

ROSANNA FURNARI

IL MITO DI ACI E GALATEA, SINTESI DEL TEATRO LIRICO BAROCCO

L'opera lirica occupò una posizione dominante nella civiltà del Seicento e Settecento in Europa. Sorta come ideale ed utopistico ripristino di una mitica civiltà perduta, essa attinse a piene mani dall'antica mitologia greca.

Nel corso dei miei studi ho notato, in particolare, quanto la storia senza tempo dell'incongruo triangolo Aci - Galatea - Polifemo, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, sia divenuta una fonte letteraria di immensa fortuna e diffusione: essa conquistò non poco i librettisti, avidi di trame avvincenti e richiamò l'attenzione dei più illustri compositori europei dal primo al tardo Settecento. Nell'arco di pochi anni, sullo stesso intreccio mitologico, videro la luce numerosi capolavori, distinti l'uno dall'altro non solo per il genere come per lo stile compositivo, ma anche per la lingua ed il carattere. Alcuni dei testi originali furono, poi, oggetto di ricorrenti adattamenti che avevano lo scopo di soddisfare le esigenze del mercato operistico, le richieste di compositori ed impresari e le pretese di vanitosi ed arroganti cantanti. Non mancarono, stranamente, neanche sleali sfide, colpi di scena e storiche *querelle* sull'argomento.

Così, da una mia semplice curiosità, suscitata dall'amore per la mia città, è nata una intensa ricerca alla fine della quale posso affermare che il mito di Aci e Galatea rappresenta una *sintesi di tutti i generi di teatro lirico nel periodo barocco*.

Mi propongo di passare brevemente in rassegna alcune opere, autentiche gemme, testimonianza luminosa di una civiltà e di un gusto senza età.

In area francese il soggetto in questione aveva ispirato per primo il musicista *Marc-Antoine Charpentier* (Parigi, 1634 o 1636 - Parigi, 24 febbraio 1704) il quale aveva composto una piccola *Pastorale*, uno

dei suoi primi lavori del genere, intitolata *Les Amours d'Acis et de Galathée*. La rappresentazione drammatica, che prevedeva musica e danze, andò in scena, nel febbraio 1678, presso il vecchio Chatelet, la residenza parigina di un funzionario del Pubblico Ministero, il procuratore del Re M. de Rians. La recensione di una recita dell'opera, contenuta su un giornale dell'epoca, testimonia il grande successo dello spettacolo: "*Tous ceux qui chanterent jouèrent et des Instrumens furent extrêmement applaudis*". Purtroppo il manoscritto di questa *petit Opéra* andò perduto: solo alcuni frammenti sopravvissero nella "*Ouverture du prologo d'Acis et Galatée*", H. 499 ed altri nella "*Ouverture du prologo de l'Inconnu*" del 1680.

Pochi anni dopo vide la luce la seconda Opera su tale soggetto, produzione del musicista, scenografo e ballerino italo - francese, *Jean Batipste Lully* (Firenze 1632 - Parigi 1687), Maestro di musica della famiglia reale.

Mi riferisco all'*Acis et Galathée*, commissionato da Luigi Giuseppe Duca di Vendome come intrattenimento galante in onore di Louis XIV, le Grand Dauphin. La prima rappresentazione privata ebbe luogo il 6 settembre del 1686 nella prestigiosa Galleria di Diana dello Chateau d'Anet che, per l'occasione, fu ravvivata da migliaia di candele accese e fuochi d'artificio finali. Qualche giorno dopo, grazie all'aggiunta di nuove macchine ed apparati scenici, l'opera venne predisposta per le rappresentazioni pubbliche, fu quindi replicata all'Accadémie Royal de Musique il 17 settembre dello stesso anno.

Lully, il riformatore e dittatore della musica francese, aveva composto numerose *tragédies en musique* o *tragédies lyrique*, genere caratterizzato da una regolare e maestosa architettura: un'Ouverture iniziale di carattere solenne, un prologo allegorico e 5 atti, fastose danze e brani corali, un lieto fine che converte la catastrofe finale della tragedia. Rispetto alle precedenti *tragédies*, *l'Acis et Galathée* rappresenta un genere che potremmo definire "intermedio" giacché contiene solo 3 atti piuttosto che 5 ed un ridotto *ensemble* strumentale.

Lo stesso autore aveva voluto definire la sua penultima fatica con il nome di *pastorale-héroïque* proprio per dare risalto a questa sorta di laboratorio, di esperimento musicale. Tale nuovo genere consentiva di celebrare i fasti della classe dominante attraverso le gesta di personaggi antichi, divini e mortali, nobili e pastori.

Per la redazione del libretto, Lully non si avvalse del suo solito collaboratore, Philippe Quinault, poiché quest'ultimo, caduto in disgrazia, si era ritirato dall'ambiente teatrale: si rivolse a Jean Galbert de Campistron¹. Il libretto dell'*Acis et Galathée* venne liberamente tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Livre XIII).

I personaggi del Prologo sono:

<i>Diane</i>	soprano
<i>Thetis</i>	soprano
<i>L'Abondance</i>	soprano
<i>Comus</i>	tenore
<i>Apollon</i>	haute- contre
<i>Dio dei boschi</i>	basso

I personaggi dell'opera sono:

<i>Acis</i>	haute- contre ²
<i>Galathée</i>	soprano
<i>Aminte</i>	soprano
<i>Polipheme</i>	basse- faille ³
<i>Neptune</i>	basse
<i>Scylla</i>	soprano
<i>Télème</i>	haute- contre
<i>Tircis</i>	haute- contre
<i>Sacerdote di Giunone</i>	haute- contre

La vicenda o quello che oggi si definisce, più propriamente, *fabula*, pare piuttosto fedele alla fonte letteraria, sebbene il librettista introduca, in nome della libertà drammatica, qualche elemento di novità. Oltre agli idilliaci innamorati, il pastore e la ninfa marina, nella vicenda sono presenti anche Scylla e Télème, che fungono da "contro-coppia" giacché la pastorella, al contrario di Galatea, rimane insensibile ai sentimenti del suo giovane spasimante.

¹ Segretario generale della flotta del re, (1656-1723), autore di molte tragedie per la Comédie française dal 1701, il quale fornì a Lully anche il testo per l'ultima tragédie lyrique, l'incompiuta *Achille et Polyxène*.

² Questo termine indica una voce maschile che si adatta ad eseguire, in falsetto, un repertorio notevolmente acuto, in genere da contralto e, in ogni caso, intermedio tra i registri di tenore e soprano.

³ Il termine indica la voce maschile di Baritono.

Il Prologo, episodio introduttivo in cui, solitamente, si dà libero corso alle allusioni cortigiane, appare nell'*Acis* meno sontuoso e metaforicamente servile di altre opere; qui Diana offre il benvenuto alle divinità pastorali invitate al festeggiamento, alla dea Abbondanza ed a Comus, il dio della festa, poi annuncia l'arrivo del Delfino a Château di Anet:

*“Le Fils du plus puissant, du plus juste des Rois
Leur redonne aujourd’hui par sa seule presence
Encore plus d’éclat qu’ils n’eurent autrefois” ...*

L'inevitabile *captatio benevolentiae* del compositore, protetto del Re e cantore ufficiale della gloria del regno, si ha proprio nell'intervento di Apollo che giunge a rendere omaggio al padre dell'erede al trono, Luigi XIV:

..... *“Que ne quittent jamais Minerve & la Victoire,
Tu vois par les respects que l’Univers lui rend
Le prix de ses travaux & l’éclat de sa gloire;
Tu vois ses Ennemis à ses pieds abatus,
Tu jouis des exploits de sa main triomphante,
Tâche de l’imiter; Sans cesse il te presente
Un exemple parfait de toutes les Vertus” ...*

Il carattere pastorale dell'opera, che sembrerebbe dover evocare la favola, tende, in quest'opera, rapidamente al tragico, infatti, solo nel primo atto il compositore sviluppa la trama secondo le convenzioni della scena tragica francese, sottomettendo cioè i sentimenti alla regola ed allo stile; subito dopo, ed in particolare nell'ultimo atto, l'azione viene portata in primo piano con intensità espressiva e pathos.

Il tessuto musicale e lo stile declamato sono perfettamente conformi a quelli delle *tragédies lyriques* del periodo della maturità di Lully, così come il tono austero del *récit* che controlla anche le minime inflessioni verbali e gli spostamenti di accento, tipici della lingua francese.

Il terzo atto termina con una superba Passacaglia, pezzo costruito sulla ripetizione di una linea di *basso ostinato*⁴, che riecheggia le sonorità di un altro capolavoro di Lully, l'*Armida*. In questa danza d'andamento moderato il compositore alternò linee di basso discendenti ed

⁴ Breve disegno melodico che si ripete invariato nella parte grave di una composizione.

ascendenti creando una sequenza apparentemente infinita di variazioni. La *Passacaille* risulta, così, tanto estesa da accompagnare quasi l'intera durata della scena finale. Essa chiude con l'invito:

“*Beautez à qui le Ciel a donné mille apas,
L'Amour vous punira de n'en profiter pas.
Sous ses lois l'Amour veut qu'on jouisse
D'un bonheur qui jamais ne finisse;
Tendres coeurs venez tous
En jouir avec nous*”

L'*Acis et Galathée* riscosse un tale, vasto successo da essere portato in scena in numerose grandi occasioni. Come testimonia una incisione del tempo, lo spettacolo venne montato in una versione abbreviata, sulla scalinata degli ambasciatori presso gli appartamenti di Versailles, il *Théâtre des Petits Cabinets*, il 23 Gennaio 1749, con una protagonista d'eccezione per una scena: la famosa *Madame de Pompadour*, rivestiva il ruolo di Galatea sfoggiando un magnifico abito di stoffa drappeggiata con ricami in argento, conchiglie e fontane applicate. Al suo fianco, nel ruolo di Acis il Visconte di Rohan.

Mentre l'*Acis et Galathée* andava in scena, nell'estate del 1752, a Parigi si rappresentava il fortunatissimo *Intermezzo*, intitolato *La serva padrona*, di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Tale coincidenza fortuita cagionò la scintilla per lo scoppio di un'accesa disputa filosofica e musicale, passata alla storia con il nome di “Querelle des Bouffons”, che coinvolse in prima persona Lully. L'ambiente culturale parigino del '700 si divise presto in due fazioni: la compagine dei *buffonisti*, formata dai teorici enciclopedisti, strenui difensori della musica italiana, che osteggiava il compositore francese e lo schieramento degli *antibuffonisti*, aristocratici e membri della corte che si mobilitarono a suo sostegno. Nonostante le polemiche, la *pastorale-éroïque Acis* portò Lully al vertice della sua carriera, continuò a far parte del repertorio operistico a Parigi fino al 1762 ed è ancor oggi annoverata tra i capolavori del compositore italo-francese, insieme ad *Amadis*, *Armide* e *Roland*.

Ritroviamo altre grandi opere, composte sul mito di Acis e Galatea in area anglosassone.

Nel febbraio 1701 andò in scena presso il Theatre-Royal in Drury-Lane, il *masque* intitolato *Acis and Galatea*. Si trattava di un breve intrattenimento teatrale su temi mitologici, secondo lo spirito della li-

rica pastorale inglese, musicato dal compositore londinese *John Eccles* (London, 1668 - 12 gennaio 1735)⁵ nell'ingenuo tentativo di dare una risposta autoctona all'invadenza dell'opera e dei compositori italiani nel Nord Europa. Questo *pastoral entertainment* consisteva nella recitazione di un'azione scenica e prevedeva la presenza di pochi cantanti solisti, un coro di pastori e pastorelle, pantomima e danze in costume.

Alla prima parteciparono, oltre alla Majesty band (orchestra di Sua Maestà), gli attori Mrs. Cross And Mrs. Spillar, l'attrice Elisabeth Bowman nei panni di Galatea in opposizione ad Anne Bracegirdle, un'attrice specializzata in "breeches parts" ovvero parti maschili. Tutto ciò non suscita affatto stupore se consideriamo che la pratica dei cantanti "en travesti" era molto in voga nel periodo barocco ed oltre.

Per la stesura della musica Mr. Eccles si era avvalso di una parte di una sua precedente Little-opera, intitolata "The Mad Lover" che era andata in scena l'anno precedente proprio al *Lincoln*'. Per l'esattezza, su un totale di 12 brani ben 6 furono impiegati per l'edizione, unica, del masque, mentre i rimanenti pezzi, soprattutto dialoghi, non furono ritenuti pertinenti.

Il libretto, tratto in parte dalle Metamorfosi di Ovidio, era di *Peter Anthony Motteux* (25 February 1663 - 18 February 1718), giornalista di origini francesi, traduttore ed autore di alcuni libretti, soprattutto di *semi-operas*⁶ tra i quali ricordiamo *The Rape of Europa by Jupiter*.

Secondo alcuni critici l'*Acis* mostra un approccio comico; certo è che l'opera presenta tratti piuttosto originali. Innanzitutto Motteux ridusse notevolmente le parti di Polifemo: il gigante monocolo entra sulla scena solo per chiedere la mano di Galatea al padre Nereo e la lascia poco dopo.

Una novità che non ha alcuna attinenza con il mito classico, è data dalla presenza di una rustica coppia di fidanzati e poi sposi, Roger e

⁵ Mister Eccles, pur essendo stato nominato Master of His Majesty's Musick nel 1700, si dedicava alla scrittura di una grande quantità di musiche di scena. Nel 1693 era divenuto compositore al Drury Lane Theatre, ma, quando alcuni attori abbandonarono le scene per formare una propria compagnia, la famosa *Inn Fields di Lincoln's*, nel 1695, egli continuò a comporre musica anche per loro.

⁶ Brevi lavori paragonabili ai moderni musicals.

Joan. Durante il banchetto delle loro nozze, Acis amoreggia con tutte le ragazze invitate e, quasi come un precursore del Don Giovanni di Mozart, irrompe degenerando in una discussione animata con gli sposi. Reputo che proprio a causa di questa porzione del masque il Dean avesse scritto che il classico fascino della leggenda greca era stato degradato in una dozzinale e volgare farsa⁷. Tale parte venne, in seguito, rappresentata separatamente con il nome di *The country Wedding*.

Inaspettato è il lieto fine dell'opera in cui Nettuno dice ad Acis:

*“Live, Acis live and quite the shore.
A watry god and mortal now no more”*

La forte influenza, esercitata per tutto il secolo XVIII dall'opera di Lully e quella del masque di Eccles sembrarono non aver avuto presa sul compositore d'origini sassoni, *Georg Friedrich Händel* (Halle, 1685 - Londra, 1759).

Il giovane autore aveva compiuto tra il 1706 ed il 1710 un soggiorno in Italia, al fine di studiare lo stile compositivo dell'opera seria. Durante la sosta di 10 settimane (dall'inizio di maggio alla metà di luglio del 1708) nella città di Napoli ebbe occasione di conoscere la Duchessa Aurora di Sanseverino, illustre componente dell'Arcadia napoletana, celebre mecenate e mentore di artisti e musicisti. Donna Aurora, probabilmente, gli commissionò la composizione di una serenata.

Il genere della *Serenata* era allora molto diffuso in Italia in quel periodo: composizione drammatico-vocale per limitati personaggi, con accompagnamento di pochi strumenti, destinata all'esecuzione notturna o serale, di solito all'aperto, presso i giardini di lussuose corti. La *Serenata* concludeva abitualmente con un lieto fine, aveva chiari fini celebrativi, prevedeva costumi e scenografie molto elaborate ma era rappresentata in forma oratoriale, ovvero senza azione scenica, per cui i cantanti rimanevano fermi sullo sfondo.

Il libretto fu affidato all'abate arcadico, Nicola Giuvo, segretario personale di Donna Aurora, il quale seguì fedelmente il testo di Ovidio, tratto dalle *Metamorfosi*, (XIII, vv.738-897) mantenendo un'atmosfera

⁷ Secondo quanto riferito nel libro di Di Ellen T. Harris, intitolato *Handel As Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*.

di tensione drammatica piuttosto inusuale per un intrattenimento nuziale, visto che la vicenda sfocia in un assassinio. Il dramma, tuttavia, viene rischiarato, in una certa misura, dalla metamorfosi finale, che vede ricongiunti, di nuovo, l'amante, divenuto fiume, con l'amata ninfa del mare.

La *Serenata Aci, Galatea e Polifemo*, completata il 16 giugno 1708 e catalogata con la sigla HWV 72, fu eseguita il 19 luglio dello stesso anno durante la festa per il matrimonio di Beatrice Tocco di Montemiletto, principessa d'Acaja, nipote della Duchessa, con Tolomeo Saverio Gallo, quinto Duca d'Alvito. Lo stesso compositore partecipò all'esecuzione suonando il clavicembalo.

La piece si compone di quattordici arie, due recitativi accompagnati (dall'orchestra: n° 4 e n°19), un duetto e tre terzetti, oltre a numerosi recitativi secchi (sostenuti solo dal basso continuo, in versi settenari ed endecasillabi) e prevede un organico canoro piuttosto ridotto, costituito solo da tre voci, tra cui un *soprano en travesti*: tale scelta fu imposta, presumibilmente, dalle disponibilità vocali che, in quel momento erano al servizio del Duca d'Avito.

I personaggi sono solo tre:

<i>Aci</i>	soprano
<i>Galatea</i>	mezzo soprano / contralto
<i>Polifemo</i>	basso

Questa *Serenata a tre* si apre, in mancanza dell'usuale Overture strumentale, con un bellissimo duetto iniziale, per soprano e mezzo soprano, il celeberrimo "*Sorge il dì, spunta l'aurora*" che ha proprio l'aspetto di una dedica da parte di Händel alla Duchessa Aurora.

Le diverse metafore presenti nel libretto offrono una immagine allegorica per ciascun protagonista: l'aquila simboleggia Aci, (Aria "*dell'aquila gli artigli se non paventa un angue*"), la farfalla rappresenta la delicata Galatea ed il serpente raffigura Polifemo.

Sul piano vocale emerge subito il ruolo della bella e sensuale nereide Galatea alla quale sono riservati momenti di più intensa commozione come la struggente Aria "*Se m'ami oh caro, se mi sei fido*".

L'*Aria di Aci* si distingue per il continuo dialogo tra la voce limpida dell'ooboe e quella umana, che ha una tessitura alquanto acuta.

*"Che non può la gelosia
quando un core arde d'amore*

*e per gioco amar non sa
lo può dir l'anima mia
che un tormento di contento
non sa quando aver potrà*

Il personaggio di Polifemo fu probabilmente composto “su misura” per don Antonio Manna, un cantante molto apprezzato alla Cappella Reale di Napoli e alla Hofkapelle di Vienna, basso dalla grande estensione, con una certa preferenza per il registro acuto. Il ruolo del ciclope è tutto congegnato in antinomia con la dimensione elegiaca dei due innamorati: il suo canto è teso, dominato da arie di furore.

Al crudele Polifemo Händel riservò arie di grande virtuosismo vocale quali “*Sibilar l'angui d'Aletto*”, “*Fra l'ombre e gl'orrori*” e “*Precipitoso nel mar che fremo*”, dimostrando, nonostante fosse solo ventitreenne, di essere già un abilissimo Maestro nella retorica musicale. Mi pare doveroso, a questo punto, soffermarmi sull'Aria “*Fra l'ombre e gl'orrori*”, pezzo che reputo una delle più incantevoli pagine vocali scritte in tutto il periodo Barocco per il registro vocale di basso- baritono. Dal punto di vista tecnico, il brano abbraccia una tessitura molto estesa e richiede un controllo del fiato quasi proibitivo.

*“Fra l'ombre e gl'orrori
farfalla confusa
già spenta la face
non sa mai goder.
Così fra timori
Quest'alma delusa
non trova mai pace
ne spera piacer”*

L'accompagnamento, affidato al violone grosso, senza il tradizionale *Basso Continuo* del clavicembalo, crea, con il suo colore scuro, un'aurea di tenebrosità al personaggio. Nel contempo, i delicati trilli che sottolineano le parole “farfalla confusa” rievocano proprio lievi battiti d'ali di farfalla.

La *Serenata Aci, Galatea e Polifemo* andò in scena, nonostante l'assenza dell'autore, altre due volte a Napoli: durante le nozze del figlio maggiore della Duchessa di Sanseverino, tra Pascale Gaetani d'Aragona e Maria Maddalena di Croy, nel dicembre del 1711 e, poi, in occasione dell'onomastico della figlia del Viceré, il 26 luglio del 1713.

Händel tornò in seguito su questo soggetto, con due partiture in inglese, stilisticamente e graficamente più ricche, per la presenza di cori e di un *arcadico colorismo* nell'uso delle voci e degli strumenti.

Molto travagliata è, invece, la genesi dell'*Acis and Galatea*, HWV 49A, appartenente al già citato genere britannico del *mask*.

Ci si chiederà come mai un compositore tedesco avesse abbandonato un genere nazionale per cimentarsi in uno mai sperimentato, tipicamente inglese, ma un genio non teme lo sperimentalismo di nuove suggestioni geografiche! Dopo la nomina come maestro di cappella nella corte di Hannover nel 1710, grazie alla generosità dell'elettore, il giovane compositore ebbe l'opportunità di visitare l'Inghilterra. A Londra ottenne un clamoroso successo con la rappresentazione dell'opera *Rinaldo*, il 24 febbraio del 1711, ebbe l'onore di essere ricevuto dalla Regina Anna, fu presentato all'Editore John Walsh e trovò numerosi sostenitori presso i poeti John Hughes, John Gay e Arbuthnot.

Nell'estate del 1717 Händel accettò l'ospitalità del Conte di Carnarvon, poi Duca di Chandos, che lo richiamò come libero artista, *compositor-in-residence* e didatta⁸ presso la corte di Cannons, lussuosa residenza ad Edgware, appena a nordovest di Londra, in cui il Duca manteneva un gruppo stabile di musicisti, strumentisti e cantanti.

L'*Acis and Galatea*, *little opera* in un atto, fu composta mentre il musicista si trovava proprio a Cannons e vide la prima rappresentazione, privata, nel maggio del 1718, come vuole la tradizione, avvalendosi della piccola orchestra di Corte e di stilizzati ornamenti scenografici allestiti presso la terrazza sul giardino, adiacente alla vecchia fontana, per rievocare la "*bubbling fountain*" in cui sarebbe stato di lì a poco trasformato Acis.

Il lavoro fu menzionato poco più tardi, come *Mask*, in un catalogo del Duca del 1720.

Il libretto, in lingua Inglese, venne scritto a più mani da tre poeti appartenenti al Circolo di Lord Burlington: John Gay, autore satirico, A. Pope e John Hugues. Probabilmente i Recitativi furono affidati quasi tutti a Gay, i versi lirici delle Arie furono commissionati a Pope, mentre

⁸ Secondo quanto riferisce Christopher Hogwood nel libro "Georg Friedrich Händel".

le Arie dei personaggi secondari assegnate a John Hughes.⁹ La vicenda deriva dalla traduzione del XIII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, di Dryden, intitolata *The fable of Acis , Polyphemus and Galatea*.

I personaggi sono:

Galatea soprano

Acis tenore

Damon tenore

Polyphemus basso

Pastori e pastorelle Coro

Rispetto alla Serenata italiana, l'*Acis and Galatea* presenta alcuni elementi di novità. In primo luogo è presente un nutrito coro che non si limita ad osservare e commentare l'azione, anticipando stati d'animo (di sereno idillio agreste o di presagio fatale) ma fa addirittura parte della scena e, talora, interagisce con i protagonisti come se fosse personificato. E' il caso del Finale in cui il coro è prodigo di consigli per Galatea:

*“Galatea, dry thy tears,
Acis now a god appears!
See how he rears him from his bed,
See the wreath that binds his head.
Hail! thou gentle murm’ring stream,
Shepherds’ pleasure, muses’ theme!
Through the plains still joy to rove,
Murm’ring still thy gentle love”*

La nuova versione include anche una parte per un secondo tenore, il pastore di nome *Damon*, che incarna l'elemento razionale della vicenda. Damon offre a ciascuno una imparziale consulenza: consiglia all'impetuoso Acis, distratto da Amore, di non trascurare i suoi doveri di pastore, avverte Galatea dell'esistenza effimera del piacere dell'amore e suggerisce al Ciclope di tentare un corteggiamento più cauto e sentimentale nei confronti della bella ninfa:

“Would you gain the tender creature,

⁹ Alexander Pope è nominato in un libretto del 1730 quale autore del testo, mentre in una pubblicazione datata 1739, la paternità dell'opera viene attribuita a John Gay.

*softly, gently, kindly treat her.
Suff'ring is the lover's part"*

La prima rappresentazione ebbe luogo il 26 marzo 1731 presso il Theatre Royal di Lincoln's Inn Fields. Fino a quella data non vi sono testimonianze di rappresentazioni pubbliche dell'opera, sebbene già gran parte della musica fosse stata pubblicata.

Il mito di Acis e Galatea fu per *Mister Händel* fonte di numerose preoccupazioni. Due mesi dopo, infatti, il caso volle che una compagnia inglese, la *English Opera*, gestita dalla famiglia Arne (Thomas e Arne junior), senza l'autorizzazione dell'autore, mettesse in scena un'edizione abusiva dell'*Acis* in 3 atti al New Theatre di Haymarket.

Adirato, il 10 giugno del 1732 il compositore sassone rispose alla compagnia rivale con la *Serenata in tre parti*, catalogata come HWV 49b, una rappresentazione "ibrida", mix eterogeneo e bilingue, in cui fuse insieme brani del *mask* inglese con pezzi della *serenata* italiana ed aggiunse nuovi personaggi. La "variantistica d'autore" ed il riadattamento di componimenti precedenti costituivano una pratica molto in voga presso i compositori della *musique baroque* e non solo. Per aumentare le probabilità di successo per la messa in scena Händel scelse un cast italiano d'eccezione, tra cui spiccavano il celeberrimo contralto castrato Francesco Bernardi, detto il Senesino¹⁰, nel ruolo di Acis e la Signora Strada in quello di Galatea.

L'enorme fortuna della produzione decretò un duro colpo al Teatro di Lincoln's Inn Field, ma si trattava solo di una momentanea vittoria per Händel. Nel giugno seguente, a causa di un'irreparabile rottura dei rapporti con l'irascibile Senesino, il compositore sassone vide passare tutti i cantanti da lui scritturati alla compagnia antagonista, condotta dal compositore italiano Nicolò Porpora.

A questo punto, la versione "ibrida" fu definitivamente abbandonata a favore di quella originaria, in inglese, che si tornò a rappresentare nel 1739.

Questi i personaggi:

¹⁰ Cantante evirato, divenuto un idolo della società galante, fu conosciuto da Händel a Londra il 19 novembre 1720, subito divenuto protagonista di diverse opere del compositore sassone.

<i>Galatea</i>	soprano
<i>Acis</i>	tenore
<i>Dorino</i>	tenore
<i>Polyphemus</i>	basso
<i>Clori</i>	soprano
<i>Filli</i>	tenore
<i>Sylvio</i>	tenore
<i>Eurilla</i>	soprano

Il limpido tessuto compositivo dell'opera è quello di un autore ormai maturo, moderno e cosmopolita, che, con gran saggezza, ha assimilato elementi stilistici di varia provenienza. D'altronde, lo stesso Händel non fece mai mistero che alcune delle sue più belle idee musicali avevano trovato ispirazione nei canti provenienti dalle strade di Londra. Il musicologo francese e premio nobel Romain Rolland, che studiò la vita e le opere del musicista sassone, su di lui scrisse: "*L'anima di Handel è come il mare, nel quale tutti i fiumi del mondo si riversano senza intorpidirne le acque o alterarle*". Il linguaggio delle Arie, in cui sono riconoscibili gli influssi della scuola di Purcell e dei madrigalisti inglesi, scaturisce da una capillare aderenza espressiva tra armonia e parole, ottenuta non tanto per puro ossequio ai rigidi modelli retorici della "dottrina degli affetti"¹¹, ma grazie alla capacità dell'autore di penetrare il senso del testo.

Le voci soliste in questo lavoro costituiscono pure l'organico dei cori e, fatta eccezione per Polyphemus, sono prevalentemente rappresentate da registri acuti, soprattutto tenorili, in pieno rispetto dello stile bucolico. Dal punto di vista vocale il personaggio di *Acis* è certamente il più rimaneggiato e riadattato nel corso delle varie versioni: da tenore era passato a contralto castrato¹², per finire a controtenore.

¹¹ "La musica è dotata di una forza meravigliosa per commuoverci ed i suoni sono i segni stessi della passione istituiti dalla natura da cui essi hanno ricevuto la loro forza"(da *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, vol I dell'abate Du Bos).

¹² Cantante di sesso maschile che, subita la crudele pratica della castrazione, prima della pubertà, otteneva capacità vocali (estensione, agilità e potenza) superiori a quelle femminili. L'avvento dei Castrati incontrò, tra il Settecento e l'Ottocento, uno straordinario favore di pubblico, tanto da determinare un

Quello di Polifemo è, invece, il ruolo più fortemente caratterizzato, dalla personalità contorta ed incongruente, che procede altalenando dal tragico all'umorismo. Rispetto al corrispondente personaggio della *Serenata*, il pastore monocolo pare qui svestire i panni di colosso arso dalla gelosia ed assetato di vendetta, per vestire quelli di gigante mite, quasi impacciato e goffo. Questo contrasto tra il serio ed il faceto emerge chiaramente nel Recitativo Accompagnato n° 14 del II Atto, dove, con repentina velocità il gigante passa dal furore delle parole "*I rage, I melt, I burn!*" che non lascerebbero presagire nulla di buono, alla placida intenzione di costruirsi un flauto per cantare il suo amore alla dolce nereide:

*"bring me a hundred reeds of decent growth
to make a pipe for my capacious mouth
in soft enchanting accents let me breathe
sweet Galatea's beauty and my love"*

Di fronte allo sdegnoso respingimento di Galatea, il Ciclope non tenta di violarla, anzi, si sforza di conquistarla cantando con "grossolano sentimentalismo" nella famosissima *Aria n° 15* del Secondo Atto, colma di lievi immagini campestri:

*"O ruddier than the cherry,
O sweeter than the berry,
O nymph more bright
Than moonshine night,
Like kidlings blithe and merry.
Ripe as the melting cluster,
No lily has such lustre;
Yet hard to tame
As raging flame,
And fierce as storms that bluster!
O ruddier"*

Polifemo non premedita l'assassinio di Aci come forma di ritorsione e rivalsa, ma, semplicemente, risponde alla sfida a duello lanciata dal pastore nell'*Aria "Love sounds th'alarm"* e lo uccide con il peso di un

periodo d'oro nella storia del melodramma italiano, meglio conosciuto come "Belcanto".

macigno. In buona sostanza, i tratti tipici del mito del IX libro dell'Odissea di Omero sono qui tralasciati a favore di un modello tracciato dalle varianti del mito di Teocrito con il suo XI Idillio.

Tale scelta di mitigazione e, quasi, d'elevazione di un personaggio *selvaggio, ignaro di giustizia e di leggi*¹³ non mi stupisce affatto considerando l'indole del compositore, la sua aspirazione alla rettitudine e, soprattutto, la sua profonda convinzione che *la vera musica debba avere sempre un profilo etico*. Basti ricordare che, un giorno, Händel, nel ringraziare un ammiratore che si complimentava per il suo successo, disse: *“Sarei desolato se avessi avuto solo il proposito di divertire il pubblico, il mio scopo è di renderlo migliore”*.

Stranamente alcuni melodrammi d'impostazione tipicamente italiana, anch'essi ispirati al mito di Aci e Galatea, sono collegati al lavoro di Händel.

Prima di parlare delle opere e dei relativi autori, occorre fare un piccolo passo indietro. Tra il 1718 ed il 1719 il compositore sassone aveva fondato la *Royal Academy of Music*, sotto l'egida del Re Giorgio I con il fine di rappresentare opere italiane al Teatro di Haymarket. Nel 1720 il compositore e celebre violoncellista *Giovanni Battista Bononcini* (Modena, 18 luglio 1670 - Vienna, 9 luglio 1747)¹⁴ si stabilì a Londra sotto la protezione di John Churchill, I duca di Marlborough e fu presto chiamato a far parte dell'Accademia in qualità di direttore musicale a fianco dello stesso Händel e del compositore Attilio Ariosti. Bononcini si trovò inverosimilmente a vivere, nello stesso momento, la condizione di stimato collega del sassone e quella di suo acerrimo concorrente. Quale migliore occasione se non quella di sfidarlo su un'opera dallo stesso soggetto!

Fortuna volle che il compositore modenese avesse composto, mentre lavorava a Berlino, l'opera in un solo atto, dal titolo *Polifemo*, che era andata in scena nell'estate del 1702, presso la residenza estiva del Grande Elettore di Brandeburgo a Lützenburger (divenuta Charlottenburg, in onore di Sofia Carlotta, moglie di Federico I). Quella rappresentazione

¹³ Cfr. Odissea, IX vv. 214-215.

¹⁴ Maestro del barocco italiano oggi trascurato ma molto apprezzato in Francia.

privata, allestita nel Castello, fu una produzione molto propizia perché vi parteciparono alcuni membri della corte viennese, la stessa Regina di Prussia, ottima cembalista e vi assistette, da un ripostiglio segreto, uno spettatore davvero speciale, un piccolo studente, che dopo qualche anno sarebbe divenuto il famoso compositore Georg Philipp Telemann.

Il libretto della breve opera non era compito di un poeta o scrittore, ma cura del dotto monaco ed affermato maestro di viola *Ottavio Ariosti*, al secolo Attilio Malachia (Bologna, 5 novembre 1666, 1740 ca.)¹⁵, conosciuto da Händel nella città di Berlino e da lui tanto apprezzato da fargli ottenere subito una parte da solista nell'opera *Amadigi*. Il compositore italiano collaborò per diversi anni con il musicista sassone nello scritturare nuovi cantanti per l'Academy e provò per lui così tanta stima da decidere di non competere mai con lui come fecero, invece, altri artisti italiani.

Ariosti, dopo aver attentamente studiato la fonte letteraria già usata per la pastorale-héroïque composta da Lully nel 1686, si avvale per il suo dramma pastorale di episodi diversi e separati delle *Metamorfosi*: fuse insieme l'inverosimile affetto del Ciclope per la ninfa Galatea, del XIII libro, con l'impossibile amore di Circe per il dio marino Glauco, contenuto nel libro XII.

Questi i personaggi:

<i>Aci</i>	soprano
<i>Galatea</i>	soprano
<i>Polifemo</i>	basso
<i>Silla</i>	soprano
<i>Circe</i>	soprano
<i>Venere</i>	contralto
<i>Glauco</i>	contralto

L'opera andò in scena probabilmente il 20 Ottobre del 1721 presso il Teatro Lincoln's - Inn - Fields di Londra. Ben presto la contesa tra i due compositori cominciò ad assumere un colorito politico: nacquero due schiere di ammiratori, gli "*haendeliani*" sostenuti dalla famiglia reale e i "*bononcinisti*" appoggiati dal Duca di Marlborough. Lo scontro fu

¹⁵ Estroso frate ed apprezzato suonatore di *viola d'amore*, fu autore, tra l'altro, del libro "Sei lezioni per viola d'amore"(1728).

alimentato da fascicoli satirici e da attacchi in prosa e in versi, scemò poi dopo il 1731.

Nel Polifemo si ravvisano chiari influssi delle tecniche compositive francesi, soprattutto nell'uso dell'Ouverture e di ritmi di Minuetto; tali procedure furono utilizzate consapevolmente da Bononcini al fine di creare tratti distintivi nel proprio stile da opporre a quello del rivale Händel. Tuttavia, ritengo che i segni veramente peculiari della scrittura dall'artista modenese debbano essere ricercati nelle melodie prive di ampollosi vocalizzi, nelle armonie sobrie, povere di contrappunto e di effetti concertanti, tutti appannaggio, invece, della tecnica haendeliana. D'altronde, anche alcuni scrittori del tempo (mi riferisco soprattutto agli anni che vanno dal 1720 al 1727) rilevarono il confronto di due linguaggi opposti: uno, quello del sassone, orientato all'eroico e l'altro, dell'italiano, tutto incline all'espressività ed alla semplicità.

Il poeta arcadico Paolo Rolli, contemporaneo di Bononcini, definì l'operista modenese “*gran maestro e gran espressor musicale delle umane passioni*”.

Avendo esaminato la dolcissima *Scena di Galatea*, l'*Aria Siciliana* dal titolo “*dove sei, dove t'ascondi*”, sento di concordare pienamente con il seguente giudizio: “*Di fronte al razionalismo di tanti suoi contemporanei, il Bononcini reca albeggiamenti di sensibilità patetica e preromantica*”¹⁶.

Nell'opera emerge anche la possente eredità lasciata dallo studio delle Opere Buffe e delle scene comiche inserite in opere serie; ciò si ravvisa in particolare nella forte *caratterizzazione* musicale dei personaggi. Il ruolo di Polifemo, ad esempio, pur essendo limitato, costituisce un modello di linearità presentandosi da capo a fine come figura divertente e farsesca più che atroce e terrificante. Lo troviamo, infatti, intento a tessere le proprie lodi, davanti a Galatea, riferendosi al suo talento, alla grazia e persino al suo fascino! La partitura vocale associata al bizzarro ciclope è caratterizzata dalla presenza di ripetuti salti, tipici della produzione buffa e degli Intermezzi.

Originale è il senso di pesantezza giocato dal basso continuo nell'*Aria* strofica di Polifemo, intitolata “*Dieci vacche*” o l'effetto caratteristi-

¹⁶ Cfr. Enciclopedia Biografica Treccani.

co del pizzicato nell'aria di Glauco, dal titolo "*Queste gocce*", durante la quale il dio del mare versa in acqua una pozione magica, donatagli da Circe con il falso pretesto di fare innamorare di lui una ninfa.

Il personaggio dell'opera veramente comprimario nella parte di antagonista è la maga Circe, la quale, essendosi invaghita di Glauco, ricorre alla magia pur di impedire al dio del mare di conquistare il cuore della bella Scilla. Uno dei punti forti del dramma è proprio la Scena di Circe, composta da Recitativo e Aria, un brillante Allegro dal titolo "*Pensiero di vendetta*", durante i quali la maga medita di fare in modo che l'ignara Scilla possa mutare le sue belle sembianze:

“...farò che prenda un così
odioso aspetto
che Glauco l'odierà quanto l'adora...”
“...assisti alla vendetta, o Dio tonante,
a ciò che sì d'allor cangi sembiante...”

Di grande effetto sono i virtuosismi canori che sostengono la frase centrale dell'Allegro "*Pensiero di vendetta non ti spostar da me!*".

Coeva del masque *Acis and Galatea* e scritta proprio nella città di Londra, è l'opera dal titolo *Polifemo*, di Nicola Antonio Porpora ¹⁷ (Napoli, 1686 - 1768). Si è detto, in precedenza, che Händel era stato costretto ad interrompere aspramente i suoi rapporti lavorativi col Senesino, irritato dalle eccessive pretese del cantante. Ebbene, proprio tale contrasto rappresentò la cagione per trascinare, ancora una volta, il tranquillo musicista sassone in una nuova e sleale competizione.

Si scatenò dapprima un'atmosfera di astio e di disprezzo nei confronti di Händel cui erano rimproverati il forte accento e le origini germaniche, identiche a quelle della dinastia regnante in quegli anni, che

¹⁷ Apprezzato compositore e celebre Maestro di canto. Fra i suoi allievi si contano i più apprezzati virtuosi dell'epoca, grandi soprani come Regina Mingotti (un'austriaca nata per caso a Napoli), i due castrati pugliesi Carlo Broschi (il leggendario Farinelli) e Gaetano Majorana detto Caffarelli, il tedesco Antonio Hubert, che in suo onore si fece chiamare "il Porporino"; ma anche un principe di Galles, una principessa di Sassonia, Maria Antonia, il poeta Metastasio, il compositore Haydn, oltre ad un incalcolabile numero di ragazzi e ragazze presso i conservatori napoletani e veneziani.

manteneva lingua e tradizioni tedesche. Si cominciò con il disertare le presenze alle rappresentazioni, giungendo, addirittura, ad assoldare individui con il compito di stracciare i cartelloni delle opere del compositore, esposti per le strade.

A partire dal mese di gennaio del 1733 fu persino aperta una sottoscrizione contro l'autorità di Mister Händel: un gran numero di copie di una specie di circolare stampata fu recapitato ai nobili più in vista della città, soprattutto verso quelli più ostili alla Corona. Nacque così l'*Opera of the Nobility* sotto la tutela del Principe di Galles, Federico di Hannover, da qualche tempo in cattivi rapporti con il padre, Giorgio II, protettore di Händel. Sotteso alla forza coalizzata contro il compositore sassone si celava dunque un aspetto squisitamente politico: non potendo attaccare direttamente il Re, la nobiltà di Londra fece di tutto per mettere in difficoltà il suo compositore.

Si contrapponevano, dunque, due fazioni, una *italianizzante*, capeggiata dal Principe, e l'altra, *tradizionalista*, sostenuta dal Re. Visto che il compositore italiano Giovanni Bononcini era caduto in disgrazia¹⁸, la nuova compagnia teatrale decise di assumere il valente musicista e celebre Maestro di canto, il napoletano Nicola Porpora.

La stagione teatrale dell'Opera della Nobiltà si aprì il 29 dicembre 1733. Il vantaggio rispetto all'opera rivale era quello di essere dotata di una compagnia di canto nettamente superiore a quella di Händel, cui prendevano parte le più importanti *stars* delle platee europee. Non stupisce dunque il fatto che la compagnia cominciò ad essere conosciuta come *Senesino's Opera*, a rimarcare l'importanza del cantante, più che quella del compositore.

Il 1° febbraio 1735, presso il King's Theatre di Haymarket a Londra, Porporamise in scena il suo *Polifemo*, opera in tre atti, su testo di *Paolo Antonio Rolli*¹⁹ (Roma, 1687-1765). L'insofferenza del poeta nei confronti del carattere autoritario di Händel e la sua alleanza con il Senesino, testi-

¹⁸ Bononcini era stato accusato di aver plagiato il madrigale "In una siepe ombrosa", composto dal musicista Antonio Lotti.

¹⁹ Rolli aveva abbandonato l'Arcadia per fondare l'Accademia dei Quiriti. Nel 1715, accettando l'invito di un gentiluomo inglese, si trasferì in Inghilterra, dove rimase fino al 1744, facendo conoscere la letteratura latina e italiana, traducendo il *Decameron* di Boccaccio e numerose opere di Ariosto.

monciata da numerose lettere del tempo, furono probabilmente le ragioni per cui *l'Opera of the Nobility* lo selezionò subito ritenendolo il drammaturgo più appropriato per competere con le produzioni del Sassone.

Il libretto è la risultante di una commistione tra la vicenda di Aci e Galatea, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio ed il racconto contenuto nel V Libro dell'*Odissea* di Omero. Il plot dell'opera fu, infatti, notevolmente ritoccato e complicato grazie all'aggiunta di nuovi personaggi, vedi Ulisse e la bella ninfa Calipso, che avevano il preciso scopo di rispondere alle esigenze dei membri del cast italiano, di sfoggiare tutte le abilità tecniche di cui erano in possesso: canto acrobatico e dinamicità vocale. D'altra parte questa era una prassi di così largo uso da essere stigmatizzata anche dai contemporanei. Gasparo Gozzi scriveva a tal proposito: "*s'è preso uno spediente di porre le mani ne' lavori del Poeta, e quelli allungare, accorciare, cambiarvi personaggi, aggiungerne, levarne via, far nuove canzonette, intere, per metà*".

Questi i personaggi:

<i>Aci</i>	soprano (castrato)
<i>Galatea</i>	soprano
<i>Polifemo</i>	basso
<i>Ulisse</i>	contralto (castrato)
<i>Calipso</i>	soprano
<i>Nerea</i>	soprano

Tra gli interpreti della prima erano scritturati i gloriosi castrati: Farinelli nel ruolo di Aci e Senesino in quello di Ulisse, il celebre soprano Francesca Cuzzoni nei panni di Galatea e l'insigne basso Montagnana nella parte di Polifemo.

Il soggetto mitologico ed agreste non intimorì certo il compositore napoletano che circa quindici anni prima aveva accolto di buon grado la nascente poetica arcadica, mettendo in musica, nel 1722, la Cantata intitolata proprio "Galatea" e la Serenata "Gli orti degli esperidi" su testo del Metastasio.

Il dramma, in cui abbondavano la decisa sensibilità melodica, la spontaneità e la naturalezza, fu un gran successo tanto da essere replicato ben dodici volte. Nella sua biografia händeliana del 1910, il musicologo Romain Rolland, scrisse a proposito dell'opera di Porpora:

"Qui magari scarseggia la coerenza drammaturgica, ma non certo l'espressività: si prenda la preghiera Alto Giove, dove la struggente

melodia è appena increspata da ornamentazioni leggere e patetiche in sommo grado”.

In effetti, nulla si può contestare al brano citato dallo studioso francese, inserito nella scena 5° del III Atto. L’Aria di Aci, che ringrazia Giove per averlo reso immortale, consta di due diverse sezioni, comincia con un meraviglioso *Lento* dalla sinuosa linea vocale e passa in modo inatteso ad un *Andantino* della sezione centrale. Il pezzo è stato recentemente reso famoso grazie alla pellicola cinematografica intitolata “Farinelli”:

*“Alto Giove, è tua grazia
E tuo vanto il gran dono
Di vita immortale
Che il tuo cenno
Sovrano mi fa.
Ma il rendermi poi quella
Già sospirata tanto Diva
Amorosa e bella
È un dono senza uguale
Come tua beltà”*

Degni di nota sono anche: il Duetto tra Aci e Galatea intitolato “*Placidetti zefiretti*”, l’Aria di Galatea che ha per titolo “*Smanie d’affanno*” ed il Recitativo e Duetto, Aci-Galatea, nominato “*Tacito Movi*”.

Il *Polifemo* fu nuovamente rappresentato in Haymarket il 28 ottobre del 1735 per aprire la nuova stagione del *Teatro della Nobiltà*, alla presenza della famiglia reale e del Signore di Modena. Una copia del manoscritto dell’opera fu conservata presso il British Museum di Londra ed una sua trascrizione è oggi in mostra alla British Library, probabilmente identificata con la sigla RM23a7-9.

Dopo poco tempo fu a tutti chiaro che la competizione di Porpora contro Händel era definitivamente persa. Tuttavia, tale strenua competizione era costata davvero tanto al povero sassone: portato alla bancarotta, con il braccio destro offeso da un colpo di apoplezia, cadde in un tale stato di prostrazione mentale da persuadersi a lasciare l’Inghilterra per cercare la guarigione ad Aquisgrana. Egli non avrebbe mai potuto immaginare che, dopo la sua morte, l’*Aci e Galatea* sarebbe divenuta la sua opera più eseguita.

Il mito di Aci e Galatea approdò anche in Spagna. Già nel 1690 esso

costituì una fonte di ispirazione per il drammaturgo *Francisco Bances Candiamo* che ne realizzò un soggetto per il genere più tipico del teatro spagnolo, la *Zarzuela*, breve spettacolo recitato, con parti cantate.

L'opera, dal titolo "*Fieras de zelos y amor*", mette in scena gli amori di Glauco e Scilla e di Aci e Galatea, osteggiati rispettivamente dalla gelosa Circe e dal ciclope Polifemo. Ecco come Glauco dichiara il suo amore a Scilla:

“...*En góndolas de oro, Deidades marinas,*
el claro artesón se ven coronar
con músicas dulces, a cuyos acentos
enfrena sus furias el golfo voraz:
felize mi amor, que huyendo las redes
de aquella enemiga de mi libertad,
mas dulces hechizos agotó en Scila ...”

Dopo alcuni decenni, grazie all'illuminato mecenatismo della potente famiglia dei Duchi di Osuna, Viceré di Napoli (1616-20), Viceré di Sicilia (1610-15) e governatori di Milano (1669-74), si creò un trait d'union fra l'ambiente di corte madrilenno e quello italiano delle Cappelle Reali di Napoli e di Sicilia. Nonostante la strenua difesa del patrimonio musicale locale da parte dei nobili spagnoli, fu unanime la scelta di incoraggiare un processo di *italianizzazione*, di apertura allo stile melodrammatico italiano, fatto di arie, *rondò* e *cavatine*. Alla diffusione di questo nuovo gusto contribuì non poco l'arrivo a Madrid, nel 1737, del famosissimo *sopranista* Carlo Broschi, detto il Farinelli, accompagnato dalla sua compagnia di canto. Divenuto impresario del *Real Teatro del Buen Retiro*, sotto il regno di Ferdinando VI, il castrato si attornì subito di compositori italiani, ottenendo per loro la nomina ufficiale di direttori d'orchestra. Ingaggiò Giovanni Battista Mele, noto anche con il nome di *Juan Bautista Melle* (Napoli, 1693 o 1701 - forse ivi, dopo il 1752), già *compositore napoletano* per la Corte, Francesco Courcelle, italianizzato in *Corselli* (Piacenza nel 1702 - 1778) e *Francesco Corradini* (Napoli, 1700 - 1749 Madrid?).

In occasione dei festeggiamenti del carnevale del 1748 fu commissionata "*per comando di sua maestà cattolica, il re nostro Signore D. Ferdinando VI*" l'opera drammatica dal titolo *El Polifemo* su libretto del poeta italiano Paolo Rolli, edito da L. F. Mojados. Dato singolare, la musica dell'opera venne scritta "a sei mani" perché i tre atti furono

suddivisi equamente, ciascuno ad un diverso maestro: l'Atto I andò a Corselli, il II a Corradini, l'Atto III a Mele, così come era avvenuto in precedenza per *La Clemencia de Tito*. Prime interpreti furono *las virtuosas* Ana Peruzzi, María Heras ed Isabel Uttini nel ruolo di *Ulises*.

Termina qui la piccola rassegna di opere liriche su Aci e Galatea²⁰ che, tuttavia, è suscettibile di future e più complete acquisizioni in ambito storiografico e filologico-musicale.

Auspico vivamente che la mia Acireale, città di Aci e Galatea, che si fregia dell'appellativo di cittadina barocca, possa rivalutare il prezioso quanto negletto patrimonio della *musique baroque* scaturito dall'omonimo mito e ne possa far tesoro assumendolo come parte integrante della sua storia intellettuale.

²⁰ Per motivi di carattere puramente cronologico non sono trattati in questa sede i rifacimenti, seppur degni di nota, delle opere di Händel e le ulteriori fatiche musicali che risalgono al periodo neoclassico e romantico.