

119

La Rassegna Musicale

anno trentaduesimo numero uno 1962

GUIDO PANNAIN *Studi monteverdiani. XIII-XIV*
CLAUDIO GALlico *Nuovi documenti su Monteverdi*
- ANDREA DELLA CORTE *Qualche lettera e qualche
melodramma di Agostino Steffani* - ALFREDO BERNARDINI
NACCORSI *Antonio Salieri* - ANDREA DELLA CORTE
*Una « Poetica » del melodramma alla fine del
Seicento* - SERGIO MARTINOTTI *Ricognizione di
G. A. Peri compositore emiliano del barocco*
- F. ALBERTO GALLO *L'estetica dell'opera buffa nel
saggio sulla « Musica imitativa teatrale »* -
Matteo Borsa - GIOVANNI UGOLINI *« Macbeth »
un melodramma « soprannaturale »* - Note
commenti - Recensioni (Musica - Libri - Libretti
ricevuti - Dischi) - Fra le riviste.

Giulio Einaudi editore

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

COMPTON ITALIA - ROMA

INV. N. 6464

La Rassegna

Musicale diretta da Guido M. Gatti

Sommario

p.	1	GUIDO PANNAIN	<i>Studi monteverdiani. XIII-XIV</i>
	21	CLAUDIO GALlico	<i>Nuovi documenti su Monteverdi</i>
	25	ANDREA DELLA CORTE	<i>Qualche lettera e qualche melodramma di Agostino Steffani</i>
	39	ALFREDO BONACCORSI	<i>Antonio Salieri</i>
	43	ANDREA DELLA CORTE	<i>Una « Poetica » del melodramma alla fine del Seicento</i>
	46	SERGIO MARTINOTTI	<i>Ricognizione di G. A. Perti compositore emiliano del barocco</i>
	56	F. ALBERTO GALLO	<i>L'estetica dell'opera buffa nel saggio sulla « Musica imitativa teatrale » di Matteo Borsa</i>
	66	GIOVANNI UGOLINI	<i>« Macbeth »: un melodramma « soprannaturale »</i>
		Note e commenti	
	76	<i>VIII Congresso della Società Internazionale di Musicologia (F. Ghisi)</i>	
	78	<i>Con Bruno Walter al pianoforte (A. Bonaccorsi)</i>	
	78	<i>Colore e psicologia del tono (A. Bonaccorsi)</i>	
		Recensioni	
	81	<i>Musica (A. Bon.)</i>	
	83	<i>Libri (A. Bas., A. Bon.)</i>	
	94	<i>Libri ricevuti</i>	
	95	<i>Dischi (C. M.)</i>	
105		Fra le riviste	

«La Rassegna Musicale» si pubblica in quattro fascicoli annui di cui due doppi
Abbonamento annuo: L. 3500 per l'Italia, L. 5000 per l'estero.

Un fascicolo semplice: L. 700

Un fascicolo doppio: L. 1200

Manoscritti, libri e musica per recensione debbono essere inviati alla Direzione, via Po 36, Roma

L'importo degli abbonamenti deve essere versato presso l'Amministrazione, Giulio Einaudi editore S.p.A., via Biancamano 1, Torino, sul conto corrente postale 2/15070

L'estetica dell'opera buffa nel saggio sulla «Musica imitativa teatrale» di Matteo Borsa

L'abbondante letteratura settecentesca sul melodramma si occupò quasi esclusivamente dell'opera seria. Rare furono le osservazioni incidentalmente dedicate all'opera buffa¹ e tra queste le più estese ed organiche furono senza dubbio quelle contenute in un saggio di Matteo Borsa.

Il Borsa² nacque a Mantova nel 1751. Dopo i primi studi compiuti nel collegio dei Gesuiti di Verona e quindi presso i preti secolari di Reggio Emilia, si trasferì a Bologna per studiare medicina in quella Università secondo il volere del padre. A Bologna peraltro il Borsa ebbe anche modo di seguire le sue inclinazioni naturali che lo portarono a coltivare con passione la filosofia, la letteratura e la musica. Contemporaneamente, secondo una moda dell'epoca, acquistò inoltre conoscenza della lingua e della letteratura inglesi³. Conseguita la laurea in medicina, nel 1776 tornò a Mantova dove esercitò per qualche tempo la professione medica, ma « con sì avverso animo, che giunse a patir di salute, non trovando altro rimedio che quello di attendere ai classici e alle scienze, cui lo chiamava il suo genio, non meno che alla poesia e alla musica »⁴. Aveva intanto cominciato a frequentare la casa del letterato Saverio Bettinelli⁵ ove andava « respirando aria più confacevole

al suo genio di letteratura e di familiarità »⁶ e dove conobbe la di lui nipote Giuseppa « educata anch'essa col canto, e col favor d'una voce attissima a quello »⁷. Nel 1778 i due giovani i cui sentimenti « per mezzo del canto e del suono s'erano riscaldati »⁸, si sposarono e non molto tempo dopo il Borsa abbandonò la professione medica per assumere la cattedra di logica e metafisica nel ginnasio locale. La sua attività letteraria si svolse prevalentemente nell'ambito della Reale Accademia di Scienze, Belle Lettere ed Arti di Mantova a cui il Borsa fu eletto nel 1779. I concorsi che l'Accademia bandì tra il 1781 e il 1784 con lo scopo di ravvivare il sentimento patriottico⁹ gli offrirono l'occasione di scrivere i due noti saggi *Del gusto presente in letteratura italiana*¹⁰ e sul *Patriotismo*¹¹. Nel 1787 fu eletto segretario perpetuo dell'Accademia, succedendo all'archeologo abate Gio. Girolamo Carli di cui scrisse l'elogio¹². Lasciò l'incarico nel 1796 a causa della grave malattia che doveva successivamente condurlo alla morte avvenuta in Mantova nel 1798.

Le opere di Matteo Borsa¹³ sono raccolte in sei volumi, di cui i primi tre pubblicati a Verona nel 1800 e i rimanenti pubblicati a Mantova rispettivamente nel 1813, 1817 e 1818. Sono per la maggior parte saggi di argomento filosofico o letterario, oltre a due tragedie in versi e ad alcune poesie. Di interesse per la storia dell'estetica musicale italiana del Settecento sono, oltre ad accenni sparsi in vari scritti, soprattutto in quello *Della Fantasia*¹⁴, i due saggi interamente dedicati ad argomenti musicali: uno sulla danza¹⁵, e l'altro sull'opera.

Quest'ultimo saggio fu letto nel 1781 all'Accademia di Mantova col titolo *A quanto s'estenda la facoltà del canto ne' Drammi serj*¹⁶ e fu pubblicato lo stesso anno, con qualche ampliamento e sotto forma di due lettere ad un

¹ [S. BETTINELLI], *op. cit.*, p. VIII.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. A. SALZA, *L'idea della patria nella letteratura del Settecento avanti la rivoluzione*, Campobasso 1918, pp. 60-61.

⁵ *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa, regio professore nella università di Mantova, data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga, Venezia 1785. Ripubblicato in Opere cit.*, vol. II, pp. 5-128, col titolo *I vizi più comuni e osservabili del corrente gusto italiano in belle lettere*.

⁶ *Opere cit.*, vol. II, pp. 131-81.

⁷ *Ibid.*, vol. V, pp. 5-86.

⁸ Sull'opera del Borsa cfr. S. BETTINELLI, *op. cit.*; G. NATALI, *Il Settecento*, p. 111, Milano 1929, pp. 1180-81; e soprattutto E. BIGI, *Tra classicismo e preromanticismo: Matteo Borsa*, in « Lettere italiane », XI (1959), pp. 320-33.

⁹ *Opere cit.*, vol. III, pp. 244-49.

¹⁰ *Saggio filosofico sui balli pantomimi serj dell'opera*, in [C. AMORETTI e F. SOAVE], *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti. Trattati dagli Atti delle Accademie, e delle altre Collezioni Filosofiche, e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti*, t. V, Milano 1782, pp. 137-51 e 311-32; t. VI, Milano 1783, pp. 153-69. Ripubblicato col titolo *Balli pantomimi in Opere cit.*, vol. I, pp. 85-164.

¹¹ Cfr. [S. BETTINELLI], *op. cit.*, p. X.

¹ Cfr., ad esempio, A. DELLA CORTE, *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Bari 1923, vol. II, pp. 216 sgg.; J. GAUDEFRY-DEMONBYNES, *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII^e siècle*, Paris 1941, pp. 177 sgg.; M. WINESANKER, *Musico-Dramatic Criticism of English Comic Opera, 1750-1800*, in « Journal of the American Musicological Society », II (1949), pp. 87-96.

² Per la biografia del Borsa cfr. [S. BETTINELLI], *Saggio su la vita e le opere di Matteo Borsa segretario perpetuo della reale Accademia di Mantova*, in *Opere di Matteo Borsa, segretario perpetuo della reale Accademia di Mantova*, t. I, Verona 1800, pp. III-XLIII. Cfr. anche [L. C. VOLTA e O. ARRIVABENE], *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova*, t. V, Mantova 1838, pp. 400-2.

³ Cfr. A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911, che ricorda più volte anche il Borsa.

⁴ [L. C. VOLTA e O. ARRIVABENE], *op. cit.*, p. 400.

⁵ Il Bettinelli, che era cugino della madre del Borsa, si era stabilito a Mantova dal 1773.

amico, col titolo di *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale*¹. Nel primo volume delle sue *Opere* l'autore volle pubblicare il saggio nella stesura originaria della lettura accademica, senza le modificazioni apportatevi per la prima stampa del 1781. Ciò al fine di rendere nota la prima esposizione di molte idee ed osservazioni di cui altri s'era nel frattempo appropriato². In questa edizione il saggio è intitolato semplicemente *Musica imitativa teatrale*.

Il testo delle due edizioni a stampa non presenta comunque differenze sostanziali nella trattazione dell'argomento che consiste, come l'autore si preoccupa di precisare sin dalle prime pagine, nel ricercare come possa la musica realizzare nel melodramma una conveniente imitazione della natura. Precisando l'argomento del saggio il Borsa intende innanzitutto escludere che si tratti di una di quelle esposizioni storico-erudite tipiche dell'epoca e afferma anzi:

lascero in tutta pace e il C. Colle, e Brown, e l'Aut. Du Bos, e Martini, ed Eximeno, e quant'altri ho dovuti pur leggere, ed ho letti con molto mio piacere e profitto. Lasciamo un po' che gli antichi conducano i proprj affari a loro modo, e noi invece ai nostri pensiamo³.

D'altra parte il saggio non vuol essere neppure confuso con i numerosi scritti contemporanei dedicati alla critica del teatro d'opera

giacché tal materia è stata trattata dal Sig. Conte Algarotti, il quale è forse tra le mani di tutti, fuorché dei maestri, dei musici, e di chi altro n'ha più bisogno; lo è stata dal Dottor Gregory Profetico del Re d'Inghilterra in Iscozia con sommo criterio e profondità, non che da Addison, e dagli altri autori egregi dello Spettatore sommamente bene⁴.

¹ *Opuscoli ecc. cit.*, t. IV, Milano 1781, pp. 195-234.

² Ripubblicando i due saggi di argomento musicale nel primo volume delle *Opere*, il Borsa vi premise un *Avvertimento* in cui, con riferimento all'opera di ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785, lamentava giustamente che: « Nel Capo primo delle Rivoluzioni, nel capo 13, 14, 15, 16 questi Saggi si sono venuti a fondere tutti interi naturalmente, or perché le istesse idee sono venute ad Arteaga, or perché non potevan venirci diverse, or perché ha accolte, o adottate le mie ».

³ *Opuscoli ecc. cit.*, t. IV, p. 196. In *Opere cit.*, vol. I, p. 7 è detto semplicemente: « La parte Istorica, l'Erudita, la Tecnica le lascio tutte da parte ». Le opere a cui il Borsa si riferisce sembrano essere le seguenti: F. M. COLLE, *Dissertazione sopra il quesito Dimostrare, che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell'educazione de' Greci, qual era la forza di siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel Piano della moderna educazione*, Mantova 1775. (L'opera era stata premiata ad un concorso bandito dall'Accademia mantovana nel 1774). J. BROWN, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, London 1763. (Citata dal Borsa nella traduzione italiana di Pietro Crotchi, uscita a Firenze nel 1772). G. B. MARTINI, *Storia della Musica*, Bologna 1757-81. A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma 1774. Rimane incerto il caso del DU BOS cui il Borsa attribuisce, in nota, un *Essai sur le Beau*. Se è esatta l'indicazione dell'autore bisognerà pensare come opera piuttosto alle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719 (in cui le sezioni 44, 47 e 48 della prima parte trattano della musica). Se invece è esatto il nome dell'opera bisognerà pensare come autore piuttosto a Y. M. ANDRE (del cui *Essai sur le Beau*, Paris 1741 il quarto discorso tratta della musica).

⁴ *Opuscoli ecc. cit.*, t. IV, p. 196. Le opere citate sono: F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere*, t. III, Cremona 1779, pp. 251-327. J. GREGORY, *A comparative view of the state*

In effetti il Borsa, pur toccando incidentalmente anche questioni interessanti la riforma melodrammatica¹, concentra tutta la propria attenzione nel tentativo di sistemare la musica d'opera nell'ambito della concezione fondamentale dell'estetica settecentesca secondo cui la musica era un'arte imitativa della natura². A proposito di questa concezione il Borsa cita solo il Rousseau³, ma certamente egli doveva aver letto, per tacer d'altri⁴, almeno alcuni autori inglesi contemporanei presso i quali la questione dell'imitazione della natura era, come è noto, molto trattata⁵. Nel campo dell'opera, forma d'arte caratterizzata dall'unione di musica e parola, imitazione della natura significava ovviamente imitazione del parlare naturale, onde l'affermazione dell'

universale principio, che la musica per imitare cantando le umane passioni in un'Opera seria, altro imitar non ne può, se non quelle voci, ed accenti, con che le parole appassionate accompagnansi nel naturale discorso⁶.

Per questa impostazione del rapporto tra musica e linguaggio il Borsa ricorda espressamente solo l'Eximeno⁷, ciò che peraltro non esclude l'eventuale influenza di qualche scrittore inglese⁸.

Benché tutto il saggio sia dedicato alla trattazione del problema dell'imitazione, tuttavia alcune pagine centrali si distinguono, per il loro argomento, dal resto dell'opera, venendo a costituire quasi un breve saggio a se stante. Questa parte centrale è forse la più originale e interessante in quanto vi è presa in considerazione l'opera buffa⁹, mentre il resto del saggio, come in

and faculties of man with those of the animal world, London s. d. (La terza delle cinque sezioni in cui l'opera è divisa tratta della musica). Di *The Spectator*, London 1710-11, il Borsa si riferisce soprattutto al primo volume che contiene scritti di J. Addison sul melodramma.

¹ Per questo aspetto dell'opera del Borsa cfr. R. GIAZZOTTO, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano 1952, pp. 206-7.

² Cfr. W. SERAUKY, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster i. W. 1929, che ricorda il saggio del Borsa a p. 234.

³ E precisamente: J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique* (1768), voce *Imitation*.

⁴ Ad esempio Antonio Conti (1677-1749) scrisse un *Trattato dell'imitazione*, rimasto inedito, ma il cui capitolo settimo, che tratta appunto della imitazione nella musica, fu pubblicato in *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, t. II, Venezia 1756, pp. 112-23. È difficile che il Borsa non ne fosse a conoscenza.

⁵ Cfr. W. SERAUKY, *op. cit.*, pp. 43-56 e 223-30; H. M. SCHUELLER, « *Imitation* » and « *Expression* » in *British Music Criticism in the 18th Century*, in « *The Musical Quarterly* », XXXIV (1948), pp. 544-66; e soprattutto K. H. DARENBERG, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1960.

⁶ *Opere cit.*, vol. I, p. 37. Come osserva giustamente E. BIGI, *op. cit.*, p. 322, n. 10, questa concezione del Borsa ricorda la voce *Chant* in J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique cit.* Ma cfr. anche, sempre di J. J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale* [1753], specialmente cap. XII.

⁷ Di A. EXIMENO, *op. cit.*, il Borsa si riferisce probabilmente alle pp. 104 sgg.

⁸ Cfr., ad esempio, J. ADDISON, in *The Spectator*, vol. I, n. 29: « Every one who has been long in Italy, knows very well, that the Cadences in the Recitativo bear a remote Affinity to the Tone of their Voices in ordinary Conversation, or, to speak more properly, are only the Accents of their Language made more Musical and Tuneful ».

⁹ La trattazione dell'opera buffa occupa le pp. 217-24 in *Opuscoli ecc. cit.*, e le pp. 50-62 in *Opere cit.*, senza che vi siano differenze di rilievo tra le due edizioni.

genere tutta la letteratura settecentesca sul melodramma, tratta dell'opera seria. Il Borsa stesso si rendeva conto della singolarità della propria posizione e ammetteva, all'inizio della sua digressione sull'opera buffa, che avrebbe trattato di tale argomento che « parrà il più strano, e fors'anche il più irragionevole, e capriccioso »¹.

L'estetica musicale del Settecento riconosceva l'esistenza di uno specifico « stile teatrale »² che nella seconda metà del secolo comprendeva come due generi ben distinti il « tragico » e il « comico »³. Comunemente le definizioni del genere comico⁴ tendevano a metterne in rilievo da un lato il carattere leggero, di divertimento⁵, dall'altro l'implicita finalità morale⁶. Entro quest'ambito si muove anche il pensiero del Borsa secondo il quale nell'opera buffa

lo scopo è di commover soltanto lo spirito alla letizia coll'imitar le ridicole inclinazioni degli uomini; quelle stesse, le quali fintanto che hanno piccoli oggetti, e poco importanti, ne pajon leggere e degne di riso, poste poi in grandi urti, e in gran personaggi, diventano fonti di pianto, e spettacoli di terrore⁷.

e costituiscono, allora, argomento d'opera seria. In sostanza quindi lo spettacolo comico differisce dal tragico in quanto prende in considerazione gli aspetti più semplici e comuni della vita e del carattere dell'uomo⁸.

¹ Opere cit., vol. I, p. 50.

² Cfr. K. G. FELLNER, *Vom « stylo theatri » in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, in *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*, Emsdetten (Westf.) 1952, pp. 57-61, che raccoglie però solo la letteratura tedesca. Anche in Italia comunque era teorizzato uno specifico « stile teatrale ». Cfr. A. PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli 1772, in cui il cap. II della sez. III, pp. 123 sgg. tratta appunto dello *Stile della Musica Teatrale*.

³ Detti anche rispettivamente « serio » e « buffo ». Cfr. V. MANFREDINI, *Regole o sieno precetti ragionati per apprendere la musica*, 2^a ed., Venezia 1797, parte IV, cap. VI, pp. 119-31: *Dello Stile Serio* e cap. VII, pp. 131-37: *Dello Stil Buffo*. Generalmente oltre al tragico e al comico le classificazioni comprendevano anche un terzo stile. Secondo J. MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, p. 219: « Die Opera samt ihrem Anhang: Tragoedia, das Trauerspiel, Comoedia, das Lustspiel, Satyra, das Strafspiel ». G. B. MARTINI invece (in una lettera del 1777 pubblicata da F. VATTIELI, *Riflessi della lotta gluckista in Italia*, in « Rivista Musicale Italiana », XXI [1914], pp. 658-60) osservava che « fra i drammi ritrovasi il tragico, il comico e in mezzo a questi due ritrovasi il Pastorale » e ricollegava questa tripartizione alla dottrina retorica dei tre stili (sulle origini della quale cfr. E. R. CURTIUS, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*, in « Romanische Forschungen », LXIV [1952], pp. 57-70) per cui « ne' stili di musica, che sono il tragico, pastorale e comico, nomineremo il primo sublime, il secondo mediocre e il terzo infimo ».

⁴ Per un aspetto particolare della questione cfr. H. H. EGGBRECHT, *Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, in « Die Musikforschung », IV (1951), pp. 144-52.

⁵ Secondo A. PLANELLI, *op. cit.*, p. 254, l'opera comica si manifesta « non prendendo il tuono importante della Tragedia, ma con motteggi, e con risa rallegrando i suoi Spettatori »; mentre per V. MANFREDINI, *op. cit.*, p. 131, nello stile buffo si tratta « di divertire, e di muovere al riso ».

⁶ Secondo A. PLANELLI, *op. cit.*, p. 254, adempie esattamente i suoi doveri l'opera comica quando sia « intesa ad emendare i nostri difetti, a ingentilire le nostre maniere »; mentre per G. B. MARTINI, (*op. cit.*, p. 658) « il comico tratta degli affari domestici e delle persone di vita privata, mettendo in vista i loro buoni costumi e deridendo i loro difetti ».

⁷ Opere cit., vol. I, p. 51.

⁸ Nello stesso senso cfr. anche, ad esempio, A. PLANELLI, *op. cit.*, p. 269: « Il bersaglio adunque, che l'Opera Comica Musicale prenderà di mira, sono que' leggieri difetti, che si oppongono, come

La maggiore semplicità del genere comico aveva già indotto altri a ritenere che in esso si conseguisse più agevolmente che non nel genere serio una fedele imitazione della natura¹. Come è stato giustamente rilevato « ciò che distingue il Borsa dai pensatori che prima di lui si erano volti ai problemi estetici della musica... è proprio la rigidità spinta fino alla pedanteria con cui egli applica a quei problemi i principî... dell'imitazione, della verisimiglianza, della convenienza e simili »² e in effetti egli sviluppò sino alle estreme conseguenze questa idea della maggior naturalezza del genere comico, proponendosi di dimostrare « la preminenza dell'Opera buffa sopra la seria, quanto ad evidenza d'imitazione, e a ricchezza eziandio »³.

Il fondamentale motivo di differenza tra l'opera buffa e l'opera seria è ravvisato dal Borsa nella diversità di ambiente sociale in cui si muovono i relativi personaggi per cui mentre nell'una la scena si svolge in « botteghe, piazze, piccole case, pubblici alberghi », nell'altra regna invece la « seria compostezza delle anticamere »⁴. Conseguentemente assai diversa risulta anche la musicalità naturale dei rispettivi personaggi:

Si cangiano, dall'Opera seria alla buffa passando, i personaggi talmente, che restano in opposizione diametrica. I primi sono gravi, monotoni, misurati, e nei discorsi loro niente modulati, e cantanti, se non quando per forte commozione di spirito si scordano ogni formalità, e circospezione. Negli altri al contrario i semi di musica sono a dismisura più feraci, e copiosi. Costoro ad ogni poco riscaldansi, e prendon fuoco, e son più aperti, e spiegati, e mille cose riuniscono insieme, le quali rendono i trattenimenti loro sì vivaci, e sì varj, che vizio induce la copia soverchia, anzi che la penuria⁵.

sogliam dire, al Galateo ». Il principio valeva per ogni genere di commedia, non solo per quella musicale, cfr. [F. MILIZIA], *Del Teatro*, Venezia 1773, p. 19: « Il Ridicolo consiste ne' difetti, che cagionano vergogna senza cagionare dolore: è una deformità ne' costumi che offende la convenienza, gli usi ricevuti, ed anche la Morale del Mondo politico ».

¹ Cfr. F. ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 281: « gl'Intermezzi, e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in qualunque altro componimento che sia: E ciò forse dal non potere quivi i maestri essendone mediocriissimi i cantanti, dispiegare a loro talento tutt'i segreti dell'arte, tutt'i tesori della scienza, onde loro malgrado sono costretti ad attenersi al semplice, e a secondar la natura ».

² E. BIGI, *op. cit.*, p. 322.

³ Opere cit., vol. I, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 52. Per il comico in genere come rappresentazione della vita popolare cfr. L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena 1706, t. II, p. 73: « Per isvegliare il riso, la via lodevole, e sicura si è quella di ben rappresentare nel più eminente lor grado i costumi popolari, cioè un uomo parlatore, un avaro, un geloso, un temerario, un cortigianello, un vantatore, una Donna vana, un servo sciocco, un Giudice interessato, un Procuratore ignorante, un astuto Artigiano, e tante altre maniere di costumi, che tutto giorno si mirano fra gli uomini di basso stato. La rappresentazione di tali qualità, e questo vivamente dipingere i difetti, le affettazioni, e i vizj delle private persone, maravigliosamente ricrea, e fa ridere gli Spettatori ». In effetti, sin dalle sue origini nel teatro del Seicento, il comico musicale aveva sempre avuto per oggetto scene di vita popolare, cfr. R. ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris 1931, pp. 154 sgg.

⁵ Opere cit., vol. I, pp. 51-52. A proposito della maggior musicalità naturale del linguaggio popolare, si pensi all'uso del dialetto nell'opera buffa napoletana, in relazione alla quale era stata notata appunto la « singolare, e distinta attitudine del dialetto ad accordarsi alle modulazioni musicali » F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, Napoli 1779, p. 25.

Da tale diversità provengono, secondo il Borsa, i tre principali vantaggi che l'opera buffa ha sull'opera seria per quanto concerne l'imitazione della natura.

Il primo vantaggio consiste nel fatto che il carattere più naturalmente musicale dei personaggi dell'opera buffa toglie, o per lo meno attenua di molto in quest'ultima il difetto costituzionale che dal punto di vista dell'imitazione della natura veniva comunemente rimproverato al melodramma. Se infatti appariva assolutamente inverosimile che i nobili personaggi dell'opera seria cantassero svolgendo un'azione tragica¹, risultava invece meno improbabile che si esprimessero cantando i personaggi popolari dell'opera buffa:

Quindi apparisce un primo vantaggio dell'Opera buffa nel maneggiare, che fa personaggi, così cantanti, quasi direi, e modulati, che non hanno bisogno di alcuna passione, o ne esigono pochissima, almeno per spiegare molta ricchezza di modulazioni variate, a differenza della seria. E in vero ella può fare, che cantino i suoi personaggi anche per puro, e semplice divertimento, e sollazzo in ogni luogo, e in ogni tempo. Ogni tempo, e ogni luogo è opportuno all'allegria gioialità di persone non ingombre dalla gravità del carattere, e del decoro².

Un secondo vantaggio deriva all'opera buffa dal carattere morale dei suoi personaggi, nel senso che questi sono animati da « passioni per lo più aperte, vivaci ed ingenuie ». Tale carattere più libero e sincero consente ai personaggi comici una naturale musicalità di espressione che non si ritrova invece negli austeri personaggi dell'opera seria i cui sentimenti e le cui espressioni sono contenuti dal rispetto delle convenienze sociali:

Un secondo vantaggio ritrae l'opera buffa dal carattere morale de' suoi personaggi, e consiste nelle passioni per lo più aperte, vivaci, ed ingenuie. I costumi poco raffinati, la vita o vota, o laboriosa, le mire, che hanno non complicate, gli oggetti, che cercano molto vicini, e cento somiglianti ragioni, mostrano l'evidenza di questa asserzione, né v'è mestieri di dirne di più. Quindi quei personaggi afoni quasi direi, che s'incontrano sì spesso nell'Opera seria, sono stranieri alla schietta letizia di questo men fastoso spettacolo. Qui anzi al contrario son tutti, come abbiám detto nell'antecedente paragrafo, modulatissimi; e appunto il sono per la ragione, che adduco, d'aver essi l'anima molto più libera, e quieta³.

Anche il terzo vantaggio dipende dalla diversità di carattere dei personaggi, ma considerata, questa volta, dal punto di vista della tecnica melodrammatica. Come è noto, secondo il precetto classico i personaggi della tragedia, e quindi dell'opera seria, dovevano essere formati dall'autore in modo da manifestare sempre un identico carattere durante tutto il corso della rappresentazione. È evidente che, secondo il Borsa, essendo il canto null'altro che imitazione delle inflessioni vocali proprie del parlare naturale, tale uniformità di carattere dei personaggi seri comportava inevitabilmente

¹ Per la critica all'inverosimiglianza dello spettacolo operistico, comune nella letteratura musicale del Settecento cfr., ad esempio, L. A. MURATORI, *op. cit.*, pp. 47 sgg.

² *Opere cit.*, vol. I, pp. 52-53.

³ *Ibid.*, p. 53.

una certa monotonia nella loro espressione musicale. Diversamente avveniva invece nell'opera buffa:

Sarebbe gran fatto nel serio il non gettare i caratteri tutti a così dir d'una forma, e sempre a se stessi eguali, e costanti, giusta il precetto d'Orazio. Ma quando si parla di persone goffe, ed incolte, o almeno non tanto artefatte dall'interesse, il carattere non è mai semplice, ma sí pieno sempre d'assaisime modificazioni e contraddizioni manifeste, giacché meno si studia l'arte di sembrare migliore di quel che si è, a misura che ne diminuisce il vantaggio. Questa versatilità dunque di caratteri, e d'anime, quella è, che rende il genere buffo assai più pieghevole al canto. Genere, che colle tante piegature, e modificazioni, di che è suscettibile, raccoglie in un solo soggetto molte inclinazioni, e passioni estremamente svariate, alle quali corrispondendo le appropriate inflessioni della voce nei famigliari discorsi, resta esso assai più modulato, e cantante di sua natura¹.

Questa multiformità di carattere da un lato si risolveva in una maggiore varietà e ricchezza di espressione dell'opera buffa rispetto all'opera seria e dall'altro rappresentava per l'artista un soggetto più facile e ricco di possibilità. Infatti le molteplici passioni dei personaggi comici

così stemperate l'una nell'altra danno un composto assai saporito, e ammettono un rimedio impraticabile affatto nell'Opera seria. Un avaro innamorato, che vuol far il galante, e tutto insieme ingrossare la borsa (mestieri difficili da conciliare) unisce ai taciti arcani del misterioso usurajo le ridicole tenerezze del vecchio rimbambito. Ma un canuto Artabano, o un Grande arricchito tra la rovina dei popoli, e reso sordo dall'uso alle miserie della natura, e alle delizie del cuore, sono quasi marmi duri troppo, ed indocili sotto la man dell'Artista il più diligente².

In effetti quanto ai personaggi introdotti e ai sentimenti espressi nell'opera buffa, il Borsa si mostra consapevole dell'evoluzione che il genere andava subendo nella seconda metà del secolo diciottesimo, quando cioè accanto all'elemento comico cominciarono a essere presi in considerazione anche elementi diversi:

quando dico, che l'Opera buffa introduce de' personaggi ridicoli per goffaggine, non tolgo per questo altri un po' più composti, e ragionevoli, ma però sempre aperti, animati, vivaci qual si conviene alla dama ambiziosa, all'innamorata fanciulla, e a tali altre persone³.

¹ *Opere cit.*, vol. I, pp. 53-54. Sull'osservanza del « precetto d'Orazio » nel dramma serio cfr. R. DE' CALZABIGI, *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, in *Poesie*, Livorno 1774, t. II, pp. 161-69: « Per il costume generale è di somma importanza il riflettere, dice un maestro dell'arte, se parla un servo, o un Eroe: al che aggiunger si può un ministro della religione, o un ministro di stato; un Re, o un cortigiano; un politico, o un guerriero. E da osservarsi ancora, siegue a parlare Orazio, se egli sia un florido giovane, o un tardo vecchio: una donna di alto grado, o d'inferior condizione: un mercante, o un agricoltore; e se costoro siano nati nella Colchide, o nell'Assiria; in Argo, o in Tebe: ed ecco l'epilogo, e la conclusione del precetto: nell'adattare ad un personaggio il costume s'ha da seguitare quel che la fama ne ha detto in riguardo a tutte le differenze di sopra ponderate, e se gli hanno da applicar le qualità, che a tutte le addotte circostanze convengono, e perfettamente applicabili sono: e questo carattere così regolarmente fabricato deve rilucere nell'Eroe sempre uguale nel corso intero della favola ».

² *Opere cit.*, vol. I, pp. 54-55.

³ *Ibid.*, pp. 58-59. Sull'ampliamento del genere comico cfr., ad esempio, A. DELLA CORTE, *Piccinni (Settecento italiano)*, Bari 1928, pp. 14 sgg.

Dopo aver esaminato i tre principali motivi per cui l'opera buffa corrisponde meglio dell'opera seria al principio dell'imitazione naturale, il Borsa passa a considerare altri aspetti della questione che riguardano più concretamente la tecnica artistica del melodramma comico.

Viene rilevata innanzitutto la diversa posizione in cui, nei due generi, viene a trovarsi l'autore. Il compositore di opere buffe ha infatti a disposizione per la creazione dei suoi personaggi una abbondanza di modelli naturali e una facilità di contatto e frequentazione con essi che, per ovvie ragioni, sono precluse al compositore di opere serie¹.

Ora tanta abbondanza, e tale ricchezza, e sì grande evidenza di ridicoli sparsa per tutto il genere umano fa sì, che i Maestri, quantunque non molto educati, e niente dati allo studio, ritrovano presto, e facilmente l'oggetto loro, e senza fatica l'imitano².

Secondo il Borsa è proprio tale continuo rapporto diretto del compositore con i modelli naturali della propria imitazione artistica che mantiene lo stile dell'opera buffa esente dai maggiori difetti di verosimiglianza tipici dello stile serio, quali l'eccesso di abbellimenti e le continue ripetizioni:

e da questa vicinanza, e familiarità tra il maestro, e gli originali, e dalla poca riflessione, che esige l'intenderli, deduco il perché del conservarsi pur ora un metodo vero, e sicuro nello scrivere il buffo, in cui non s'interrompe il senso con vocalizzazioni e cadenze, non si usano (almeno nei finali) tante ripetizioni noiose, e non si fa gorgheggiare, e trillare chi gridar deve, e inquietarsi³.

Un'altra particolarità che consente allo stile buffo di realizzare una precisa imitazione del parlare naturale consiste nell'applicazione di una sola nota ad ogni sillaba del testo:

la più importante scoperta, che fatta abbiano i buffi nell'osservar la natura, è stata quella, che li conduce a prefiggere quasi ad ogni sillaba anche una nota, con che s'accostano di molto al naturale discorso, dov'egli è chiaro non procedere noi diversamente⁴.

Infine, caratteristica dello stile buffo che il Borsa giudica tra tutte la più interessante, è la brevità sia delle frasi musicali che dei singoli membri che compongono le frasi stesse⁵:

e ciò poi, che è interessante ancor più del resto, hanno i buffi imparato da questa maestra d'ogni vero, a tener sempre i sentimenti musicali del canto assai corti, e più corti ancora

¹ Cfr. [F. MILIZIA], *op. cit.*, p. 22: « i soggetti Comici ci sono più familiari de' Tragici »; DE LA CEPÈDE, *La poétique de la Musique*, Paris 1785, vol. II, p. 285: « Les auteurs tragiques peuvent rarement approcher des rois et les personnages illustres dont ils doivent peindre les caractères; mais le musicien qui travaille pour la comédie trouvera l'homme par-tout ».

² *Opere cit.*, vol. I, p. 60.

³ *Ibid.*, pp. 60-61. Per la critica di questi difetti nell'opera seria cfr., ad esempio, F. ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 278; A. PLANELLI, *op. cit.*, pp. 127 sgg.

⁴ *Opere cit.*, vol. I, p. 61.

⁵ Cfr. invece per lo stile serio v. MANFREDINI, *op. cit.*, p. 120 « Lo stile serio nella Musica, sia vocale, o strumentale, nasce da quelle melodie, che son grandi, ed eroiche, cioè non sminuzzate, né di carattere vario, ma di un carattere sempre eguale ».

i periodi, ossia i membri di tali sentimenti. E son da lodarsi, giacché esaminando a dovere le conversazioni degli uomini, non si può non sentire, che in parlando si formano certe brevi inflessioni di voci, le quali appartengono al total dei periodi sempre brevi ancor essi nel familiare; e che queste inflessioni, ch'io direi quasi totali, di nuovo si spezzano in altre anche più corte proprie dei membri del periodo medesimo, comodissime e all'individuare preciso d'ogni minima differenza, e al comodo del respirare. Legasi la Musica buffa prescindendo dagli stromenti, e abolendo a poco a poco la intonazione più fina col tempo più risentito, e marcato, e ci troveremo ridotti al parlar semplice, e piano senza avvedercene. Quale prova più chiara d'un'espressione e imitazione verissima della natura? ¹.

Come si vede, tutta la trattazione del Borsa è condotta sempre e solamente dal punto di vista dell'imitazione della natura. Pur con questa limitazione però, si deve riconoscere che le sue osservazioni sull'opera comica settecentesca, sia quelle generali d'ordine estetico e sociologico, sia quelle particolari d'ordine tecnico e stilistico, rappresentano complessivamente un'interessante e, per l'epoca, eccezionale valutazione di quel fenomeno artistico².

F. ALBERTO GALLO

¹ *Opere cit.*, vol. I, pp. 61-62.

² Va ricordato che le osservazioni del Borsa sull'opera buffa furono letteralmente riprodotte da S. ARTEAGA, *op. cit.*, t. III, cap. XV, pp. 153-40.