

## **Una *Elena* al passo con i tempi. Inquietudini preverdiane di un teatro di provincia**

*Francesco Libetta*

Ancora nei nostri anni, nonostante tutto, una città dal limitato numero di abitanti come è Lecce continua a tenere in alta considerazione la propria Stagione Lirica, fra alterne fortune, leggende, beghe, furbate e serate memorabili, accumulate nel corso di eventi e produzioni. L'incarico di produzione e coordinamento (da alcuni decenni assunto dall'amministrazione provinciale, secondo schemi proposti dall'altamurano Carlo Vitale) fu nel Novecento, tra gli altri, di Pasquale La Rotella (direttore e compositore originario di Bitonto) e del leccese Tito Schipa (in veste di tenore, direttore e compositore). La pubblicistica di riferimento testimonia largamente l'avvicinarsi di titoli, divi e divine, e – seppure non in maniera integralmente affidabile – anche i risultati in termini artistici.

Della ugualmente vivace attività teatrale leccese del primo Ottocento, invece, i documenti si fanno più rari. Alcuni indizi sono però estremamente interessanti. Se oggi ad esempio il pubblico delle recenti stagioni sinfoniche accetta le novità con una certa inerzia, gli ascoltatori di altri tempi sembrano essere stati più disposti a recepire titoli inediti. Nelle odierne programmazioni, ad esempio, solo spettacoli teatrali leggeri sono stati montati in “prima”; e sono stati rari i direttori artistici di stagioni concertistiche che, come Marcello Panni e Ivan Fedele, abbiano espresso abilità tale da riuscire a far accettare e gradire al loro pubblico di abbonati novità o titoli tratti dal repertorio meno consueto.

Dopo il 1968, con l'invenzione non soltanto del *trend* (la ‘voga’ di una volta), ma addirittura della moda ‘generazionale’ (discorso di immensa portata cui possiamo qui soltanto alludere), ci ritroviamo a dover fare attenzione al senso con cui utilizziamo determinate antiche parole relative al mondo dello spettacolo musicale: molti termini ormai descrivono altro da ciò che significavano un secolo fa. Basti pensare alla fascia di fruitori che l'attività teatrale e la ‘cultura’ si propongono di raggiungere: in un mondo che ha abbassato l'età per il voto, e per una generazione che invece ha innalzato smisuratamente l'età in cui si inizia a produrre il proprio reddito individuale, molto del pane e dello spettacolo da circo va distribuito ad un'utenza che in realtà spende i soldi della generazione precedente –

e, nel migliore dei casi, si tratta di quella età “giovenil ch'è sì gioiosa” in cui le facoltà critiche sono per lo più ancora poco sviluppate. La moda di una giovinezza che da caratteristica transitoria sembra essere diventata un ‘valore’ assoluto (nuovo termine che ha fastidiosamente spodestato il ben più profondo concetto di ‘virtù’) ci spinge a una filosofia dell’irresponsabilità dagli effetti curiosi. Gran parte di Notti Bianche (tutta musica abbondantemente amplificata, e magari anche in pieno centro storico...), Notti di Tarante e altre notti di balli e s-balli si rivolgono infatti a questo pubblico di giovani, studenti, e di giovani a tutti i costi.

Il pubblico giovanil-studentesco invece nel passato è sempre stato, salvo eccezioni, una percentuale non preponderante – e quanti allarmi destava! – nelle stagioni del Teatro di Lecce. Non che questo garantisse una particolare qualità dell’atmosfera: Ceva Grimaldi, Intendente in Terra d’Otranto dal 1817 al 1818, scrive: «Amano assai i Leccesi le rappresentazioni sceniche, ma la sola capitale della loro provincia ha un decente teatro; mediocrissimi sono però i cantanti ed i comici, giacché parcamente stipendiati. E quando i canti di qualche vezzosa sirena sono felici tanto da destar l’entusiasmo in alcuni spettatori, umiliante è la ricompensa; giacché gittansi a lei rozzamente alcune monete sul palco e non sempre il nune della ricchezza può plaudirsi del metallo di cui brillano»<sup>1</sup>.

Le scene descritte avvenivano nel piccolo San Giusto, allora l’unico teatro della città. Oggi facciamo fatica a pensare che per anni Lecce abbia fatto a meno anche di quello. Tralasciando i cinema a volte utilizzati per spettacoli (il Massimo, i Salesiani, il Fulgenzio, ma anche il non più esistente Ariston), e in attesa di riavere il teatro Apollo, oggi comunque Lecce può contare su due teatri all’aperto (il teatro romano e la porzione restaurata dell’anfiteatro romano), e due teatri d’opera: il Politeama e il Paisiello. Non ci è dato sapere se questa disponibilità di posti a sedere sarà fra centocinquant’anni considerata una prova inconfutabile di una epoca aurea della cultura leccese: per noi è giusto possibile un paragone con il passato. E fino a metà Settecento, quando l’Italia imponeva la sua caratteristica immagine di “Paese del melodramma”, Lecce un teatro dove rappresentare stabilmente melodrammi non lo aveva ancora.<sup>2</sup>

Il teatro locale, che iniziò la sua attività nel 1759, venne indicato sia come teatro *tout court* (essendo l’unico della città), sia come teatro di San Giusto (essendo in

<sup>1</sup> G. CEVA GRIMALDI, *Itinerario da Napoli a Lecce e nella provincia di Terra d’Otranto nell’anno 1818*, Napoli, Tip. di Porcelli, 1821, pp. 205-206.

<sup>2</sup> Sulle vicende che portarono Gaetano Mancarella e Francesco Antonio Bernardini a realizzare il primo teatro di Lecce cfr. L. COSÌ, *I primi dieci anni di attività del Teatro Nuovo di Lecce attraverso e le fonti archivistiche*, in «Recercare», II, 1990, pp. 35-69 e M.B. MANSI MONTENEGRO, *Il Teatro di San Giusto a Lecce: città e cultura musicale tra Settecento e Ottocento*, «Itinerari di ricerca storica», X, 1996, pp. 151-202.

prossimità di porta San Giusto), o Teatro Nuovo (nome che non voleva significare, come qualcuno vuole, recente; potrebbe piuttosto richiamare il nome della porta Nuova o Reale presso cui era ubicato, oltre che probabilmente orecchiare l'omonimo, celeberrimo teatro napoletano). Abbiamo qualche informazione su autori e repertorio che vi vennero ospitati fino alla sua demolizione attorno 1870: a partire da Piccinni, passando per Cocchi, Paisiello, Persiani, Nicolai, Petrella, Verdi, De Giosa.

Dalla presenza di alcune partiture orchestrali nella biblioteca privata di Palazzo Romano<sup>3</sup>, possiamo ipotizzare anche che, tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, siano stati eseguiti altri titoli tipici della vita del teatro musicale di quell'epoca. Le partiture di opere complete che troviamo nella biblioteca sono di Paër (*Agnesa*), Rossini (*Cenerentola*, *Elisabetta*), Paisiello (*Nina*), Francesco Federici (*Il trionfo della Religione, ossia la Zaira*<sup>4</sup>), Pietro Carlo Guglielmi (*Amalia e Carlo*<sup>5</sup>), Antonio Brancaccio (*Elena degli Uberti*).

Ma potrebbero essere state eseguite in serate teatrali, secondo la moda lirico-concertistica del tempo, anche le numerose arie e sinfonie di altre opere presenti nella stessa biblioteca, a firma di Guglielmi, Raimondi, Ricci, Pacini, Zingarelli, Cimarosa, Fioravanti, Mayer, Pontelibero, Carlino, Manfrocchi, Bianchi, Fontana.

Non è poi da escludere un passaggio a teatro, oltre che ovviamente in chiesa, di altre partiture ancora (un *Miserere* e il *Christus* di Cordella, e il *Miserere* di Donizetti): l'esistenza delle parti staccate per i singoli strumenti ne indica con certezza l'avvenuta esecuzione. Per quelle partiture, come per la *Passione di Gesù Cristo* di Paisiello su testo di Metastasio, o lo *Stabat Mater* di Haydn, sarà stato anche possibile un altrove documentato intervento di nobili e borghesi, musicisti dilettanti che non trovavano sconveniente esibirsi in pubblico sotto l'egida religiosa.

Ma ovviamente, se nel teatro San Giusto (sarà detto Paisiello solo dopo la ricostruzione del 1871) fu eseguito repertorio di varia natura (notevole nel 1781 un *Martirio del Glorioso Santo Oronzo*), la più parte di spettacoli musicali e melodrammi fu d'argomento storico, mitologico o di costume. Ad esempio, il balletto pantomimo *Otranto liberata*, di Taglioni, dato prima nel 1820 al San Carlo di Napoli e poi con grandissimo successo al San Giusto di Lecce, era di argomento

---

<sup>3</sup> Cfr. F. LIBETTA, *La biblioteca musicale della famiglia Romano*, «L'Idomeneo», I, 1998, pp. 391-396.

<sup>4</sup> Prima esecuzione documentata: Napoli, 1812.

<sup>5</sup> Su libretto anonimo (da Voltaire), Milano, per l'inaugurazione del teatro Carcano, 3 settembre 1803.

patriottico: nel caso specifico si può immaginare come la replica locale solleticasse l'orgoglio salentino.

Con l'arrivo dei Francesi, l'attività del San Giusto fu sottoposta al controllo dell'Intendenza in conseguenza dell'applicazione delle disposizioni murattiane, che rimasero in vigore anche successivamente al Decennio francese. Il Decurionato inizia in quegli anni a spendere per le manifestazioni drammatiche – inizia così un impegno finanziario che sfocerà nella trasformazione del teatro in vero e proprio teatro civico, cioè a diretta gestione comunale.

La tendenza a considerare l'attività del teatro non soltanto limitata a svago del gruppo di appassionati che ne promosse la costruzione, ma anche un arricchimento della vita sociale cittadina, che perciò non poteva non riguardare la vita dello Stato, si manifesta per molteplici indizi. Nel 1833 e nel 1859, il Re, in visita a Lecce, trascorse una serata in teatro. Per una ovvia quanto beffarda *par condicio*, si organizzò una serata in teatro anche per l'ingresso a Napoli di Vittorio Emanuele, nel novembre 1860. A riprova dei mutevoli riflessi politici nell'attività teatrale, ricordiamo che nel 1858, nel corso di una serata in onore della prima donna Prelli, moglie di un emigrato veneto perseguitato dagli Austriaci e per questo sostenuta da liberali e democratici leccesi, il *Trovatore* si rappresentò con il teatro singolarmente ornato e pieno di coccarde. Lo stesso direttore del teatro, il parmigiano Giacomo Lombardi, era un mazziniano. Nella biblioteca privata Romano, in un album «rilegato per Felicetta Romano», tra le varie arie da camera di Bellini (l'intramontabile *Vaga Luna*), Pergolesi e Cimarosa, accanto a uno *Sfogo di un galantuomo stanco di udire la canzone napoletana*, alle *Grida di venditori napoletani* di Ricci, ed a *La Visione* di G. Lillo, troviamo anche un duetto del Lombardi dal titolo inequivocabile: *l'Esiliato* (parole di G. Quercia: ne parla in questa sede Emiliana Renna). L'assenza di tale titolo dall'indice delle arie contenute nel volume fa pensare, più che ad un errore, a un volontario occultamento di un testo dalle chiare simbologie politiche.

Poco importa che poi pubblicamente si dichiarasse che gli spettacoli del teatro di San Giusto erano «innocenti ricreazioni», e che già all'epoca si sostenesse l'idea, ancora attuale, che per ogni teatro che si apre, chiude una galera, «perché i Teatri ben diretti sono la Scuola della Civiltà e del costume; sì perché un onesto passatempo serve per lo più di distrazione all'ozio nocivo e allontana spesso le occasioni del male»<sup>6</sup>.

Ad ogni modo, l'attenzione verso le novità provenienti dai grandi centri era costante. Se è vero che a volte passava un certo numero di anni perché un titolo

---

<sup>6</sup> Archivio di Stato di Lecce, Intendenza di Terra d'Otranto, Atti di polizia, Feste e pubblici spettacoli, b. 144, fasc. 5092.

arrivasse a essere rappresentato al San Giusto (il *Danao* di Persiani, rappresentato a Lecce nel 1848, risale in effetti al 1827), più spesso bastavano pochi anni perché i titoli di successo conoscessero repliche nel teatro di Lecce. Già *La Gelosia* di Piccinni, rappresentata al San Giusto nel 1759, era del 1755. La *Cecchina* di Piccinni, rappresentata nel 1765, era stata scritta nel 1760. *L'idolo cinese* e *La modista raggiratrice* di Paisiello, rappresentati nel 1768, erano del 1767.

Per alcuni anni anche la presenza di opere verdiane fu vistosa e all'inizio anche tempestiva, anche in conseguenza di un pronto collegamento colle stagioni del nuovissimo teatro Piccinni di Bari, inauguratosi nel 1854: infatti, come ha potuto verificare proprio in occasione di questo convegno Luisa Cosi, il *Trovatore* e il *Lionello (Rigoletto)* arrivano a Lecce nel 1855; *Violetta (Traviata)* e *Masnadieri* l'anno successivo e dunque abbastanza a ridosso delle relative prime esecuzioni assolute; seguirono *Macbeth*, *Due Foscari* e *Attila* nel 1862, *Simon Boccanegra* nel 1863 e *Luisa Miller* nel 1864; senza dire delle continue repliche della trilogia popolare. Tant'è che la stessa attività musicale del teatro di San Giusto chiude, nel 1864, con un ennesimo *Trovatore* (seguito nel novembre di quell'anno da alcuni spettacoli non musicali). Quindi, il Comune acquista l'edificio nel 1868, lo demolisce e ricostruisce (l'attuale teatro Paisiello, come si è detto).

Soprattutto, nel corso del suo secolo di vita, il teatro di San Giusto vide un congruo numero di prime esecuzioni assolute – ovviamente di autori minori, ma che ai fini del nostro discorso è comunque interessantissimo rilevare. In particolare citerò le opere del napoletano Antonio Brancaccio e del leccese Beniamino Rossi<sup>7</sup>.

Questi, nobile dilettante, già nel 1837 diede alle scene il *Roberto Conte di Lecce*, di cui notiamo subito l'argomento storico e legato al territorio. Nel 1853 il teatro di San Giusto mise in scena l'*Elfrida di Salerno*, di cui Rossi aveva scritto musica (assai 'verdiana', a quanto pare) e libretto (tutto perso, come l'*Iginia d'Asti* e quasi tutti gli altri lavori del personaggio, e gli appunti per una storia della musica italiana). Nel 1863 è la volta di *Bianca de' Gaddi*, e nel 1863 ancora un soggetto storico: *Caterina di Guisa*, del cui scarso successo (perché mal eseguita) ci informano i cronachisti locali.

Quanto a Brancaccio, nel 1840 si ha notizia di ben tre prime esecuzioni leccesi di suoi lavori: *Elena degli Uberti*, *Francesca da Rimini*, e *Antonio Foscari*. Antonio Brancaccio (Napoli, 1813-1846) era come Felice Lambelet (fl. 1820-1850), Ubaldo Borghini (fl. 1840) ed il citato Giacomo Lombardi (Parma 1810-Napoli

---

<sup>7</sup> Sulla figura dell'avvocato Beniamino Rossi, che, nato nel 1822, ebbe a vivere in un periodo di irrequietezza politica (e di tale irrequietezza fu contributore importante) cfr. L. COSI, *Il linguaggio del sentimento. Musica, società e nazione (Beniamino Rossi, 1822-1881)*, in M.M. RIZZO (a cura di), *L'Italia è*, Roma, Viella, 2013.

1877), un musicista professionista che operò per alcuni anni a Lecce. Studiò nel conservatorio di Napoli «S. Pietro a Majella» con il rinomatissimo Zingarelli, e scrisse per teatri napoletani di un certo prestigio, come quello della Fenice e il Nuovo. Erano questi, teatri specializzati nei generi comici e dialettali: nel 1841 Brancaccio rappresenta alla Fenice *Li solachianelli de Casoria 'nnobeluti*, nel 1842 *I fatti nostri*; nel 1843, al Nuovo, *I pandori ovvero le disgraziate nozze di Pulcinella* (nello stesso anno Brancaccio si occupa di concertare opere di Fioravanti, Donizetti, Gallo, Pacini). Dal 1844 al 1846 nuovi lavori alla Fenice: *La presa di Costantina*, *Li duje vastase di vasce porto*, *Don Bonifacio*, *Un matrimonio in accademia ossia il debutto di don Fanfarella*, e *L'incognita ossia dopo 15 anni*. Rimasero inedite le due opere serie *Rosmunda* e *Lilla*. Per noi è degno di nota il fatto che nessuna di tante opere eseguite sia a soggetto storico, come invece quelle che abbiamo elencato relativamente all'attività de Brancaccio per il teatro di Lecce. Sembra evidente che in provincia il giovane compositore poteva, più facilmente che non in una Napoli affollata di competitivi rivali, proporsi come compositore serio, cioè autore 'importante', almeno per le categorie estetiche del tempo. Egli contribuiva così, in qualche modo, a soddisfare il desiderio di novità e di 'crescita' del periferico contesto – evidentemente più ambizioso e meglio informato di quanto pensasse l'Intendente Ceva-Grimaldi. Intanto, in questi titoli 'leccesi' di Brancaccio ritroviamo soggetti storici, atmosfere gotiche, come per i lunari fantasmi e le ambientazioni spettrali della sua coeva raccolta di liriche da camera intitolata *Veglie Salentine*<sup>8</sup> e nell'opera *Elena degli Uberti* anche il tema della fanciulla innocente perseguitata, e senza consolazione di lieto fine – come da *Justine* in poi, è questo il caso di innumerevoli protagonisti di romanzi, lavori teatrali e balletti del primo Ottocento.

Il manoscritto autografo della *Elena* (che, come s'è detto, si conserva nella biblioteca privata Romano) reca la seguente intestazione:

*Elena degli Uberti / Poesia / Del Sig.re Cammarano / Dramma tragico in tre atti / Musica / Del Sig.re A. Brancaccio / e dallo stesso dedicato / alle Ornatissime Signorine / Adelaide e Virginia Briganti*<sup>9</sup> / Dilettanti di Musica / Lecce, 16 Marzo 1839

E in calce all'ultima facciata della partitura: *14 Agosto 1839 in Lecce*

<sup>8</sup> Cfr. A. BRANCACCIO, *Veglie Salentine*, edizione a cura di Luisa Così e Francesco Libetta, Racale, Eraclea, 2000.

<sup>9</sup> La famiglia Briganti, di origine gallipolina, fu rappresentata per alcuni anni anche nella città di Lecce; il loro palazzo, dove attualmente è custodita la partitura, era a poca distanza da quello già allora abitato dalla famiglia Romano. Cfr. *sub voce* 'Briganti' in A. FOSCARINI, *L'armerista salentino*, Lecce, La modernissima, 1927.

Il libretto di Salvatore Cammarano (non già di Salvatore Lala come a volte è stato riportato) è lo stesso già utilizzato da Saverio Mercadante poco tempo prima. Mercadante scrisse infatti *una Elena da Feltre* nel 1837, il medesimo anno in cui andò in scena *Il Giuramento* al teatro alla Scala di Milano. La prima rappresentazione di questa prima *Elena* ebbe luogo il 1 gennaio 1839, a Napoli; poi il titolo sparisce dalle scene già negli anni '60, contestualmente all'Unità d'Italia. Come è noto, Mercadante pose particolare cura nella composizione di quest'opera, che ritenne particolarmente rappresentativa della sua 'riforma'. In alcune lettere all'amico Francesco Florimo egli scrisse delle caratteristiche per le quali riteneva di essersi scostato alquanto, e deliberatamente, dalla tradizione. Nell'aprile del 1837, da Novara, egli afferma di «aver praticato i consigli che mi dasti quando dovea comporre il *Marco Visconti*, pezzi brevi, tessitura diversa, qualche stravaganza che rompe il solito andamento». E ancora più esplicitamente scrive, nel 1838: «Ho continuata la rivoluzione principiata nel *Giuramento*: variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio ai crescendo, tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto; tolti i lunghi assoli nei pezzi concertati che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione; poca gran cassa, pochissima banda» (cito dal libro dedicato all'argomento da Giovanni Cassanelli)<sup>10</sup>.

La storia di *Elena degli Uberti* (il baritono che ama riamato il soprano, che a sua volta cede a un ricatto, si lega a un tenore e lascia che il baritono sposi un'altra donna) si svolge su uno sfondo di tensioni politiche. Il padre di Elena è un esiliato che viene catturato e trova la morte nel corso dell'opera. Svariati amici/nemici vivono in castelli limitrofi. Il pensiero torna subito al direttore del teatro di San Giusto, quel Lombardi autore di *L'Esiliato*, e al fatto che Beniamino Rossi conobbe per lungo tempo (come il Castromediano e come tanti altri dissidenti politici di quel periodo) la galera.

Il paragone con la *Elena da Feltre* mercadantiana è interessante, testimoniando la volontà di Brancaccio di emulare (e in qualche misura gareggiare per innovazione) il maestro, operando con singolare libertà nella fucina leccese. Che evidentemente era periferica e di scarsi mezzi, ma ben disponibile a correre certe avventure. Noteremo che laddove Mercadante antepone una sinfonia, Brancaccio si limita a una breve introduzione – coerentemente al tentativo di accorpore per quanto possibile le sezioni e le scene in un atto fluido e continuo. Precisiamo che l'organico dell'orchestra prevede, oltre agli archi e ai legni, corni, trombe e tromboni. Dunque l'assenza di pagine orchestrali autonome si deve a una precisa

---

<sup>10</sup> G. CASSANELLI, *Mercadante e la sua riforma. Elena da Feltre*, Bari, Mario Adda, 2012.

scelta, non essendoci motivi per ravvisarvi una rinuncia forzata. Il *continuum* formale resta dunque spiccatamente vocale, per una sintesi di tradizione e modernità che si direbbe squisitamente italiana.

Scorrendo le pagine della partitura (peraltro priva, da cima a fondo, di un solo vero *crescendo* rossiniano, tratto stilistico ‘esiliato’ da Mercadante e quindi anche da Brancaccio) possiamo dire che l’attenzione alle sfumature psicologiche del testo, in vista d’una efficace resa del senso di ciascuna scena (seppur non puntuale come in Mercadante), attesta Brancaccio essere stato anche in questo lavoro un eccellente professionista.

La struttura delle scene e delle arie, nel ricalco del libretto e della sua metrica, differisce in pochissimi punti tra Mercadante e Brancaccio. Mercadante si prende un paio di libertà che Brancaccio evita: anticipa un paio di frasi per effetto drammatico (breve *Solo* di Sigifredo nel finale dell’Atto I, quasi in deroga al proposito di evitare assoli nei pezzi concertati), cambia una parola (duetto Elena-Ubaldo nell’Atto II: Brancaccio rispetta l’originale testo di Elena «maledetta abbominata», Mercadante fa cantare «maledetta, abborrita»); Brancaccio musica l’originale di Ubaldo «dunque non vuoi», Mercadante musica «dunque vuoi»), e in almeno un caso non rispetta la struttura musicale così come sembra richiesto dalla metrica del libretto (Recitativo e Aria di Ubaldo, Atto III).

Ma la caratteristica che qui ci riguarda, e che in effetti accomuna le due *Elene*, è la scarsissima presenza di momenti solistici che sospendano l’azione, una qualità evidentemente richiesta dal Mercadante già al librettista, a sua volta già ‘rodato’ dalle prime collaborazioni con Donizetti. Così la ricerca di verità scenica, nella fluidità dell’accadere dei fatti, si impone già dalla struttura delle arie, che limitano per quanto possibile le ripetizioni, evitano la costante presenza dello schema di *Moderato-cabaletta* e quei momenti in cui i personaggi cantano ‘troppo’ solisticamente, pur durante i passi di insieme, con il rischio registico di congelare l’azione di tutti gli altri attori.

Anche nella *Elena degli Uberti* (caratteristica dettata dal libretto) la grande romanza di Elena nel primo atto è bipartita. E anche stavolta la musica scorre senza soluzione di continuità; lo schema *aria – cabaletta* viene dunque accantonato sulla scia delle più recenti ‘voghe’, precisamente descritte da Mercadante stesso.

Peraltro l’unica altra aria solistica, seppure con interventi del coro, è assegnata al tenore (Ubaldo) nel terzo atto. Il resto dell’opera consiste tutto, dunque, di recitativi e di brani d’insieme.

Notiamo che nella *Elena da Feltre* di Mercadante è più sviluppato un piccolo *solo* di Elena all’inizio del terzo atto, e che sia Mercadante che Brancaccio

mantengono la breve *Pregghiera* della protagonista prima della scena finale dell'opera.

Riportiamo in appendice la tavola sintetica dei brani (non facile ridurre in schemi il flessibile andamento dei brani, tra modulazioni continue e larghe stasi: se ne potrà consultare per confronto quella mercadantiana, elaborata dal Cassanelli). In alcune scene (inizio del secondo atto) la grande quantità di indicazioni che si succedono a brevissima distanza (anche una per battuta) ci dice della grande importanza che i tempi della recitazione devono aver avuto nelle intenzioni di Brancaccio. Inoltre, a mo' di esemplificazione, si riportano (con riduzione dell'orchestra per pianoforte) le due arie solistiche di Elena e Ubaldo, la prima per intero, la seconda fino all'inizio della *cabaletta*.

L'aria di Elena (*Ah! Del tenero amor mio*, dall'atto primo) è in due sezioni. La prima (6/8, Sol maggiore) ha una cortissima introduzione: l'impegnativa parte vocale inizia alla fine della quarta battuta. Già nella seconda battuta abbiamo cromatismi e modulazioni: nel testo, infatti, Elena dichiara la sua insostenibile felicità per la prospettiva delle nozze con l'uomo che ama. Dopo un inciso dagli intervalli virtuosisticamente disgiunti, l'espressione si intensifica tra progressioni e piccole cadenze. Tre battute di richiamo all'inciso iniziale, e in trenta battute la prima sezione di tempo moderato si conclude; inizia quindi l' *Allegro* (4/4, sempre in Sol maggiore): *Sarò tua dinanzi a Dio*. Qui, fra semicrome, trilli e intervalli espressivamente ampi (anche di tredicesima), viene esposto il tema in Sol maggiore; ci si muove per poche battute in mi minore, per tornare nuovamente in Sol maggiore. Segue un breve *Tempo di mezzo*, in cui gli strumenti dell'orchestra intervengono uno dopo l'altro con un effetto di energico *crescendo*; e l'aria riprende. Segue la coda, virtuosistica nella serie di arpeggi e salti vocali (alternati a volatine di violini e legni). Chi interpretò il brano dovette essere perciò un soprano di buon bagaglio tecnico, a dimostrazione che per Lecce non passavano solo "mediocrissimi cantanti".

Nell'introduzione del recitativo di Ubaldo nel terzo atto *Oh inaudita perfidia* troviamo le scale cromatiche e le armonie di settima diminuita associati alla agitazione del momento (Ubaldo ha scoperto che il padre di Elena, contrariamente agli accordi con il perfido Boemondo, è stato giustiziato). Armonicamente irrequieto anche il *Larghetto* (12/8) che segue, in Mi<sup>b</sup> maggiore: *Al chiarore di lugubri tede*. Nella successiva sezione *Quando fia noto l'orrido inganno* di andamento *Moderato* (4/4) fa il suo ingresso il coro. Segue una *cabaletta* (*Ah se degg'io perdere l'amato oggetto*).

L'esistenza della partitura della *Elena degli Uberti*, da centosessanta anni (e per quanto ancora?) muta testimonianza di un'epoca in cui il teatro fungeva da specchio e camera di risonanza della coscienza di una società artisticamente vivace e volenterosamente aperta alla verifica delle 'voghe' più avanzate, merita di essere considerata come un'esortazione a ben fare soprattutto per chi ora vorrebbe assegnare a un chitarrista la funzione di maestro ripetitore, e per chi continua a dotare i teatri salentini vecchi (Paisiello) e nuovi (Tuglie) di decorative buche d'orchestra cui si accede solo dalla platea (cavità così profonde, vuote e misteriose da spaventare alcuni organizzatori che in qualche occasione hanno per cautela coperto il fondo di materassi), camerini e retropalco non accessibili se non dall'esterno o attraversando le buche orchestrali o il palcoscenico, palcoscenici spropositatamente alti e, visto che di teatro musicale si tratta, singolarmente afoni.

### Appendice

Struttura generale dell'opera *Elena degli Uberti* di Antonio Brancaccio (Lecce, 1839)

#### ATTO PRIMO

	Introduzione	Larghetto 3/4 , Mi <sup>b</sup> maggiore	
sezione 1	Coro	Andante Mosso 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore	Coro Uomini
	Recitativo	4/4 - Andante - Allegro – Maestoso	Ubaldo, Guido
	Duetto	Andante 4/4, La maggiore Allegretto 3/4, Re maggiore Allegro – Mosso	Ubaldo, Guido
	Recitativo	4/4 - Allegro - 1° Tempo - Allegro	Ubaldo
sezione 2	Recitativo	Larghetto 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore	Elena
	Romanza	Larghetto 6/8, Re maggiore Allegretto 4/4, Sol maggiore	Elena
sezione 3	Recitativo	4/4 Allegro non troppo	Sigifredo, Elena, Gualtiero, Ubaldo
	Terzetto	Largo 2/4, Mi <sup>b</sup> minore	Sigifredo, Elena, Ubaldo
	Finale primo	Allegro Vivace 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore	Sigifredo, Elena, Gualtiero, Ubaldo, Coro Uomini

#### ATTO SECONDO

sezione 4	Scena	Moderato 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore Rec.vo Allegro-Larghetto-Allegro Rec.vo-A tempo Rc.vo- Allegro-Rec.vo Allegro-Larghetto-Allegro	Ubaldo, Boemondo, Elena
	Duetto	Vivace 4/4, Do maggiore Moderato 3/4, Do maggiore Allegro I Tempo	Ubaldo, Elena

sezione 5	Recitativo	Larghetto 4/4, Fa maggiore Moderato	Guido
	Aria	Vivace 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore Affettuoso – Allegro	Guido, Boemondo
sezione 6	Coro	Allegro Giusto 2/4, Sol maggiore	Coro
	Recitativo	Andante Mosso 4/4, Do maggiore	Boemondo, Imberga, Guido, Elena, Coro
	Quintetto	Larghetto 4/4, Mi maggiore	Elena, Guido, Ubaldo, Boemondo, Imberga, Coro
	Finale secondo		Elena, Guido, Ubaldo, Boemondo, Imberga, Coro

### ATTO TERZO

sezione 7	Preghiera	Andante Mosso 3/4 Rec.vo	Elena
	Recitativo	Allegro 4/4	Elena, Guido
	Duetto	Larghetto 4/4, Mi minore Vivace 4/4, Mi maggiore	Elena, Guido
sezione 8	Recitativo	Vivace 4/4	Ubaldo
	Aria	Larghetto 12/8, Mi <sup>b</sup> maggiore Moderato 4/4, Mi <sup>b</sup> maggiore	Ubaldo, Coro
sezione 9	Recitativo	4/4, Si <sup>b</sup> maggiore	Elena, Gualtiero
	Coro	3/4, Mi <sup>b</sup> maggiore	Coro, Elena
	Preghiera	Larghetto 9/8, Mi <sup>b</sup> maggiore	Elena
	Recitativo	Allegro 4/4 (Do maggiore) Allegro giusto (Mi <sup>b</sup> maggiore)	Elena, Ubaldo, Gualtiero, Coro
	Finale ultimo	Largo Assai, 4/4, La <sup>b</sup> maggiore Sostenuto - Sostenuto assai	Elena, Ubaldo, Coro Uomini