

“Agatina” di Pavesi, progenitrice della Cenerentola - di Annalisa Lo Piccolo del 13 Settembre 2011

Il dramma semiserio “Agatina, o La virtù premiata”, rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 10 aprile 1814 con musica di Stefano Pavesi, è riconosciuta dalla critica unanime quale diretta fonte della più celebre “La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo” di Jacopo Ferretti e Gioacchino Rossini. La moderna musicologia dimostra un crescente interesse nei confronti di Pavesi, come di tutti i compositori del cosiddetto “Interregno” del melodramma italiano, che intercorre tra Cimarosa e Rossini; le opere di questa parentesi storica sono sempre più spesso oggetto di riscoperta e studio, arrivando a trovare ospitalità sulle scene teatrali, dopo secoli di totale oblio.

Lungo tutta la storia dell'opera in musica si assiste all'intensa circolazione di soggetti drammatici, collegata alla prassi consolidata di attingere, con minime varianti, a libretti già precedentemente musicati. In particolare, un filo rosso sembra legare Rossini a Pavesi: da opere uscite dalla penna di quest'ultimo sono derivate, prima de “La Cenerentola”, “Tancredi”, “Elisabetta regina d'Inghilterra”, “Eduardo e Cristina, Matilde di Shabran”, a testimonianza della grande stima del Pesarese nei confronti del meno illustre collega.

IL COMPOSITORE

Stefano Pavesi nacque nel 1779 a Castelletto Vaprio, piccolo centro del contado cremonese. La sua primaria formazione musicale avvenne nella vicina Crema; grazie alla munificenza di alcuni mecenati poté proseguire gli studi a Napoli dal 1795. In seguito alle invasioni napoleoniche, ed alle sue palesi simpatie per il nuovo ordine della Repubblica Partenopea, subì la deportazione in Francia da parte dell'antico governo locale. A Digione, assieme a numerosi compagni di corso, entrò a far parte della banda militare come suonatore di serpentone. Dalla banda alla formazione di una compagnia itinerante di musicisti e cantanti, il passo fu assai breve; ebbe così la possibilità di veder eseguiti in pubblico numerosi lavori di musica vocale approntati per l'occasione. Nel 1800, una volta sedatisi i fermenti napoleonici, Pavesi riuscì a tornare a Crema, per trasferirsi a Venezia un paio d'anni dopo. Il fervente panorama musicale della Laguna fece da scenario all'esordio teatrale di Pavesi nel genere della farsa, come accadde a numerosi celebri colleghi. Fu l'avvio di un'importante carriera, che vide i suoi titoli – tra gli altri, “Un avvertimento ai gelosi”, “Andromaca”, “Il trionfo di Emilia”, “Egilda di Provenza”, “La muta di Portici” – rappresentati nelle piazze più prestigiose d'Italia. Successe a Gazzaniga nell'incarico di Maestro di Cappella alla Cattedrale di Crema; dal 1826 al 1830 fu direttore del Teatro di Corte di Vienna, ove ebbe la possibilità di veder rappresentati molti propri lavori teatrali, composizioni sacre, adattamenti di opere preesistenti. Dal 1847 iniziarono a manifestarsi i primi sintomi del morbo che, tre anni più tardi, lo portò alla morte. Secondo lo storico e critico musicale Francesco Florimo, in Pavesi si congiungono magnificamente l'ossequio alla tradizione del belcanto italiano, nell'attenzione al trattamento della melodia e delle masse vocali, ed un'innovativa ascendenza del “melò” francese, col quale venne in contatto negli anni di esilio.

IL LIBRETTISTA

L'identità del librettista dell' “Agatina” ha costituito, fino a pochi decenni fa, un vero e proprio enigma. Il libretto edito per la prima rappresentazione alla Scala si limita a citare due iniziali, F. F..

Nell'Autunno 1817 l'opera fu ripresa a Napoli, al Teatro de' Fiorentini, finora l'unica testimonianza di una seppur effimera circolazione dell'opera di Pavesi: in questo frangente il librettista è celato dietro l'anonimato. L'attribuzione del libretto a Felice Romani ha origini assai remote: già la moglie Emilia Branca citava “Agatina” tra i lavori giovanili del consorte.

Quest'ipotesi è apparsa alla critica assai convincente per oltre un secolo, supportata da evidenze di tipo stilistico e lessicale. La discrepanza con le iniziali F. F. si attribuì ad un refuso, ipotesi verosimile essendo quella scaligera l'unica edizione del libretto.

Una svolta fondamentale nella risoluzione del mistero si ebbe dall'esame di una raccolta epistolare, acquisita nel 1918 e ora conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma.

Essa consta di 27 lettere, di pugno di illustri nomi del panorama musicale europeo del primo Ottocento, alcune delle quali indirizzate all'eclettico tenore-letterato Francesco Fiorini.

La sua biografia è pressoché assente dalle fonti musicologiche, eccezion fatta per qualche accenno alla sua relazione amorosa con il soprano iberico Lorenza Correa. Dalle lettere emerge senz'ombra di dubbio la sua paternità del libretto, oltre ad un affresco interessante e quanto mai vivido della vita teatrale dell'epoca.

È verosimile che, al tempo della stesura del libretto dell' "Agatina", Fiorini si fosse già ritirato dalle scene; aveva potuto godere di un certo successo al tempo dei melodrammi di Mayr, ma venne poi soppiantato dall'impervia vocalità dei tenori rossiniani.

LA VICENDA

L'opera narra la vicenda della povera Agatina, tuttavia dotata di grande generosità e nobiltà d'animo; lo dimostra già da subito, soccorrendo un mendicante, che in realtà è Alidoro sotto mentite spoglie, il saggio mentore del Principe.

Le sorellastre Clorinda e Tisbe rimproverano aspramente Agatina, e lo strepito sveglia il padre, il Barone di Montefiascone.

Al risveglio, il Barone annuncia alle figlie l'imminente visita del Principe: ha organizzato un ballo per scegliere la propria sposa.

Il Principe ha architettato, all'insaputa di tutti, uno stratagemma finalizzato a sottoporre la futura sposa ad una "prova morale": si scambierà d'abito con lo scudiero Dandini, rozzo e scanzonato, al fine di esaminare al meglio le pretendenti.

Nel momento della visita a casa del Barone, il Principe viene subito colpito dall'eleganza e dal buon cuore di Agatina, presentatasi come figliastra del Barone al servizio delle sorellastre. Ella vorrebbe partecipare al ballo, ma il Barone, Clorinda e Tisbe la cacciano in malo modo.

Interviene quindi Alidoro, memore del favore ricevuto, con un incantesimo che rende gli abiti di Agatina ricchi ed eleganti e le dona una rosa fatata: essa la renderà disinvolta e brillante, rendendola irriconoscibile agli occhi dei familiari.

Mentre le sorellastre si contendono Dandini, supposto Principe, il vero Principe manifesta presso interesse nei confronti della dama sconosciuta, prima della improvvisa sparizione della stessa.

Frattanto il Barone è messo al corrente della reale identità del Principe, che emana un bando per rintracciare la misteriosa dama.

Attraverso la rosa, donata da Alidoro alla fanciulla degna della corona, si svolge l'agnizione finale; Agatina ed il Principe si dichiarano vicendevole amore, ed egli accompagna la sposa al trono, la cinge della corona, tra canti di giubilo e la gioia del Barone e delle sorellastre.

CENERENTOLA DA PERRAULT A ROSSINI

La fiaba "Cendrillon" fu pubblicata nel 1697 non sotto il nome del reale autore, bensì del figlio Perrault d'Armancourt, nell'epitome "Les Contes de ma Mère l'Oye".

L'autore, Accademico di Francia e vicino alla Corte reale, non fece altro che fornire una veste letteraria a racconti profondamente radicati nel patrimonio della tradizione orale.

Quella della fanciulla salita agli onori del trono dalle ceneri del focolare, effettivamente è una vicenda antichissima, le cui prime attestazioni si rintracciano nella Cina del IX secolo a. C.. Dopo la pubblicazione della favola nella Francia del Re Sole, il soggetto cominciò a circolare sulle scene teatrali dei secoli XVIII e XIX; si possono citare la commedia per musica “La pianella persa” di Gardi del 1797 ed il balletto “La Cenerentola” di Bettini, 1818.

L'universo del Melodramma seppe far tesoro di un soggetto così lieto, edificante e allo stesso tempo popolare. “La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo” fu rappresentata nell'Autunno 1817 al Teatro Valle di Roma, con musica di Gioacchino Rossini e libretto di Jacopo Ferretti. Quest'opera raccoglierà l'eredità dell'“Agatina” di Fiorini / Pavesi, come delle meno illustri progenitrici, surclassandole in quanto a successo e sopravvivenza sui palcoscenici teatrali ed offuscandone la fama in via definitiva.

La catena di adattamenti del soggetto e successive filiazioni, che porterà al capolavoro rossiniano, ebbe inizio con la “Cendrillon” di Louis Anseaume, musicata da Jean-Louis Laurette e rappresentata il 20 febbraio 1759 al Théâtre de la Foire St. Germain.

Il successo di questa vaudeville – come adattamento di melodie note dal repertorio serio a nuovi testi, con chiare finalità parodistiche – fu alquanto effimero. Qualunque elemento magico è soppresso, essendo la vicenda narrata a partire dal momento del ballo. L'agnizione, analogamente alla fiaba, avviene attraverso la prova della scarpetta; tuttavia un'ombra di cinismo è gettata sul lieto fine, dal mancato perdono delle malvagità delle sorelle, in nome della nuova razionalità illuminista. “Cendrillon”, con musica di Nicolas Isouard e libretto di Charles-Giillaume Étienne, vide il suo debutto sulle scene il 22 febbraio 1810 all'Opéra-Comique di Parigi. Appartiene al genere dell'opéra-féerie, che presuppone la presenza di elementi magici e fantastici. La versificazione attenta ed accurata, l'efficacia della regia del libretto seppero assicurare all'opera un notevole successo, nonostante la scarsa qualità della musica. La trasposizione in musica della fiaba presenta diversi aspetti innovativi, che saranno di buon grado accolti dai successori.

Innanzitutto si assiste alla codifica del nome dei personaggi, eccezion fatta per la protagonista, che sarà Agatina in Fiorini / Pavesi e Angelina in Ferretti / Rossini, al fine di non rendere troppo palese la derivazione. Il librettista introduce la presenza di un talismano magico, una rosa, per rendere verosimile il mancato riconoscimento di Cendrillon al ballo da parte dei familiari; poi due personaggi maschili, il Baron de Montefiascone ed Alidor, vengono a sostituire due figure femminili della tradizione, rispettivamente la Matrigna e la Fata.

Infine, Étienne seppe introdurre alcuni stratagemmi drammaturgici destinati ad essere accolti di buon grado nelle successive trasposizioni musicali di Pavesi e Rossini: il travestimento da mendicante del saggio Alidor, il sogno mirabolante del Barone interrotto dal vocio delle ragazze, lo scambio di identità tra Principe e scudiero, la riconciliazione finale della protagonista con le sorellastre.

Dalla lettura delle lettere indirizzate a Fiorini, emerge la sua ricerca di un soggetto francese da proporre sui palcoscenici italiani.

Evidenze drammaturgiche e testuali dimostrano “Agatina” essere derivata inequivocabilmente da “Cendrillon” di Étienne ed Isouard: si pensi alla traduzione quasi letterale delle didascalie sceniche, segno di una visione diretta del libretto francese.

Il secondo e terzo atto dell'opéra-féerie sono consendati nel secondo atto del libretto di Fiorini, e a conclusione del primo atto trova spazio la scena dell'incantesimo di Alidoro, creando un'affascinante atmosfera magica.

Agatina fu perciò il tramite attraverso il quale le innovazioni di Étienne ed Isoard pervennero a Ferretti e Rossini.

L'opera francese, come visto, godette di una discreta popolarità e circolazione a livello europeo; non è da

escludere che Rossini, alla ricerca di un nuovo soggetto operistico, avesse assistito ad una rappresentazione di “Cendrillon”.

Sicuramente assistette ad “Agatina”, poiché nella Primavera del 1814 si trovava a Milano, per seguire le rappresentazioni nella città de “Il turco in Italia” e “L'italiana in Algeri”.

In questa raccolta di suggestioni, che portarono alla scelta del soggetto de “La Cenerentola”, si aggiunge la fortunata rappresentazione, nel 1816, del ballo magico “La virtù premiata” di Wenzel e Gallemborg al Teatro del Fondo di Napoli.

Ferretti doveva indubbiamente avere sottomano il libretto di Fiorini: lo testimoniano la forte analogia delle didascalie sceniche, come l'interessante caratterizzazione del “basso buffo”, nel personaggio del Barone durante la scena del sogno; tipologia del tutto ignota ai predecessori d'oltralpe.

Eppure Rossini manifesta anche in questo frangente la propria contrarietà all'introduzione di elementi magici e soprannaturali: in “La Cenerentola” il talismano è costituito dallo “smaniglio”, una sorta di bracciale.

In tale scelta non entrano in campo esigenze solamente di razionalità borghese, quanto piuttosto di pubblico decoro: volendo anche aderire alla fonte della fiaba di Perrault, sarebbe stato assolutamente sconveniente mostrare in pubblico il piedino scalzo di una giovane donna!

Il soggetto della fiaba di Cenerentola, pertanto, si è manifestato non solo quale fonte di fascino senza tempo, quanto piuttosto tematica di ispirazione drammaturgica assai versatile, in grado di soddisfare le esigenze estetiche – come ideologiche – dei contesti storici ed artistici delle epoche più differenti.