), intitolato «Coro e marcia funebre».⁷² Ottavia, condannata a morte, si avvia verso il suo sepolcro, seguita dalla popolazione cittadina. La situazione in sé richiama direttamente quella in cui, nella *Vestale*, Giulia si avvia verso la sua tomba con seguito di soldati, sacerdotesse e gente comune, i quali si cimentano a loro volta in un «Coro e marcia funebre». Al di là del diverso grado di complessità metrica, i testi intonati dai cori nelle due opere sembrano sovrapponibili, in quanto latori delle medesime, contrastanti posizioni. Da un lato la pietà per la sorte di Giulia/Ottavia, di cui si fanno portavoce le sole donne, dall'altro la condanna senza appello della vittima, affidata agli uomini:

DE JOUY-SCHMIDT, <i>La vestale</i> , III, 5		TOTTOLA, <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> , II, 6	
[Campo d'esecrazione (...)] Si vedono tre tombe in forma piramidale <i>Giulia, condotta da' littori, è circondata da' suoi congiunti, e da un numero di donzelle. Innanzi a lei vien portata un'ara spenta. Le vestali recano gli ornamenti della vestale condannata.</i>		Sotterraneo destinato al supplizio de' rei, dal cui portico si vede la strada de' sepolcri. <i>Si avvanza a lento passo Ottavia, coperta da nero velo, in mezzo a' soldati, e preceduta dalle dolenti ancelle. La segue Sallustio avvolto nel suo pallio, e concentrato: indi Appio, Pubbio e Coro di popolo.</i>	
Popolo	La vestale infida mora, che in orrore è degli dei; e la morte serva a lei il misfatto ad espiar.	Ancelle	O sventurata Ottavia! Specchio d'un cor fedel! Chi può frenar le lagrime al tuo destin crudel?
Donzelle e Vestali	Sul fior degli anni tanta beltade tra crudi affanni perir dovrà! Nomi perdono se la pietade Amare lacrime spender ci fa.	Popolo	Di un Dio la mano vindice cessi di fulminar ora che la colpevole va il fallo ad espiar.

L'isolamento nel coro delle sezioni rispettivamente di uomini e di donne, cui sono affidate differenti funzioni espressive, è un retaggio della spettacolarità e più in generale dell'arte di età repubblicana, in Francia così come in Italia. Il finale ultimo degli *Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa (Venezia, 1796), ripropone a livello musicale la scissione tra i guerrieri impavidi (padri e figli) e le loro addolorate parenti (mogli e madri) resa iconica dal dipinto di Jacques-Louis David *Le serment des Horaces*, di poco precedente alla presa della Bastiglia

⁷¹ «Confesso il vero, in qualche parte dello spartito si scorge lo stile Rossiniano». Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 42.

⁷² Cfr. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, partitura autografa in due volumi, I-Nc, segnatura 14.1.23-24, cc. 70r e segg.

(1786).⁷³ Nel 1807 De Jouy e Spontini recepirono naturalmente l'attitudine a rendere le grosse compagini umane a blocchi compatti, affini a quelli che sfilavano nelle cerimonie pubbliche realizzate frequentemente a Parigi e altrove prima e durante l'impero napoleonico. Con un apparente anacronismo Tottola e Pacini ricalcarono la stessa organizzazione una ventina d'anni più tardi. Questa non fu peraltro l'unica imitazione del modello spontiniano. Pacini definì significativamente «Marcia» il numero corale qui esaminato, nonostante il metro ternario che lo caratterizza e richiamò il pezzo omonimo della *Vestale* sfruttando una serie di altri elementi di carattere compositivo: su tutti, i ribattuti degli archi e il ricorso di una cellula ritmica puntata, questa sì, tipica in generale delle marce, funebri o meno, che passa dall'orchestra alle voci assumendo pregnanza tematica (sebbene non sfruttata da Pacini anche in senso melodico, come avviene nella *Vestale*). Come Spontini, inoltre, anche Pacini immise in questa sezione un motivo riconoscibile che potesse assumere lo stesso valore patetico di quello che nella versione in lingua italiana della *Vestale*, quella conosciuta dal pubblico napoletano, è associato alle parole «Numi perdonò». Esso fa capolino la prima volta cantato dal violoncello nella breve introduzione strumentale del pezzo, prima di tornare, ovviamente in carico alle donne del coro, nel corso della composizione:

Largo

Vc
legato con espressione

⁷³ Sull'argomento cfr. C. KETTERER, *Roman Republicanism and Operatic Heroines* cit.; NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica* cit.; ALESSANDRA PALIDDA, *Urban Spectacle in Republican Milan. Pubbliche feste at the Turn of the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

Es. 1. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, Coro e Aria di Giulia, bb. 1-23
(trascrizione dalla partitura autografa, I-Nc, segnatura 14.1.24, cc. 70r-71r).

Ad accomunare *L'ultimo giorno di Pompei* alla *Vestale* è inoltre la presenza pervasiva dei cori: perfino troppi, a detta di Prividali. Rispetto al melodramma di Spontini però, le compagini dell'*Ultimo giorno di Pompei* acquisiscono un ruolo drammatico inedito. La Marcia funebre appena considerata può risultare eloquente anche da questo punto di vista. Dopo le due strofe qui riproposte e intonate rispettivamente da uomini e donne, Tottola ne prevede un'altra destinata a tutto il coro:

Coro Ah! l'improvviso turbine
in fosco ciel cangiò
quel dì, che nel suo nascere
lieto per noi brillò!

In corrispondenza di questa sezione Pacini ripropose la condotta e la tonalità – rara, di La bemolle minore – che erano state appannaggio della parte femminile del coro all'inizio del numero, affidandole però a tutta la compagine, sul medesimo testo. Ciò che ne risulta è un generale «lamento di popolo» della sorte che lo attende. Il caso di Ottavia appare così superato: anche le donne, che in un primo momento si erano rattristate della sorte della moglie di Sallustio, si volgono insieme alla controparte maschile alla contemplazione del proprio destino, che dai sinistri eventi naturali verificatisi nelle scene precedenti avvertono essere mutato negativamente. Questa sintesi tra posizioni inizialmente contrastanti è assente nella Marcia funebre della *Vestale*, dove la parte vendicativa degli uomini e quella pietosa delle donne rimangono verbalmente e musicalmente distinte.

D'altronde, che il coro onnipresente nel melodramma paciniano fosse stato considerato dagli autori alla stregua di un blocco compatto emerge anche da altri passaggi. Un paio di scene prima rispetto a quella che ospita la marcia funebre (II, 3) «si ascoltano forti detona-

zioni, effetto della prossima prima eruzione del Vesuvio». I sussulti del vulcano seguono la pubblica accusa lanciata contro Ottavia dal fedifrago Appio Diomede alla presenza del marito di lei Sallustio e vengono interpretati variamente dai personaggi in scena:

Tutti	Deh, qual fragore insolito! Eppur sereno è il Cielo!
Ottavia	Voce d'un Dio! tu dissipì di ria calunnia il velo!
Appio	Anzi del cielo irato terribil voce è questa...
Coro	Che chiaro manifesta del fallo tuo l'orror.

Altre detonazioni

Schierato con l'accusatore, e mentre le detonazioni diventano sempre più forti e minacciose, il Coro pungola dunque Sallustio perché mandi a morte la moglie, fintanto il magistrato suo malgrado cede. Immediatamente dopo la pronuncia della condanna tutti gli astanti, Sallustio e Ottavia compresi, si rivolgono dunque al Cielo affinché plachi la sua ira e, soprattutto, non condanni il popolo intero a pagare per la colpa di una sola persona:

Tutti col Coro	Arresta i tuoi fulmini, o Dio di vendetta! o almen sul colpevole li vibra, li affretta! Pietà della patria, che colpa non ha.
----------------	--

La sezione musicalmente più estesa del pezzo è quella costruita sugli ultimi due versi, iterati molte volte ed evidenziati nella parte finale tramite le due appariscenti ripetizioni a cappella di Sallustio (es. 2).

Ma l'invocazione viene solo parzialmente accolta. A differenza della *Vestale*, infatti, *L'ultimo giorno di Pompei* non si conclude positivamente, almeno non per tutti: le «detonazioni del Vesuvio» si fanno sempre più roboanti in prossimità della discesa nella tomba di Ottavia. Come detto gli astanti, similmente a quanto accade nella *Vestale*, non tardano a interpretare gli eventi come segni dell'insofferenza divina per la condanna di un'innocente (così Sallustio in II, 6: «Ah, sì... t'intendo | possente Nume! Una innocente estinta | soffrir non sai...»). Terrorizzato dalle tremende conseguenze che le sue azioni sembrano cagionare, Publio, complice di Appio Diomede nell'incastare Ottavia, si pente pubblicamente dei suoi turpi misfatti, riconosce di essere responsabile dell'ira divina («Io stesso provocai l'ira del fato») e insieme allo stesso Appio viene trascinato dal popolo nel sepolcro inizialmente destinato a Ottavia, che dunque si salva. Ma è tardi per arrestare gli eventi: il Vesuvio comincia a eruttare. Sallustio e la sua famiglia riescono a salvarsi montando rocambolescamente su una biga ma la popolazione è senza scampo, mentre «si slancia dal Vesuvio immensa quantità di cenere, e pomice, che innalzandosi rapidamente, piomba[no] sulla città» (II, ultima scena).

Non è difficile leggere in tutti questi elementi – la preghiera per salvezza della patria, la sommaria condanna dei congiurati da parte del popolo e finanche la catastrofe presentata come punizione divina – gli echi dei recenti moti rivoluzionari. In sostanza, quella inscenata nell'*Ultimo giorno di Pompei* può intendersi come la storia di un governante giusto – Sallustio –

che viene insidiato da soggetti a lui vicini, come poté essere Francesco I tradito, tra gli altri, da Guglielmo Pepe, ma che, nonostante le difficoltà, non lesina coraggio nell'anteporre l'interesse della patria al suo personale, rischiando di sacrificare quanto ha di più caro in nome della conservazione dello stato. Dall'inizio alla fine dell'opera tutte le azioni di Sallustio sono incessantemente sostenute dal coro che non si risparmia nell'acclamarlo, perfino quando lo incita ad agire contro la sua volontà. In un facile gioco di rispecchiamento il popolo di Pompei appare dunque la trasfigurazione di quello napoletano, che applaudi ampiamente l'opera di Pacini nella quale veniva rappresentato come fedele al giusto suo sovrano Francesco I, quest'ultimo terrorizzato dalla Carboneria che aveva molti adepti nel Regno e a cui egli aveva avuto la prova che appartenessero molti dei suoi più prossimi sottoposti – il suddetto Pepe su tutti. Facendo dunque appello a una ricca gamma di stilemi decisamente reazionari, *L'ultimo giorno di Pompei* mostrava altresì in senso figurato la catastrofe cui il popolo napoletano avrebbe potuto andare incontro se non si fosse fieramente opposto con il suo sovrano alla frangia liberale o, ancor peggio, a quella democratica che albergava al suo interno: cioè, se non avesse a sua volta tenuto a bada quella parte di comunità che, formatasi e inorgoglitasi durante il Decennio, reclamava al cospetto della Corona la propria legittimazione civile, politica ed economica, con la richiesta dell'istituzione di un parlamento e dell'adozione di quella costituzione che Francesco fu costretto ad accettare contro voglia e che, una volta repressa l'agitazione, ripudiò come male assoluto.

Evocata nell'*Ultimo giorno di Pompei* e riproposta a teatro poco prima dell'opera di Pacini, *La vestale* che durante il Decennio era stata una delle più fulgide emanazioni della nuova comunità partenopea, veniva così completamente ricondotta sotto l'egida borbonica. Di essa rimaneva solo l'involucro, quella generica antichità romana che, complice l'enfasi della monarchia su Pompei, continuava a essere espressione identitaria della comunità residente. L'antichità che *L'ultimo giorno di Pompei* dichiarava di voler ereditare e che si sforzava di restituire visivamente e musicalmente al pubblico del San Carlo risultava dunque un *logo*, una forma, stilizzata in modo tale che i membri della comunità cui essa si riferiva avrebbero potuto continuare a riconoscerla come una propria espressione, senza però potere rintracciarvi il senso che essa aveva originariamente.⁷⁴

Nello stesso giorno onomastico della regina Maria Isabella di Borbone che accolse la prima dell'*Ultimo giorno di Pompei*, l'altro teatro regio del Regno delle Due Sicilie, il Carolino di Palermo, accolse per la prima volta *La vestale* di Spontini, diretta da Gaetano Donizetti.⁷⁵

⁷⁴ Sui processi di logoizzazione a fini nazionalistici, cfr. BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, 1991, trad. it. di Marco Vignale, Roma-Bari, Laterza, 2018, cap. 10 in particolare.

⁷⁵ «Ho messo la *Vestale* di Spontini in 19 giorni, cioè, per dir meglio in 19 mattine perché alla sera si recitava; io sfido chi può far di più». Cfr. lettera di Gaetano Donizetti a Giovanni Simone Mayr datata Palermo, 21 dicembre 1825, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, lettera n. 26, pp. 243-244: 244.

[Larghetto mosso]

Ottavia
Pie - tà del - la pa - tria che col - pa non ha, pie -

Clodio
pie - tà, pie -

Appio
Pie - tà, pie - - - tà, pie -

Pubblio
Pie - tà, pie - - - tà, pie -

Sallustio
ha pie -

Ottavia
Pie - tà del - la pa - tria che col - pa non ha, pie -

Clodio
pie - tà, pie - - - tà,

Appio
Pie - tà, pie -

Sallustio
ha, pie -

CO RO

[Larghetto mosso]

p

104

Ott. tà del - la pa - tria che col - pa non

Clo. tà, che col - - - - pa non

App. tà del - la pa - tria che col - pa non

Pub. tà, che col - - - - pa non

Sall. tà, che col - - - - pa non

CORO

tà del - la pa - tria che col - pa non

che col - - - - pa non

tà del - la pa - tria che col - pa non

tà del - la pa - tria che col - pa non

107

Ott. ha, che col - pa non ha,

Clo. ha, che col - pa non ha,

App. ha, che col - pa non ha,

Pub. ha, non ha,

Sall. ha, pie - tà del-la pa - tria che col-pa non ha, che col - pa non ha, pie - tà del-la pa - tria che

CORO

ha,

ha,

ha,

ha,

iii
 Ott. che col - pa non ha.
 Clo. che col - pa non ha, non ha, non ha.
 App. che col - pa non ha, non ha, non ha.
 Pub. non ha, non ha, non ha.
 Sall. col - pa non ha, che col - pa non ha.
 CORO
 che col - pa non ha.
 che col - pa non ha, non ha, non ha.
 non ha.
 non ha.
 pp

Es. 2. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, «Dei! qual fragore insolito!», bb. 100-113
 (trascrizione dalla partitura autografa, I-Nc, 14.1.24, cc. 47v-49r).

Andrea Chegai ha osservato che la sopravvivenza del melodramma nel contesto europeo dopo il crollo dell'impero napoleonico venne assicurata, tra l'altro, dalla sua caratterizzazione derivata da «temi filosofici illuministi di lungo corso». In epoca restaurativa *La vestale* venne peraltro spesso declinata «come opera al femminile sul sentiero già tracciato fra Vienna

e Parigi da [...] tanti altri drammi di antico corso, diversi fra loro ma comunque indirizzati a regine o principesse».⁷⁶ L'allestimento palermitano dell'opera può essere perfettamente ricondotto entro questi termini. Tuttavia, osservando le produzioni del 19 novembre del San Carlo e del Carolino nel più ampio quadro del Regno delle Due Sicilie, tenderei a credere che il primo onomastico di Maria Isabella da regina sia stato l'occasione per celebrare il nuovo corso della politica partenopea a guida di Francesco I, all'insegna di quell'antichità romana che, ridotta a logo, si rendeva espressione tipica del regno politicamente accettabile.

3. *Altri sviluppi, a Napoli e fuori*

L'itinerario tutto napoletano del *topos* dell'antichità romana che ho fin qui ricostruito fu solo uno di quelli che si dipanarono nell'Italia primo ottocentesca. Un altro si originò sempre nella Napoli della primissima Restaurazione ma imboccò successivamente una via propria, per molti versi svincolata da quella città. Nel pubblico che assistette all'allestimento della *Vestale* al San Carlo nel 1815 dovette essere anche il coreografo Salvatore Viganò (1769-1821), allora sotto contratto con i Reali teatri partenopei.⁷⁷ L'artista, che di lì a poco avrebbe associato indelebilmente il proprio nome al Teatro alla Scala, rimase evidentemente impressionato dal melodramma spontaniano. Rientrato a Milano nel 1817 egli ne realizzò dunque una propria, personalissima versione in forma di ballo pantomimo, la cui *première* scaligera fu il 9 giugno 1818.⁷⁸ Nella trasposizione di Viganò, la vestale Emilia s'innamora a prima vista di Decio, figlio del console Murena, che vede per la prima volta in occasione delle feste cereali a Roma. Anche Decio nota la giovane e a sua volta ne rimane colpito. L'attrazione proibita tra i due genera la catastrofe: Decio s'intrufola notte tempo nel tempio di Vesta dove Emilia veglia il sacro fuoco, la distrae e la fiamma si spegne. Sopravvengono le altre vestali e dunque il sommo sacerdote che condanna a morte la fanciulla. Mentre il corteo funebre accompagna Emilia al sepolcro nel quale, come nei precedenti, dovrà essere sepolta viva, Decio tenta disperatamente di salvarla, ma viene trafitto a morte dai soldati presenti.

In questa *Vestale* le azioni dei protagonisti risultano dunque decisamente meno determinate da contingenze esterne rispetto al dramma di De Jouy: Emilia è sacerdotessa per scelta, non per osservanza a una promessa estortale dal padre morente come nel libretto francese. Decio s'introduce nel tempio in cui ella si trova perché attratto da lei, pur consapevole dei rischi cui espone entrambi. Dopo lo spegnimento della fiamma non sopraggiunge alcun nume tutelare a salvare *in extremis* i due giovani dalla punizione che lo Stato prevede per loro. Pur presentandosi spiccatamente romano nelle scene, nei costumi e dell'organizzazione del *corp*

⁷⁶ Cfr. CHEGAI, *Vergini e vestali* cit., p. 351.

⁷⁷ Cfr. ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli* cit.

⁷⁸ Cfr. «La Vestale | BALLO TRAGICO | DI | SALVATORE VIGANÒ | DA RAPPRESENTARSI | SULLE SCENE | DELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | NELLA PRIMAVERA DELL'ANNO 1818 | MILANO | DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA | DIRINCONTRO ALL'I. R. TEATRO SUDDETTO». Cfr. inoltre «LA VESTALE | GRAN BALLO TRAGICO | INVENTATO E POSTO SULLE SCENE DEL R. TEATRO ALLA SCALA | DAL SIG.⁸ | SALVATORE VIGANÒ, | RIDOTTO PER CEMBALO SOLO», Milano, Ricordi, [1818].

du ballet specie nelle scene rituali, il ballo di Viganò enfatizzava dunque uno dei tratti presenti nella *Vestale* spontiniana, quella componente drammatica privata, che risulta tanto più tragica proprio perché opposta al suo contrario, cioè alla dimensione pubblica di Roma.⁷⁹

Come già ricordato, all'epoca in cui *La vestale* di Viganò vide la luce, Milano non aveva mai ospitato rappresentazioni della *Vestale* di Spontini e si può ragionevolmente ritenere che il breve corso di quella di Pucitta al teatro Re non avesse lasciato di sé memoria durevole. Soprattutto però, la comunità milanese non condivideva il valore simbolico e identitario di cui l'opera e in generale la romanità erano state investite a Napoli dall'insediamento del governo francese. In quegli anni gli animi dei milanesi erano piuttosto infiammati dall'opposizione tra classicisti e romantici: una disputa attraverso la quale si andava definendo niente meno che l'identità della comunità residente nell'ormai ex capitale del Regno d'Italia.⁸⁰ In un quadro simile *La vestale* di Viganò si pose dunque come opera di conciliazione tra le spinte moderne dell'amore romantico proibito e funesto alla Goethe e più tardi alla Walter Scott e il contesto drammatico classico, quanto di più 'italiano', cioè peculiare della civiltà peninsulare potesse darsi.

La vestale di Viganò fu uno degli spettacoli musicali più applauditi e famosi del primo Ottocento italiano: non tanto in ragione della circolazione al di fuori di Milano (piuttosto esigua, almeno finché Viganò rimase in vita), quanto perché esso ispirò una serie di altre trasposizioni. Una di esse fu la *Vestale* di Luigi Romanelli e Giovanni Pacini cui ho accennato in precedenza. L'opera fece capolino nel carnevale 1823, a poco meno di due anni di distanza dalla morte di Viganò, la cui eredità artistica venne esplicitamente riconosciuta da Romanelli nella prefazione al libretto del melodramma.⁸¹ Tuttavia, almeno di primo acchito, il libretto dell'opera denuncia il proprio maggior debito nei confronti del testo di De Jouy-Schmidt, che poté arrivare a Milano per il tramite di Pacini e del quale incorpora molte delle situazioni drammatiche e delle ambientazioni, ma non la condotta della seconda parte, quella successiva alla celebrazione di Licinio. Complice la presenza nella compagnia scritturata per l'occasione del famoso basso Luigi Lablache nel ruolo del Gran Sacerdote, Romanelli enfatizzò infatti il peso drammatico del personaggio da Lablache interpretato e modificò la vicenda di Giulia, facendo risultare la fanciulla niente meno che la figlia del Sacerdote, avuta prima che egli divenisse tale. Ho precedentemente definito tale versione metastasiana poiché essa ripristina il rapporto tra figlie e padri tipico del teatro serio settecentesco, di fatto snaturando il testo originale, che veniva ricondotto entro le rassicuranti maglie della clemenza del padre/padrone e, per estensione del sovrano, nei confronti delle azioni dei figli/sudditi, tanto cara

⁷⁹ Cfr. CHEGAI, *Vergini e vestali* cit; TOSCANI, *La vestale: una cornice classica per un conflitto borghese*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons* cit., pp. 69-83.

⁸⁰ Per un quadro criticamente avvertito sulla Milano della metà degli anni Dieci e Venti, cfr. GIULIO BOLLATI, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Milano, Einaudi, 1983.

⁸¹ Cfr. «LA VESTALE | MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI | DI LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA | il CARNEVALE DELL'ANNO 1823. | MILANO | DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA | DI CONTRO AL DETTO I. R. TEATRO». Nella dedicatoria «Al rispettabile Pubblico», Romanelli dichiarava: «Il premettere un argomento alla VESTALE sarebbe cosa superflua perché il fatto, in parte storico, ed in parte immaginato a piacere dei compositori, è nulladimeno abbastanza noto, e molto più dopo l'applauditissimo, e più volte riprodotto ballo del famoso coreografo Salvador [*sic*] Viganò». Cfr. *ivi*, p. 3.

alla mentalità d'*ancien régime*.⁸² Anche nella Milano ex-capitale del Regno d'Italia gli scossoni rivoluzionari degli anni 1820-21 che avevano destabilizzato il Regno delle Due Sicilie e il Piemonte facevano sentire i loro effetti sulla vita teatrale, tanto più che una buona parte della élite intellettuale locale – quella più romanticamente orientata – era stata virtualmente decapitata in seguito a quei moti. Al di là del suo sapore un po' anacronistico, tuttavia, *La vestale* di Romanelli e Pacini sembra avere ereditato per osmosi il modello viganoviano, enfatizzando a sua volta la dimensione privata della vicenda che coinvolge i singoli e, per contro, ridimensionando le scene pubbliche, quelle contrassegnate dagli interventi corali del popolo romano.

La vestale di Viganò non influì soltanto sull'omonima opera di Romanelli e Pacini. Già durante il suo primo ciclo di recite, il ballo aveva infatti ispirato l'attore e drammaturgo Luigi Marchionni, membro dell'omonima compagnia teatrale insieme alle sorelle Carlotta e Giuseppina. Marchionni scrisse a sua volta una tragedia intitolata *La vestale*, direttamente ispirata alla trasposizione del coreografo, dunque priva degli eventi spettacolari previsti nell'originale e caratterizzata dal finale tragico, cioè dalla morte di Emilia e di Decio. Marchionni portò il suo dramma in *tournee* per i teatri del Veneto e lo vide stampato dapprima a Venezia, nel 1820, insieme ad altri lavori di autori diversi, poi a Napoli, dove nel frattempo si era trasferito, nel 1825, dagli editori Marotta e Vaspandoch. L'edizione del dramma di Marchionni giungeva poco dopo le riprese sancarliane della *Vestale* di Spontini del 7 giugno 1823 e del 15 giugno 1824 rispettivamente ed è possibile, sebbene non ne abbia le prove documentarie, che la *pièce* sia stata recitata a Napoli in quello stesso frangente temporale – Marchionni lavorava con la compagnia Fabbrichesi attiva al Teatro del Fondo – costituendo un'alternativa, certamente minore, ma contemporanea rispetto all'opera di Spontini.

Nello stesso 1825 in cui vide la luce la sua *Vestale*, Marchionni diede alle stampe anche un altro dramma di ambientazione affine, *Il proscritto romano* (Napoli, Nobili, 1825), un rifacimento di *Androclès, ou le lion reconnaissant, mélodrame* scritto durante il consolato francese da Louis-Charles Caignez (venne rappresentato nel 1804 al Théâtre de la Gaité di Parigi).⁸³ Qualche anno più tardi, nel 1828, la *pièce* conquistò le attenzioni di Domenico Gilardoni e Gaetano Donizetti, che si resero autori dell'*Esule di Roma*, un melodramma eroico in due atti destinato al Teatro di San Carlo.⁸⁴ Tanto *Androclès* quanto *L'esule* sono incentrati sulla vicenda di Settimio, giovane romano, innamorato corrisposto della figlia del senatore Murena (Leontina o Argelia a seconda dei casi) e allontanato ingiustamente da Roma a causa di una congiura architettata a suo danno da una serie di soggetti vicini all'imperatore Tiberio, tra cui Murena stesso. Tanto il dramma quanto l'opera lirica rivelano più di un legame con il mo-

⁸² Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Preoccupazioni familiari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 93-112.

⁸³ Cfr. LUIGI MARCHIONNI, *Il proscritto romano, dramma storico in tre atti*, Napoli, Nobile e C., 1825.

⁸⁴ Cfr. «L'ESULE DI ROMA | MELODRAMMA EROICO | IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | LA SERA DEL 1° GENNAIO 1828. | NAPOLI. | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1828». Su questo melodramma, cfr. LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 156-161. Cfr. inoltre GAETANO DONIZETTI, *L'esule di Roma*, critical edition by Roger Parker and Ian Schofield, London, Opera Rara, 2023.

dello spontiniano. In misura diversa, ad esempio, Roma si rende visibile nell'ambientazione della prima scena del primo atto di ciascuna (per inciso, a realizzare le scenografie per l'opera di Gilardoni e Donizetti fu, come di consueto, Antonio Niccolini):

DE JOUY-SCHMIDT, <i>La vestale</i>	MARCHIONNI, <i>Il proscritto romano</i>	GILARDONI, <i>L'esule di Roma</i>
Foro. A destra l'atrio del tempio di Vesta, che comunica per mezzo d'un intercolonnio col soggiorno delle vestali. In fondo e dal medesimo lato il palagio di Numa e parte del bosco sacro che lo circonda. In lontano il monte Palatino e le rive del Tevere.	Il Teatro rappresenta sul davanti, in tutta la larghezza, il peristilio del Palazzo del Senatore Murena. Dagli intercolonnii che lo sostengono scorgesi nel fondo a sinistra degli attori, una piazza pubblica ornata di monumenti, e d'altri palazzi.	Piazza pubblica adorna di palagi, tempj, e monumenti. Arco trionfale. Veduta del Campidoglio. Verso la destra dell'attore, vestibolo della casa di Murena.

In tutti e tre i casi, inoltre, uno dei protagonisti – Licinio in De Jouy e Spontini, Murena in Marchionni e Gilardoni – si trova a contemplare i festeggiamenti che stanno per celebrarsi o si stanno celebrando sulla pubblica piazza in onore di lui stesso o di un illustre personaggio romano a lui vicino, senza tuttavia riuscire a gioirne appieno come fa il resto degli astanti, poiché lacerato da conflitti interiori. Come nel venerabile modello, tali conflitti sono generati dalla consapevolezza del personaggio di essere colpevole nei confronti di Roma, per averne segretamente offeso il culto o le istituzioni governative. Si ripropone insomma fin dalla prima scena e con dinamiche piuttosto simili l'opposizione tra istanze private e pubbliche, le stesse che avevano fatto capolino, con una piccola variazione, anche nell'*Ultimo giorno di Pompei* (a essere in crisi in quel contesto era l'antagonista Appio Diomede) e che risulta tanto più irriducibile proprio in ragione del fatto che è Roma il granitico scoglio che si oppone alle aspirazioni dei singoli e ne determina pertanto la crisi.

Tuttavia, a diversi anni dalla prima apparizione napoletana dell'opera di Spontini e in un contesto in larga parte mutato, le opere romane della fine degli anni Venti sembrano intrinsecamente più vicine alla *Vestale* viganoviana – che a Napoli era indirettamente arrivata per il tramite di Luigi Marchionni – che al melodramma. Tanto *Il proscritto romano*, quanto, soprattutto, *L'esule di Roma* abbandonano pressoché immediatamente dopo la prima scena il contesto pubblico in cui il dramma si colloca, insistendo per il resto sulla sua dimensione privata. In questo senso, il finale primo dell'*Esule di Roma* di Donizetti, costituito da un duetto tra Settimio e Argelia cui segue senza soluzione di continuità un terzetto che coinvolge anche Murena ma non il coro, è leggibile quale scelta coerente con quella dimensione privata che il ballo di Viganò aveva enfatizzato.

Nella stessa linea è anche il trattamento del coro nell'*Esule di Roma*: presente, come di consueto, nell'Introduzione iniziale, di esso si perde ogni traccia fino al secondo atto. Anche in questo la sua presenza è peraltro piuttosto ridotta: prima di ritrovarlo nel finale ultimo, dove accompagna il rondò della prima donna in seguito al lieto scioglimento della vicenda, il Coro appare nella settima scena, dove beneficia dell'unico numero ad esso esclusivamente destinato. Forse non sorprenderà che in questo i congiunti di Murena e le schiave di Argelia – non il popolo romano, bensì la gente di casa di due dei protagonisti – si dolgano della vicenda che coinvolge i loro padroni. Sebbene non dichiarato come tale, quello che essi intonano è un brano decisamente assimilabile a una marcia funebre (*Andantino moderato*, Do minore) che risulta, tra l'altro contraddistinto dalla netta separazione delle compagini femminile e maschile, sia in ragione del testo cantato, sia per il trattamento delle rispettive condotte vocali:

le donne cantano la melodia principale nella tonalità d'impianto, nella sonorità del piano e con interventi sfalsati tra Soprani I e II. Gli uomini arrivano in un secondo momento, con un appariscente e mascolino ingresso omoritmico in La bemolle maggiore e nella sonorità del forte:

Andantino moderato

The musical score is written in G major (one flat) and common time. It begins with a piano introduction marked *p*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The vocal parts enter at measure 15. The Soprano part (labeled 'Donne') has the lyrics: "A un pian - to, a un ge - mi - to u - dia - si l'e -". The Tenor part (labeled 'D.') has the lyrics: "-co fle - bil - ri - spon - de - re per - l'a - er - cie - co. Mu -". The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *p*, and various musical notations like slurs, accents, and fermatas.

- re - na, Ar - ge - lia fra lor ge me - va - no, in - siem, - Set -

25

D.

- re - na, Ar - ge - lia fra lor - ge - me - va - no, in - siem, - Set -

- ti - mio pian - gean co - sì, Set - ti - mio pian - gean co -

30

D.

- ti - mio pian - gean co - sì, Set - ti - mio pian - gean co -

- sì, pian - gean co - sì.

35

Donne

- sì, pian - gean co - sì.

Tenori

Bassi

Di gri - da e fre - mi - to, di

Di gri - da e fre - mi - to, di

gri - da e fre - mi - to sen - tia - si un rom - bo

41

T.

gri - da e fre - mi - to sen - tia - si un rom - bo

B.

ES. 3. GAETANO DONIZETTI, *L'esule di Roma*, II, 7, n. 8, Coro, bb. 1-42 (trascrizione dalla partitura autografa, I-Nc, segnatura 15.4.3, cc. 188r-191v).

Un altro punto in cui il coro interviene nel secondo atto dell'*Esule* è la scena della pazzia di Murena, cucita addosso a Luigi Lablache che fu primo interprete del ruolo (II, 2). Una scena di pazzia era presente anche nel dramma di Marchionni, ma affidata a Leontina, la figlia di Murena.⁸⁵ Come da tradizione risalente almeno alla *Nina* paisielliana, il delirio di Murena si dipana in presenza del coro che, anche in questo caso, è composto dai suoi congiunti. Questi gli si rivolgono in tono familiare, cercando di rassicurarlo su una musica che, non a caso, torna a evocare la marcia funebre, almeno relativamente alla parte cantabile (*Andante*, *Mi bemolle minore*):

Murena avanzandosi incerto e tremante
 Coro Che vuoi? Deh parla... Di...
 I tuoi congiunti... hai qui...
 Ah! Noi nemmeno udì!...
 Già presso all'ora estrema!...
 Par che gli manchi il cor!...

L'espedito è funzionale a svelare agli astanti che Murena è colpevole di aver mandato in esilio l'innocente Settimio. Tuttavia, anche quando si rendono conto del misfatto del loro padrone, essi cercano di tutelarlo da occhi e orecchie esterne, prima «facendogli si intorno», così le didascalie sceniche, e poi «procurando di trarlo all'interno della casa»:

Coro Dà tregua a quel dolor
 che reo ti palesò!
 Deh vieni. Il tuo terror
 svelarti ad altri può!

Dunque, l'intervento del coro esalta l'atmosfera intima del dramma. Della dimensione pubblica in cui, dalla *Vestale* in avanti, si erano consumati i castighi dei rei e dove rischia di consumarsi anche quello di Settimio, condannato a essere sbranato dai leoni al Colosseo, nell'*Esule di Roma* non rimane che l'inconsistente evocazione di Murena in preda al delirio:

*Murena si volge ad un tratto verso la parte opposta,
 e delirante, figgendo il guardo al suolo, dirà:*
 Entra nel circo!... Ah misero!...
 Cade fra belve!... Il piagano!...
 Fuma quel sangue!... E il popolo!...
 Esulta a tanto orror!...

Anche in questo caso la romanità dichiarata fin dal titolo dell'opera può essere ritenuta un 'logo', tutto sommato affine a quello che connota *L'ultimo giorno di Pompei*? Non mi pare. L'assenza dal melodramma di Gilardoni e Donizetti di esplicite velleità celebrative e più in generale politiche e soprattutto la riduzione ai minimi termini di quella dimensione pubblica che nei due decenni precedenti era stata vessillo, almeno a Napoli, di romanità melodrammatica, lascia intendere che quella donizettiana sia piuttosto una *couleur romaine*: un elemento

⁸⁵ Cfr. MARCHIONNI, *Il proscritto romano* cit., III, 4.

che sintetizzava la lunga tradizione napoletana del *topos* dell'antichità latina e l'interesse che le arti andavano dimostrando in quegli anni per i caratteri nazionali. Una conferma in tal senso potrebbe arrivare da una battuta dello stesso Donizetti, che in una lettera alla romana Anna Carnevali inviata poco prima della *première* dell'opera al San Carlo, stuzzicava la sua corrispondente col dirle: «voi siete romana moderna, ed io sono fra i Romani antichi, ciò però che quelli dicono per mezzo mio, collo stesso mezzo mio voi lo sentirete, e mi saprete dire se ho tenuto in musica il sublime linguaggio de' Quiriti!».⁸⁶

4. *Approdo a Norma*

Secondo un *modus operandi* ricorrente nei primi tre decenni dell'Ottocento (e non solo durante le gestioni Barbaja), le opere concepite per Napoli che avevano riscosso successo in patria venivano esportate a Milano, segnatamente alla Scala. Così, sia *L'ultimo giorno di Pompei*, sia *L'esule di Roma* approdarono nel principale teatro meneghino pochi mesi dopo le rispettive *premières* sancarliane. Prima che *Il pirata* di Romani e Bellini polarizzasse le attenzioni del pubblico e della critica milanese, l'opera di Pacini fu l'evento di punta a Milano dell'anno 1827: rappresentata il 16 agosto venne replicata più di quaranta volte.⁸⁷ Stando a quanto riferito dalla «Gazzetta di Milano», la *vague* pompeiana pervase la città al punto che perfino il locale Teatro delle marionette allestì una propria versione del melodramma.⁸⁸ A Milano le ambientazioni spettacolari nell'antica città vesuviana e, più in generale, l'antichità romana risultavano verosimilmente scovre dal portato simbolico di cui erano state investite a Napoli, se non altro per l'assenza, nel territorio lombardo, di siti archeologici di epoca romana comparabili, per vastità e importanza, a quello di Pompei sui quali i governi locali avrebbero potuto investire risorse materiali e immateriali. Nella città meneghina l'opera di Pacini venne dunque apprezzata per motivi diversi rispetto a quelli che ne avevano decretato il successo a Napoli: specialmente per la macchina scenica che riproduceva il Vesuvio inventata da Alessandro Sanquirico, cui ho già avuto modo di accennare in precedenza. Per inciso, credo che il dato sia significativo non tanto in ragione della maestria di Sanquirico, già ampiamente nota al pubblico milanese fin dal primo insediamento dello scenografo alla Scala nel 1817, bensì in ragione del fatto che quella macchina rendeva apprezzabile agli occhi una delle tante «meditazioni, tipicamente romantiche, sulle condizioni drammatiche della morte e sullo spettacolo di una città interamente distrutta dalle forze oscure della natura».⁸⁹

Dopo *Il pirata*, nell'estate 1828 a Milano arrivò anche *L'esule di Roma*. È stato già rilevato che l'opera costituì il primo caso in cui la stampa meneghina riservò a Donizetti «critiche serie e attendibili», riconoscendo soprattutto nel finale primo la singolare capacità del musicista di rendere lo smarrimento dei personaggi e al contempo il loro penoso stato, con

⁸⁶ Cfr. Lettera di Gaetano Donizetti ad Anna Carnevali del 20 dicembre 1827, «Studi donizettiani», 1, 1962, lettera n. 12, p. 11.

⁸⁷ Cfr. GIAMPIERO TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Milano, Grafica Gutenberg, 1979, p. 23.

⁸⁸ Cfr. «Gazzetta di Milano», d'ora in poi GDM, nn. 232, 20 agosto 1827 e segg.

⁸⁹ Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 24.

conseguente commozione del pubblico in sala.⁹⁰ Ciò detto, l'opera non fece a Milano lo stesso furore che aveva fatto in patria, sebbene non sia condivisibile la tesi sostenuta da alcuni secondo cui essa fu un completo fiasco. Tra coloro che furono di questo avviso rientra Vincenzo Bellini, che assistette alla prima dell'*Esule* alla Scala mentre era alle prese con la scrittura della *Straniera*. Bellini doveva essere informato in merito al favore di cui il melodramma godeva a Napoli e, a giudicare dal tono utilizzato per raccontare la prima scaligera dell'opera a Florimo, è lecito ritenere che egli avesse temuto che Donizetti potesse insidiare con quel lavoro il suo successo nella città meneghina.⁹¹ Il fatto che *L'esule* non avesse riscosso a Milano un gradimento comparabile né a quello dell'*Ultimo giorno di Pompei*, né a quello del suo *Pirata* dovette rincuorare il musicista. Bellini non lesinò una certa acribia nell'elencazione di quanto dell'opera non era piaciuto, prendendo peraltro le distanze, con un'onestà piuttosto dubbia, dal giudizio negativo che secondo lui era ampiamente condiviso dal pubblico nei riguardi dell'*Esule* e del suo autore:

Qui in poche parole, ma taccio a tutti, l'Esule di Roma ha fatto fiasco [...] poiché i cantanti sono applauditi, togliendo Vinter, il quale sempre è quel cane che è stato sempre, e la musica non piace niente affatto, dicono che non v'è canto, che non vi sono motivi nuovi, che è piena di movimenti scolastici, che finalmente qualche frase soffribile è rubata; [...] a me mi piace tutto il terzetto, il duettino, del primo atto, fuorché la stretta, ed il duetto del 2:do atto, fuorché la stretta, e niente più; ma tutto questo non piace a nessuno, qualche d'uno dice che il solo primo tempo del terzetto è originale, ma è d'un effetto confuso, e Vinter e Lablache gridano a tutta forza; in un parola, io ti rimetterò i giornali, quando sortiranno e tu deciderai.⁹²

Ai fini del discorso che ho fin qui condotto, credo sia utile accostare questa lettera a un'altra, molto nota, che Bellini inviò a Giuditta Pasta il primo settembre 1831, nel periodo in cui lui e Romani andavano definendo il soggetto della nuova opera da presentare alla Scala nel Carnevale 1832.

A proposito della *Norma* di Soumet verso cui i due convergevano, Bellini sosteneva che il ruolo della protagonista sarebbe stato perfetto per la Pasta, la quale, come ha rilevato Alessandro Roccatagliati, «aveva costruito almeno una parte della sua carriera quale protagonista di tragedie di stampo neoclassico come *Gli Orazi* e *i Curiazi* di Cimarosa o *Medea in Corinto* di Mayr».⁹³ Nella lettera alla Pasta Bellini precisava inoltre che Romani avrebbe impostato

⁹⁰ Cfr. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, pp. 156-168: 164.

⁹¹ Che Bellini conoscesse se non altro il libretto dell'*Esule* e fosse consapevole del successo guadagnato dall'opera a Napoli si evince dalla lettera da lui inviata a Francesco Florimo da Milano il 30 giugno 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 143-145: 144.

⁹² Cfr. lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 14 luglio 1828, in *ivi*, pp. 147-149: 148. Rilevo incidentalmente che quanto riferito da Bellini sia straordinariamente affine a quanto contenuto nella recensione dell'*Esule di Roma* pubblicata pochi giorni dopo la scrittura di questa lettera nella «Gazzetta di Milano» da Francesco Pezzi, che all'epoca sosteneva Bellini tanto quanto avversava Donizetti e che, evidentemente, era diventato una conoscenza personale del catanese. Cfr. GDM n. 197, 15 luglio 1828, pp. 773-774.

⁹³ Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, in VINCENZO BELLINI, *Norma*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, libretto di sala della stagione lirica 2015, pp. 13-45: 24.

«in modo le situazioni che non avranno alcuna reminiscenza con altri soggetti, e toccherà, e sino cambierà dei caratteri se la necessità lo richiederà, per cavarne più effetto».⁹⁴ La scelta da parte di librettista e compositore del soggetto di *Norma* deriva dal successo che a Parigi aveva ottenuto l'omonima *pièce* di Soumet. Tuttavia, nella Milano della fine del 1831 non escluderei che essa poté essere ritenuta opportuna dai due artisti anche in ragione dei trascorsi che in quella città avevano avuto le opere di Pacini e Donizetti su argomento almeno in parte affine: anche quando non sortirono un entusiasmo dilagante, come nel caso dell'*Esule*, esse rappresentarono due dei primissimi casi su cui la nascente critica giornalistica meneghina dibatté a lungo, coinvolgendo qualche volta anche Romani.⁹⁵ In questo senso, nel rassicurare la Pasta in merito alla diversità del ruolo di Norma rispetto ad altri affini, Bellini e la stessa cantante potrebbero avere avuto come referenti principali non solo quelli generalmente 'romani' che essa aveva interpretato prima di allora, bensì i più immediatamente presenti alla memoria del pubblico meneghino di Ottavia e di Argelia, nonché quello dell'ormai mitica Emilia viganoviana, mai scomparsa dall'orizzonte culturale cittadino.

Più in generale e in virtù di quanto detto finora, oltre che ereditare temi e personaggi afferenti alla drammaturgia gallica in voga a Parigi negli anni Venti e Trenta, la *Norma* di Romani e Bellini può essere letta quale sintesi delle opere teatrali latamente intese incentrate sul tema antico-romano che si erano avvicendate nei primi tre decenni dell'Ottocento tra Napoli e Milano, che Bellini aveva almeno in parte conosciuto, a Napoli e a Milano.⁹⁶ In questo senso, ad esempio, la scelta di strutturare il finale primo di *Norma* in una maniera decisamente affine rispetto a quella voluta da Donizetti nell'*Esule di Roma* appare un atto di emulazione non tanto di una soluzione formale d'effetto che il musicista aveva gradito, bensì della concezione drammatica sottesa a quella forma: nel Finale I dell'opera, il numero pubblico per eccellenza, Bellini scelse, come aveva fatto poco prima Donizetti, di enfatizzare la dimensione squisitamente privata del dramma che coinvolge i tre protagonisti. Su un altro fronte il finale ultimo di *Norma* richiama decisamente quello della *Vestale* di Viganò, che Bellini forse non aveva mai visto, ma che Romani certamente conosceva, dove la dimensione pubblica generalmente associata a Roma, intesa come luogo materiale e spirituale di appartenenza di uno dei protagonisti, viene recuperata nel momento della di lui morte. Una differenza sostanziale allontana in parte le due opere: Norma e Pollione non sono vittime di Roma o, più in generale di uno Stato come i poveri amanti viganoviani, essendo la loro morte la conseguenza di una loro scelta volontaria. Tuttavia, l'efficacia del finale di *Norma* poté risultare per il pubblico della Scala tanto più riuscita poiché sussumeva gli intenti e al contempo superava l'opera 'antico-romana' di Viganò che, forse più di ogni altra su tema affine, aveva rappresentato un capitolo estremamente significativo della recente storia identitaria di quella comunità.⁹⁷

⁹⁴ Cfr. Lettera di Vincenzo Bellini a Giuditta Pasta, Milano, 1° settembre 1831, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 241-242: 241.

⁹⁵ Cfr. a esempio [FELICE ROMANI], «La Vespa», I, 1827: 121-126.

⁹⁶ Cfr. DAMIEN COLAS, *Aux sources du personnage de Norma*, «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 5-37.

⁹⁷ Sull'attitudine compositiva di Bellini cfr. LUCA ZOPPELLI, *Il personaggio belliniano: poetica del drame e poetica tragica*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 131-148.

Prima che nel 1840 Saverio Mercadante intonasse una propria *Vestale* su libretto di Salvatore Cammarano, la *Norma* di Bellini rimase una delle pochissime opere latrici del tema ‘antico-romano’ in circolazione in Italia fino a oltre la metà del XIX secolo. Il fatto è da imputare a diverse cause, tra cui il favore crescente della letteratura d’oltralpe ambientata a latitudini e in epoche altre rispetto alla Roma antica. Ma non credo sia peregrino ritenere che il *topos*, rinvigorito e variamente vissuto nell’Italia dei primi decenni dell’Ottocento, cessò virtualmente di esistere nel momento in cui assunse quella che venne reputata la sua più fulgida declinazione, musicale e culturale, a nord e a sud di Roma.

ABSTRACT - During the Napoleonic Empire operas set in the ancient Rome were frequent not only in France, but also in the Italian kingdoms ruled by the French. In this essay I observe how one of those works in particular – *The vestal* by De Jouy-Spontini – became an identifying symbol of the Neapolitan community during the reign of the Murats, also thanks to the massive government plan to valorize the site of Pompeii. Furthermore, I notice how the same opera and others indirectly derived from it – *L’ultimo giorno di Pompei* by Tottola and Pacini and *Lesule di Roma* by Gilardoni and Donizetti – maintained a prominent role in the Neapolitan cultural life even in the early years of the Restoration, becoming emblems of the new course of local politics. From a different perspective, I finally observe how the “Vestal theme” influenced Milanese spectacular production after 1815, particularly with respect to *La vestale* by Salvatore Viganò and *Norma* by Romani and Bellini, and I examine the symbolic investment to which those works were subjected even in that geopolitical context.