

IL MONDO ALLA ROVESCIA

Il presente articolo riproduce parzialmente il saggio di Elena Biggi Parodi, *I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri: «La scola de' gelosi», «Il mondo alla rovescia»*, in corso di pubblicazione nel volume *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Atti del convegno internazionale di studi (Avellino, Conservatorio "Domenico Cimarosa", 24-26 novembre 2016), a cura di Antonio Carocchia, Avellino, Il Cimarosa, 2017. Si ringrazia per la gentile concessione.

Il mondo alla rovescia, di Elena Biggi Parodi*

La conoscenza fra Antonio Salieri e Caterino Mazzolà, l'autore del testo del dramma giocoso ***Il mondo alla rovescia***, abbraccia un lungo arco di tempo. La prima collaborazione fra Salieri e Mazzolà fu *La scuola dei gelosi* e risale all'epoca di *Europa riconosciuta*, l'opera di Salieri con cui nel 1778, fu inaugurato il Teatro alla Scala di Milano.

La causa determinante del periodo di due anni che Salieri trascorse in Italia (aprile 1778-aprile 1780), fu lo scioglimento della compagnia dell'opera italiana, realizzata da Giuseppe II a partire dal febbraio del 1776, per privilegiare il prodotto nazionale del *Singspiel*, per cui i due teatri gestiti direttamente dalla Corte, il Burgtheater e quello della Kärntner Tor (Porta Carinzia), furono affittati a privati e il suo incarico di *Kapellmeister* dell'opera italiana divenne inutile.¹

Salieri partì dalla capitale imperiale il 30 marzo 1778, dopo aver realizzato, a partire dal 1770, undici composizioni teatrali per Vienna e rimanendo in Italia fino all'8 aprile del 1780. Scritti appositamente per l'Italia furono *Europa riconosciuta*, Milano agosto 1778, *Il talismano*, Milano (Teatro alla Canobbiana) agosto 1779, *La scuola dei gelosi*, Venezia (finita di comporre nel 1778), *La partenza inaspettata*, Roma dicembre 1779, *La dama pastorella*, Roma carnevale 1780.

Dopo il successo de *La scola de' gelosi*, per replicare il successo del 1779 era prevista una seconda opera con il libretto di Mazzolà, *L'isola capricciosa*, che fu momentaneamente abbandonata per l'improvvisa morte dell'impresario e la cancellazione del contratto da parte del suo successore. Questo secondo dramma giocoso con il libretto di Mazzolà e la musica di Salieri fu terminato poi nel 1792, rappresentato per la prima volta a Vienna, al Burgtheater il 13 gennaio 1795, con il titolo *Il mondo alla rovescia*.

L'opera andò in scena il con il nuovo titolo probabilmente per avvalersi della celebrità riscossa dal testo goldoniano. Tuttavia, *Il mondo alla rovescia* di Mazzolà più che al "Dramma bernesco per musica" di Goldoni appare vicino allo spirito di Voltaire. In particolare riferibile all'autore di *Candide* è la carica anticlericale presente nella caricatura dei Casti colombi, custodi e seguaci con il Gran sacerdote del culto devoto al "Colombon", dissacrante riferimento alla colomba dello Spirito Santo, aspetto del tutto assente nel libretto goldoniano. Ma ci sono pure vicinanze con l'immaginario corrosivo e destabilizzante de *La princesse de Babylone* «[...] quando tutto cominciava a degenerare sia negli uomini che nelle donne». Il contenuto della *fabula*, con il ribaltamento dei ruoli maschile e femminile, sicuramente fu avvertito fortemente inquietante, visto che il Mosel (primo biografo di Salieri) lo addita quale causa del mancato successo: «È rivoltante vedere donne e fanciulle che perseguitano e assalgono gli uomini con le loro dichiarazioni d'amore e le loro carezze. Il teatro non tollera queste realizzazioni ripugnanti.»

¹ Secondo quanto riferisce il suo primo biografo, che lo conobbe direttamente e ricevette dallo stesso compositore l'incarico di scrivere la storia della sua vita IGNAZ FRANZ MOSEL, *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, k. k. Hofkapellmeister, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der königl. Französischen Ehrenlegion, Vice-Präsident des Pensions-Institutes der Tonkünstler zu Wien für ihre Witwen und Waisen, Mitglied des französischen National-Institutes und des musik. Conservatoriums zu Paris, dann der königl. Schwedischen musikalischen Gesellschaft*, Wien, Wallishauser, 1827, p. 86, ed. mod. a cura di Rudolph Angermüller, Bad Honnef, K. H. Bock, 1999. Traduzione italiana di Barbara Allason in appendice a ANDREA DELLA CORTE, *Un italiano all'estero: Antonio Salieri*, Paravia, Torino 1936, p. 147.)

Sia per Mazzolà, sia per Salieri, ci furono molte occasioni per dimostrare la propria adesione alle acquisizioni della cultura francese del proprio tempo. Ma con *Il mondo alla rovescia* erano andati troppo oltre. Se il concetto di diritto naturale, fondativo della Rivoluzione francese, aveva messo in crisi l'ordine sociale, retto sul diritto di sangue e di razza, ora del tutto inconcepibile fu ritenuto pensare di rovesciare il mondo, attribuendo alle donne il ruolo di cacciatrici e agli uomini di preda. Ciò che dovette apparire ancor più preoccupante fu l'idea che in qualche luogo 'diverso' si potesse invertire l'ordine "naturale" legato al genere sessuale. Il conte Zinzendorf, testimone oculare della vita viennese, seppur dichiarando «Belle musique», con irritazione lo definì «Sot», stolto. Ciò che accade ne *Il mondo alla rovescia* è che, dietro al paravento dell'opera buffa, sono messe a fuoco situazioni che rendono possibile immaginare, pur sorridendone increduli, una parità che nel 1795 non andava bene a nessuno.

L'edizione critica de *Il mondo alla rovescia*, in preparazione da parte di chi scrive, parte da quella realizzata da Federico Sardelli per la Fondazione Salieri, basata su un solo testimone che si è dimostrato incompleto e non coincide con il libretto stampato all'epoca per la rappresentazione. Le lacune riscontrate in quel testimone dipesero, fra l'altro, dalla mancanza di carta che potesse contenere il numero necessario di pentagrammi per indicare un così grande organico con i solisti, il coro, gli strumenti. Cosa ulteriormente complicata dal fatto che in vari momenti il compositore utilizza una banda in palcoscenico. Come Mozart, nel caso di *Die Entführung aus dem Serail*,² anche Salieri copiò separatamente alcune parti strumentali. La partitura utilizzata per la rappresentazione di Montepulciano, esordisce qui, prima che sia ultimata l'edizione critica, contenendo le integrazioni per le coppie di flauti, oboe, corni, trombe, clarinetti, fagotti, timpani, sia per i due finali d'atto che per i cori del secondo atto, ricostruisce le arie previste per l'esecuzione del 1795.

L'argomento de *Il mondo alla rovescia* in breve.

In un tempo molto lontano una schiera «d'ardite donne, stanche / di servile catena», proveniente dall'Europa, si rifugia in un'isola e inizia a comandare sugli uomini che aveva condotto con sé. In questa nuova disposizione dei ruoli gli uomini si occupano della moda e le donne di far la guerra. Anche l'amore si fa al contrario. Amaranto, nipote della Generala (vecchia con la voce di basso), è corteggiato dalla Colonnella (amante di tutti, come la descrive il libretto). Fanno naufragio sull'isola un Conte e una Marchesa provenienti dall'Europa. Lo sconcerto del Conte è grande quando si rende conto che nell'isola è lui la preda più ambita, mentre la Marchesa viene considerata solo per essere condotta alle esercitazioni militari. Anche le preferenze sessuali dello stilista Girasole, un factotum come il Figaro del *Barbiere di Siviglia* ma gay,³ e dei damigelli suoi aiutanti, propendono decisamente verso il Conte. Questi, tutto sommato, si diverte «Gli occhi miei diventan rai / che far denno delirar», fino a che non è colto dalla gelosa Generala ad amareggiar con la Colonnella. Amaranto ed il Conte sono condotti in "ritiro" presso i Casti Colombi, giovani uomini che con il loro sacerdote, il Grande Colombo, sono preposti alla cura del luogo sacro ove si venera il non meglio identificato Colombon, blasfema allusione alla colomba dello Spirito Santo.

II atto

Mentre le donne dell'isola sono intente a temprare le armi da guerra in una fucina, un vascello di uomini europei arriva in soccorso del Conte e della Marchesa. La Generala decide di sposare il Conte per scongiurare che le sia portato via. Fortunatamente per lui, durante un colloquio privato, in cui questa tenta di baciarlo, sono interrotti da una serenata di strumenti a fiato provenienti dal giardino. Si tratta d'uno stratagemma, escogitato dalla Colonnella, per rimanere

²«Due to lack of space —because he “could not get paper with so many lines” — Mozart notated these instruments and also (with them or separately) “the trumpets and timpani, flutes, clarinet [...] on a separate piece of paper” (letter of 20 July 1782)». Neue Mozart-Ausgabe II/5/12 *Die Entführung aus dem Serail*, a cura di Gerhard Croll, 1982, Work Group 5, Vol. 12, p. XIII.

³ L'inversione dei ruoli di per sé non implica la preferenza sessuale, questa nel libretto si evince dall'attenzione degli uomini dell'isola per il Conte, cosa che le donne militari non manifestano affatto nei confronti della Marchesa. Si veda ad esempio la scena XII dell'atto I: «Girasole, poi il Conte s'avanza con vari damigelli che terminano di vestirlo».

sola con il Conte e dichiarargli il suo amore. Nel frattempo anche la Marchesa ha iniziato una relazione con Amaranto. Tutto è pronto per la fuga delle due coppie, di notte, in una barca presso il mare, quando essi sono scoperti dalla Generala. Mentre sta per celebrarsi il matrimonio tra la Generala e il Conte, il vascello europeo inizia a bombardare l'isola e il «popolo femminile» corre all'armi. Il Conte e la Marchesa si pongono fra i due eserciti durante il combattimento, affinché non sia sparso del sangue a causa loro. Pace è fatta, gli europei partono. Amaranto seguirà la Marchesa, mentre il Conte rimarrà sull'isola, ma, lasciando scornata la Generala, si promette in sposo alla Colonnella. La Generala, prototipo al femminile del tutore rossiniano, non si capacita che le sia stata preferita una soldata di rango inferiore.

Le strategie musicali di Salieri ne *Il Mondo alla rovescia*.

L'organizzazione formale della sinfonia introduttiva in re è in un unico movimento in forma di sonata, con tanto di sviluppo. Dopo un esordio marziale, Andante maestoso, un passaggio discendente e puntato dei violini Allegro presto, suona canzonatorio, come uno sberleffo. Dopo un primo tema affidato a corni soli e oboi dal piglio marziale, il secondo tema, benché camuffato in una scansione di quattro quarti, nasconde un metro ternario e una fisionomia di danza sul tipo dei *Ländler* di Mozart K. 606 (ed in particolare il n.3). È come se il compositore volesse esplicitare l'idea stessa dell'ambiguità fra un atteggiamento fiero e un altro popolare, come a descrivere qualche irriducibile guarinazione di legionari, "isolata" in una dimensione casereccia e paesana. Un poco il corrispettivo della musica da banda che Verdi realizza in *Macbeth*⁴ per l'arrivo di re Duncan.

Nella prima scena le indicazioni del libretto, che danno le disposizioni per la parte visiva, ci svelano che siamo in una sorta di *Atelièr* di moda dove: «Amaranto, e vari giovani amici (i damigelli), sono occupati in diversi lavori, vestiti con abiti non meno capricciosi che eleganti. Chi ricama, chi fa merletti, chi fila, chi sta dipanando ed annaspando. Amaranto seduto ad un tavolino orna di fiori e di veli un vago capellino». La comicità della situazione drammatica è chiarita dalla musica. Non si tratta solo di stilisti, ma di stilisti cinguettanti, come lo sono i gorgheggi della graziosa melodia del loro coro «Lavoriam che senza noia». L'intento caricaturale emerge da un insieme di fattori, da come la scansione musicale ternaria si unisce agli ottonari giambico anapestici del testo, per cui all'inizio d'ogni verso la scansione sillabica viene ornata dalle note di passaggio e dalle appoggiature, dal volteggiante 6/8 su cui è staccata la melodia e, infine, dal suo ondeggiante movimento melodico; il risultato è d'un effetto musicale ricercato e lezioso.

Il modista Girasole (che trasportato in tempi moderni potrebbe tradursi come lo stilista titolare della show room di cappelli), mostra ad Amaranto il bel capellino che la Colonnella gli ha inviato, accompagnato da una missiva audace che lo apostrofa «mio bel galletto», per cui Amaranto si stizzisce. È evidente come sull'isola i ruoli maschili e femminili siano ribaltati, ma è la musica che dell'aria che canta Girasole «Girandole le femmine» che si incarica di far intuire la situazione drammatica. Che le donne nell'isola svolgano un ruolo attivo e impongano la loro supremazia sugli uomini, raggirandoli, stordendoli come in un turbine, è reso evidente dalla melodia che gira su se stessa, realizzando musicalmente l'attributo di girandole con cui sono definite le donne in quest'aria. L'effetto comico è enfatizzato dall'uso del sillabato che rimbalza sulle assonanze delle parole.

L'inversione dei ruoli prosegue nell'incontro fra la Colonnella, tipica figura di *miles gloriosus*, spaccone e rubacuori, con il nipote della Generala, Amaranto, nel duetto «Pietà, perdono», con la Colonnella che lo insidia e Amaranto che difende "la gemma" del proprio onore. Alla melodia tutta slanci, dall'incedere deciso e incalzante della Colonnella (che inizia ogni verso con ritmo giambico), risponde il canto di Amaranto immobile, tutto impaurito; minimi intervalli melodici definiscono la sua pudibonda e trattenuta vocalità, che ricorda molto da vicino quella della Susanna negli incontri con il Conte ne *Le nozze di Figaro*.

La pagina strumentale che segue è indicata da Salieri come *Armonia sopra il teatro*. Una *Harmonie*, nei paesi di lingua tedesca è una composizione musicale per un insieme di fiati,

⁴ Julian Budden, *Verdi e il mondo musicale del primo Ottocento*, Edt, Torino 1985, p. 305.

consistenti in quattro coppie di corni, oboi, clarinetti e fagotti. Lo stesso von Braun, era particolarmente interessato alla musica per strumenti a fiato. Nella sua tenuta di Schönau aveva realizzato un meraviglioso giardino romantico in cui aveva fatto costruire il *Tempio della notte*, un luogo suggestivo, ora distrutto, a cui fu probabilmente destinata la più famosa pagina strumentale di Salieri, *Armonia per un tempio della notte*.⁵ L'atmosfera dell'*Armonia sopra il teatro*, un Allegretto dall'incedere pacato, con i timbri dei fiati, descrive la quiete sonnacchiosa della piazza cittadina dove si apre la scena successiva. Mentre le soldate hanno in corso la giornaliera esercitazione, avviene il colloquio tra Girasole e l'Aiutanta Maggiore. La soldata racconta allo stilista della cattura di due Europei provenienti da quelle strane terre dove, essa spiega: «gli uomini spendono per fare all'amor». L'Aiutanta si presenta con una melodia marziale, in cui ogni frase inizia baldanzosa con gli intervalli di terza discendente o di quarta ascendente, i più tipici segnali di richiamo militari.

Tre colpi di cannone e una musica trionfale introducono la Generala, preceduta dal coro esultante «Viva il fulmine di guerra» esageratamente enfatica, rispetto alla situazione musicale realizzata quando si presenta in scena con il suo aspetto attempato, con fagotti e contrabbassi che sembrano dipingerne le mossetine. La vecchietta appare ancor più male in arnese per il fatto che essa si presenta al pubblico con un recitativo semplice, «Conquistatrici invitte», in cui la sua voce di basso è accompagnata dal solo cembalo. Via, via l'atmosfera eroica precedentemente creata dalla musica con strumenti marziali come le trombe e i timpani risulta tanto più sproporzionata alla situazione, visto l'aspetto delle "prede" di guerra: due innocui, garbatissimi, nobili europei.

Il quintetto che segue «Esser parmi la civetta» è teatralmente la scena più esilarante della prima parte dell'opera, dove il Conte viene osservato ed ammirato dalle soldate, e comprende, imbarazzato, di essere nel ruolo della civetta, l'animale utilizzato a caccia come richiamo agli uccelli. Un quintetto realizza la contemporaneità di situazioni differenti: mentre la Colonnella elenca le bellezze anatomiche del Conte, questi si trova a disagio in questo ruolo («Gonne, gonne, poi gonne...ove sta celata, la gente braccata?»), poi canta appaiato con la Colonnella, mentre si uniscono a loro, con differenti linee melodiche la Marchesa, che non si capacita della strana situazione e l'Aiutanta Maggiore, che osserva come il Conte ricambi con gli sguardi la Colonnella. La Generala, a parte, scruta la situazione dissimulando, con un buffissimo, sbuffante sillabato che fa da sottofondo, raddoppiato da fagotti e contrabbassi. L'amore della Colonnella per il Conte divampa nell'aria «A trionfar mi chiama» (Metastasio, *Didone abbandonata*, Atto III, Scene 3), dove alla cantante è richiesto una funambolica agilità oltre alla capacità di sostenere il suono per diverse misure, senza perdere di sonorità nei confronti delle trombe. Nell'aria della Marchesa «Che farò, che sarà mai», il personaggio muta atteggiamento interferendo con la situazione drammatica. La Marchesa viene colta in un momento di intima riflessione, lo slancio espansivo della voce ha il suo punto d'arrivo sulle conclusioni tonali, con appoggiature che comunicano la sua indecisione, mentre si intreccia con il violino, il violoncello, il clarinetto e il fagotto concertanti. La tensione armonica introdotta dall'accordo di sol minore, per esprimere la sua dolorosa apprensione viene interrotta d'acchito. Un guizzo birichino accelera il ritmo (grazie alla croma puntata seguita dalla semicroma), insinuando una sfumatura caricaturale nel suo accorato lirismo perché, come canta: «forse piangere dovrei! Pur la cosa è sì ridicola che minora il mio dolor».

Effettivamente la scena che segue di lì a poco, con il Conte che si specchia con civetteria, mentre finisce di vestirsi attorniato dal coro dei damigelli adoranti, assume i toni sapidi della farsa; è chiaro che le preferenze sessuali dello stilista Girasole, come dei damigelli suoi aiutanti, propendono decisamente verso il Conte. Il titolo dell'aria è «Il labbro è di cinabro», dove v'è da sapere che il cinabro era il minerale utilizzato per fare il rossetto.

Nel grande finale che conclude il primo atto l'azione precipita quando l'Aiutanta giunge a prelevare la Marchesa per portarla ad arruolarsi: «vagabonde qui non soffronsi». La situazione

⁵ JOHN A. RICE, *The Temple of Night at Schönau: architecture, music and theater in a late eighteenth-century Viennese garden*, America Philosophical Society, Philadelphia, 2006, p.135.

drammatica ha capovolto anche i rapporti di potere fra il Conte e la Marchesa. Questa, che in Europa faceva la preziosa, ora, trascinata a forza dalla Maggiora, chiama in suo aiuto il Conte. A loro si aggiunge la Colonnella che inizia ad amareggiare con il Conte in perfetta consonanza melodica e ritmica (a due: «Quella morbida e bella manina mille volte ti vo' ribaciar»). I due sono colti sul fatto da Amaranto, geloso della Colonnella e i due uomini cominciano a litigare, trattenuti da quest'ultima: «Deh, siate buoni, vaghi garzoni». Il bello scompiglio sembra degenerare quando Girasole annuncia l'arrivo della zia Generala. Il sillabato, scandito sul ritmo della terzina, presto si propaga a tutti sulle parole «dove, in qual parte mi posso appiattar?», fino a che il concertato si interrompe d'improvviso. Cambia l'andamento all'arrivo della Generala; l'accompagnamento dei violini che fa da sfondo alla sua melodia, suggerisce la situazione d'attesa e di sospensione dell'azione, prima che abbia inizio il vorticoso concertato finale. Mentre la Colonnella prende il largo su un vascello, Amaranto e il Conte sono condotti prigionieri al tempio del "Colombon", per essere affidati ai Casti Colombi e purificati dal loro comportamento impudico. L'Andante, che segue, pare parodiare l'inizio dell'atto secondo di *Orfeo* di Gluck, con l'accompagnamento di terzine che ricorda il celebre «Deh placatevi con me». Il Conte, seguito da Amaranto si domanda «Dove siam? che luogo è questo?». La cerimonia sacrale che segue è caratterizzata da eventi musicali improvvisi, rapide figurazioni di scale ascendenti, evocazioni sonore dei fulmini, che incutono timore. Il tutto reso ridicolo dall'atteggiamento imperturbabile e dissacratorio del Conte. Mentre tutti, in apprensione per la folgore tanto evocata dalle figurazioni musicali, impauriti innalzano una preghiera al Colombon, il Conte, incredulo e sprezzante, prosegue, noncurante, il suo irresistibile sillabato, da basso buffo caricato.

Atto II

L'atto secondo si apre presso l'arsenale militare. In una fragorosa fucina le fabbre stanno temprando le armi. L'indicazioni di pugno di Salieri, nell'autografo, prescrivono esplicitamente «uno strepito di lime e seghe» e il «batter delle fabbre sopra un ferro rovente» al segno "T", indicato in partitura. La Generala ammette in cuor suo di essere innamorata del Conte, con l'aria «Ferito ha questo core» che trae tutta la comicità dal registro cavernoso in cui sono proferiti i suoi sussulti amorosi, grazie alle sincopi musicali sulle parole «dispetto», «petto», «batticuori». All'arrivo del comandante europeo, che reclama i suoi passeggeri andati dispersi, il Conte e la Marchesa appunto, la Generala oppone un fiero rifiuto.

La Generala convoca il Conte per comunicargli la sua decisione di sposarlo ma, mentre gli dichiara il suo amore, viene interrotta da una serenata per oboi, clarinetti, corni e fagotti, organizzata, dalla Colonnella, sotto il balcone. Lo strattagemma, messo a punto per far allontanare la Generala e poter raggiungere da sola il Conte, culmina nel delizioso duetto «Il più felice istante», in cui i due esprimono il loro amore. Salieri unisce le due linee vocali in una multiforme varietà di modi musicali: l'uno porta a termine la frase musicale dell'altra, oppure le voci sono incastrate in un gustoso gioco imitativo, o ancora cantano appaiate con lo stesso ritmo a distanza d'una terza; tutto conduce, insomma, a mostrarceli appaiati e complici.

Al contrario, quando la Generala torna dal Conte, senza essere riuscita ad acciuffare le ignote autrici della serenata, il duetto buffo che questi intraprende con lei «Alle nozze questa sera» si muove nella direzione opposta. Esso trae la sua comicità non solo perché a cantarlo sono una coppia di bassi, di cui uno dovrebbe raffigurare una donna vecchia, ma per la strategia musicale messa in atto dalla musica. Nelle due canzoni, che il Conte dedica all'anziana spasimante, dapprima parla d'una vecchia brutta e scaltra, e la musica va a finire nella tonalità minore con un effetto sinistro, poi d'un canarino, che rinchiuso in gabbia tenta di scappare, e qui la musica simula efficacemente il tentativo di allontanarsi dalla tonalità d'impianto e dall'originaria scansione ritmica, accelerando il passo su un tempo in 6/8 e modulando nelle tonalità vicine. Ben presto, considerata la reazione della Generala, che non gradisce nessuna delle due melodie, il Conte ne avvia una terza, finalmente nella tonalità d'impianto di si bemolle maggiore, ora con l'approvazione della Generala che ne ripete la melodia a canone.

Nel frattempo Amaranto è confinato in una stanza nel Ritiro dei Casti Colombi (una sorta di convento). Qui, malinconico, canta la canzone «Spuntar il sol d'aprile». La Marchesa che,

obbligata a lavorare in giardino, lo sente, dà inizio alla sua strategia amorosa rispondendogli a tono, cantando l'aria «Di fiero colpo il core» con la medesima melodia che, pur sul nuovo testo, ripete esattamente quella cantata prima dal tenore. L'intento ammiccante è immediatamente colto da Amaranto che tuttavia, proseguendo nell'inversione dei ruoli, oppone una vereconda pudicizia alle *avances* della Marchesa (con un ritroso «le mani a casa!»), ma infine capitola e anche questa coppia decide di fuggire.

Dopo l'esplosione musicale della Marchesa, per la quale sono fornite arie diverse nei differenti testimoni della partitura (benché tutte di funambolica agilità), di nuovo concordano i testimoni e l'atmosfera cambia. Degli undici pezzi d'assieme della partitura il coro di barcarole e il quartetto che segue «Tranquilla e placida all'aria bruna» sono quelli più suggestivi, che insinuano l'immaginario musicale del mondo lagunare, tanto caro al pubblico viennese, amante della Venezia del Goldoni.

Un ritmo puntato con il rapido alternarsi del bicordo dei violini e viole con l'intervallo di terza minore fa da sottofondo alla dolce melodia di «Tranquilla e placida all'aria bruna», raffigurando i riverberi argentei e i guizzi delle onde appena increspate. A proposito della sezione finale di questo brano, un bel quartetto a canone in cui le due coppie pregano che Amore secondi la loro fuga, scrive John Rice: «Con il suo metro ternario, le appoggiature alla fine delle frasi di quattro battute e il tempo lento moderato «Amor che in sen m'infondi» è un bell'esempio dei canoni operistici viennesi. L'imitazione si dissolve nell'omofonia, quando i quattro amanti si rivolgono insieme ad Amore, con l'intensità della loro preghiera intensificata da mozartiani cromatismi e appoggiature.» Ma non sfugga un piccolo stratagemma nella pacata melodia, intonata prima da violini, corni, clarinetti e fagotti all'unisono, poi dalle barcarole. Si tratta d'un particolare, nella configurazione del canto, che ne altera la percezione ritmica. La prima semifrase di due battute termina con una nota che ha la stessa altezza di quella che inizia la semifrase successiva. L'emiola che si crea (grazie anche alla sinalefe fra “placida” e “all'aria bruna”), realizza una sospensione che rievoca il magico momento dello scivolare della barca sull'acqua, quando, compiuta la vogata, il remo scorre appena sotto la superficie (dopo il *prémer* e lo *stalar*, secondo il glossario di terminologia di *Voga alla veneta*). Forse un intimo ricordo personale della sua Legnago dei canali, dove la fitta rete fluviale, che dall'Adige conduceva direttamente al Po, si diramava per tutta la pianura e faceva avvertire, pur così lontani dal mare, la sensazione di essere più vicini alla Laguna.

- *Elena Biggi Parodi ha pubblicato i libri:

- *Da Beaumarchais a Da Ponte*, Edt, Torino, 1996, pp. 85. [con Rudolph Angermüller]

- *Antonio Salieri, La Passione di Gesù Cristo, edizione critica*, Suvini Zerboni, Milano 2000, pp. XLIV, 222.

- *Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*, Lim, Lucca 2005, (Gli strumenti della ricerca musicale, Collana della Società Italiana di Musicologia), p. CLVIII, 957.

- *Ringraziamento all'arte ch'io professo*, Salieri Opera Festival, Teatro Salieri, Legnago, 2011.

- *Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna: convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Legnago 18 - 19 aprile 2000), LIM con l'Università degli Studi Verona e il Comune di Legnago, Lucca, 2012, pp. 461 [con Rudolph Angermüller]