

UDC 82-293:321.61"1754/1792"(436.1)

Survey article

Ricevuto il 31 gennaio 2007

Approvato per la pubblicazione il 3 aprile 2008

I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento

Katja Radoš-Perković

Facoltà di Lettere e Filosofia, Zagabria

L'articolo si propone di individuare i mutamenti della poetica librettistica ufficiale alla corte di Vienna, avvenuti in seguito alla riforma di Gluck e Calzabigi prima, e grazie all'affermazione dell'opera buffa poi. Vengono esaminati quattro libretti - ad opera di illustri librettisti italiani (Pietro Metastasio, Ranieri de' Calzabigi, Giambattista Casti e Giovanni Bertati) presenti alla corte in veste di poeti cesarei - di opere liriche rappresentate a Vienna dal 1754 al 1792.

Introduzione

Fin dalle sue prime rappresentazioni, l'opera lirica si presenta come un intrattenimento di corte, come uno svago in occasione di compleanni, onomastici, feste di nozze ecc. Coll'avvento (nel 1637) del teatro a pagamento a Venezia, la produzione complessiva aumenta notevolmente ma senza interferire con la prassi aristocratica privata. Essa comincia, anzi, ad essere un ottimo prodotto di esportazione culturale capace di diffondersi capillarmente in Europa, creando una sorta di "monopolio" italiano sul genere. Alcuni tra i più autorevoli compositori sia di musiche

che di testi vengono ospitati e assunti alle corti (fra gli altri Nicola Porpora a Londra, Dresda e a Vienna, Niccolò Jomelli a Stoccarda, Giovanni Paisiello a Pietroburgo) e diventano parte integrante dell'enorme macchinario funzionale all'intrattenimento di principi, re, imperatori. La corte Asburgica di Vienna rappresenta, in questo contesto, il luogo di approdo più ambito per la maggior parte degli artisti in questione. La tradizione dei poeti di corte italiani a Vienna inizia verso la metà del Seicento e perdura fino alla fine del Settecento, arrivando al proprio culmine assoluto con l'opera di Pietro Metastasio. Prima di quest'ultimo, Apostolo Zeno è l'unico, fra i poeti cesarei a Vienna, a entrare nel canone della letteratura italiana. Per il resto, si tratta in prevalenza di librettisti anonimi, o quasi, oggi del tutto marginalizzati dalla storiografia non solo letteraria ma anche musicale. Dopo la riforma di Zeno, che trova in Metastasio il suo maggiore interprete, avviene un'inversione drastica della percezione del genere melodrammatico, che sfocia nella riabilitazione della parola e nella conseguente possibilità che uno stesso libretto, di Metastasio per esempio, venga musicato decine di volte. La nuova estetica arcadica denuncia le esagerazioni barocche, le stravaganze, le miscele improbabili di elementi seri, comici, amorosi. In questo contesto, Zeno formula quella che è nota come la prima riforma del melodramma, incentrata sull'urgenza di rendere dignità al testo. Tutto ciò comporta, inoltre, la diminuzione del numero di personaggi, ridotti a una media di sei, l'abolizione assoluta di elementi comici ed episodi inverosimili, nonché l'introduzione di severe norme di versificazione per i recitativi e le arie. Per la prima volta il testo di un libretto d'opera diventa più importante della musica che l'accompagna. Ne consegue che, nella percezione odierna dell'attività operistica dell'epoca in questione, Metastasio sia molto più conosciuto rispetto alla maggior parte dei compositori dei suoi libretti. Verso la fine di quella che si può definire "l'era metastasiana", negli anni '60 del Settecento, avviene la cosiddetta seconda riforma del melodramma, ad opera di Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck. Essa segna l'inizio del declino dell'opera seria, ovvero la fine della supremazia del libretto sulla musica, nonché dell'opera italiana in Europa. L'avvento della rivoluzione francese, del romanticismo nelle arti e la nascita delle opere liriche nazionali cambieranno la mappa musicale europea, ma l'opera lirica

made in Italy, anche nelle epoche successive, riconfermerà il suo primato mondiale tuttora inidiscusso.

In questo articolo analizzerò alcuni libretti d'opera da cui è possibile evincere la storia non solo del loro genere, ma anche dei loro poeti e delle loro micro-epoche, vicine e tuttavia molto diverse. Il primo libretto che esaminerò è il libretto delle *Cinesi* di Metastasio. La scelta è giustificata da più fattori: innanzitutto, il libretto è uno dei pochi intermezzi comici di questo autore. Inoltre, si tratta di un atto unico scritto già nel 1734, ma riemerso e riadattato nel 1754 su musica di Gluck, che è anche il compositore del secondo libretto preso in considerazione in questa analisi, quello *dell'Orfeo ed Euridice*. Il testo, infine, è, quanto al contenuto, un metatesto sui generi teatrali, che allude alle preoccupazioni teoriche e teatrologiche di Metastasio. Di Giambattista Casti ho scelto, invece, un libretto celeberrimo, quello di *Prima la musica poi le parole*, musicato da Antonio Salieri e rappresentato nella stessa serata insieme a un atto unico di Mozart. Anche il libretto di Casti è, come si vedrà in seguito, un metatesto che tratta la struttura stessa dell'opera lirica, ma in modo completamente diverso da Metastasio e con richiami maliziosi alla contemporaneità. L'ultimo testo che intendo trattare è il libretto di uno degli ultimi poeti cesarei, Giovanni Bertati, intitolato *Il matrimonio segreto*, libretto che ha avuto la fortuna di essere musicato da Domenico Cimarosa, diventando un punto fermo nel repertorio melico.

Analisi

Il libretto delle *Cinesi* di Pietro Metastasio viene originariamente steso nel 1734 per una festa di Carnevale alla corte viennese. La musica è di Antonio Caldara. In quell'occasione si esibiscono l'arciduchessa Maria Teresa, futura imperatrice, la principessa Maria Anna e una dama di corte. Dopo circa vent'anni, Metastasio riprende questo atto unico su richiesta di Gluck. Terminati i festeggiamenti di corte ai quali l'opera è inizialmente destinata, essa entra nel repertorio del Burgtheater di Vienna. Nello stesso anno Metastasio invia una nuova versione del testo a Ranieri De' Calzabigi, che a Parigi cura l'edizione di tutte le opere del librettista.

In una lettera a Calzabigi - in cui, oltre a lamentarsi delle manchevolezze editoriali di alcune precedenti pubblicazioni italiane delle sue opere, Metastasio loda l'impegno e il lavoro fino ad allora svolto da Calzabigi, proponendogli delle modifiche relative ad altri suoi celebri drammi per musica, - troviamo anche un breve riferimento al nuovo libretto 'modernizzato' delle *Cinesi*:

Eccovi inoltre le *Cinesi*, altre volte impresse sotto il titolo di *Componimento drammatico che introduce ad un ballo*, ma ora accresciute d'un personaggio, e perciò di maggior vivacità ed interesse nella condotta, a segno di poter senza taccia di soverchia baldanza pretendere qualche parte ne' privilegi della novità.¹

Già dal titolo si intuisce il desiderio di Metastasio di dare una prospettiva diversa al tema trattato, scegliendo una terra esotica e relativamente poco conosciuta quale la Cina, e rendendo fin dall'inizio chiara, con alcune osservazioni, la differenza tra i costumi orientali e quelli occidentali. Le *Cinesi* sono tre amiche - Lisinga, Sivene e Tangia - che si stanno annoiando in una stanza della casa di Lisinga. La prima violazione delle norme sociali 'cinesi' avviene con l'entrata dell'unico personaggio maschile, Silango (aggiunto nella versione del 1754), fratello di Lisinga e innamorato di Sivene. Per una ragione di costume, l'apparizione suscita furore, paura, costernazione tra le donne, mentre Silango la definisce: "Una follia cinese. Si ride (e il vidi io stesso) in tutto l'occidente di questa usanza stravagante e rara",² anche se è chiaro dalla reazione delle donne che tale 'follia' potrebbe avere serie ripercussioni. Abbiamo qui un'interferenza occidentale nel ruolo di Silango che, avendo viaggiato in Europa, deride sia questa usanza cinese che la preoccupazione delle donne. Tutta l'introduzione funge, quindi, da chiarimento: essa definisce l'ambiente sociale, gli affetti tra i giovani e sottolinea alcune differenze fra Oriente ed Occidente. Chiaramente, un'impostazione introduttiva come

¹ Metastasio, Pietro. Lettera n.731 a Ranieri Calzabigi - Parigi, scritta a Vienna il 9 marzo 1754, in *Lettere*.

² Metastasio, Pietro, *Le Cinesi*, scena prima, cfr. il sito www.librettidoperaitaliani.it

questa non potrebbe funzionare se questo soggetto fosse ambientato in Europa. Metastasio ne è cosciente e costruisce apposta questa 'distanza' illusoria, quanto superflua, per esprimere, nel suo messaggio finale, delle opinioni teatrologiche generali, indipendenti dal punto di vista geografico. Alla parte introduttiva subentra il tema del libretto, un esempio eclatante di teatro nel teatro con una funzione teorica, di distinzione genologico-stilistica, che consiste nella proposta di rappresentare un pezzo teatrale alla maniera occidentale. La prima ragazza vuole che sia una tragedia e propone l'*Andromaca*, tema che Metastasio non ha mai affrontato nella sua carriera. Esiste, però, un libretto omonimo di Apostolo Zeno, rappresentato nel 1730 a Napoli su musica di Francesco Feo, che senza dubbio Metastasio conosceva. Silango propone un tema pastorale che poi affronterà assieme a Sivene, mentre Tangia considera la commedia la forma più divertente. Prima di decidere lo stile da scegliere, le ragazze devono dare saggio della loro proposta. I protagonisti si suddividono in attori e pubblico e recitano (cantano) le loro scenette. Nonostante le dimensioni minime dell'opera, Metastasio riesce a immettere anche riferimenti al carattere dei suoi personaggi, nonché alle loro relazioni interpersonali, per cui Silango e Sivene risultano innamorati, Tangia gelosa e di conseguenza maliziosa, mentre Lisinga resta la più matura del gruppo, una specie di capogruppo sottintesa. Dalla caratterizzazione dei personaggi si può dedurre anche la gerarchia degli stili, ovvero, grazie alla simpatia implicita di Metastasio verso determinati caratteri si può intuire la preferenza per lo stile interpretato: così Lisinga, la mediatrice del discorso, sorella del personaggio maschile, e pertanto disinteressata a lui come amante, sceglie lo stile tragico, stile che Metastasio quoterebbe al primo posto, poiché l'esemplarità della ragazza che lo presenta si riflette su quello che essa (o Metastasio) preferisce; la coppia di giovani amanti viene descritta con benevolenza e senza tratti negativi, in quanto considerata, appunto, legittima, il che ci spinge, pertanto, a collocare la pastorale al secondo posto dell'ipotetica lista delle preferenze metastasiane; l'ultima ragazza, invece, ha tutta una serie di repliche che denotano un filo di gelosia, suscettibilità e impazienza, per non parlare della scenetta comica da lei presentata - volta esclusivamente a deridere il cosmopolitismo affettato del ragazzo - che la rende per modo di dire 'antipatica' e colloca,

secondo la logica dell'abbinamento del tipo di carattere attribuito allo stile presentato, lo stile comico all'ultimo posto delle preferenze teatrali di Metastasio. La pastorale dei due giovani ripropone i personaggi di Tirsi e Licori, che ritroviamo nell'opera *La fida ninfa* di Antonio Vivaldi del 1732.³ Ciascuna delle tre scenette è caratterizzata da un approccio diverso, nel senso che *l'Andromaca* di Lisinga inizia *in medias res*, senza commenti introduttivi, in quanto presuppone la conoscenza del materiale, il che è però contraddetto dalla dichiarazione introduttiva di Silango secondo la quale: "...quest'arte comune è sol negl'europèi paesi, ma qui verso l'aurora, fra noi cinesi, è pellegrina ancora".⁴ La pastorale di Sivene, invece, inizia con un'ampia descrizione della scenografia, per passare alla forma del dialogo tra il pastore e la ninfa. La commedia, infine, esordisce con una didascalia introduttiva in cui non si descrive l'ambiente bensì il giovane, che è occupato nella toeletta giornaliera e si sta aggiustando il *toupet*. Questi tre tipi di introduzione alle scenette sono caratteristici dei tre stili e denotano in parte il desiderio di Metastasio di non 'squilibrarsi' troppo nella 'leggerezza' del suo atto unico, mantenendo intatta la purezza formale degli stili, e con essa il suo scopo didattico sottinteso.

La terza parte del pezzo consiste nella scelta di uno dei tre stili proposti per una loro rappresentazione da allestire *ad hoc* tutti assieme, ed è qui che ci si aspetta anche il verdetto finale di Metastasio al riguardo, ma la questione viene risolta diplomaticamente: la tragedia è un po' troppo piagnucolosa, la pastorale dopo un po' diventa noiosa perché gira sempre attorno alle stesse cose, mentre la commedia necessariamente offende qualcuno in quanto si incentra sulla rappresentazione di difetti umani, creando nemici all'autore. In quest'ultima constatazione si può leggere anche la motivazione di alcune scelte poetiche di Metastasio. Silango

³ Il libretto di Scipione Maffei era stato steso nel 1694, dunque prima della riforma di Zeno, e riproposto alla fine degli anni '20 del Settecento in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro di Verona. Nel 1737 l'opera fu rappresentata a Vienna col titolo *Il giorno felice*. Il personaggio di Tirsi non risulta nell'elenco dei personaggi in quanto si nasconde dietro il nome di Morasto per svelare la propria identità solo verso la fine della pastorale. Cfr. *Il dizionario dell'opera*, a cura di Pietro Gelli, Baldini & Castoldi editori.

⁴ Metastasio, Pietro, *Le Cinesi*, scena prima, cfr. il sito www.librettidoperaitaliani.it

suggerisce allora di eseguire un balletto, proposta che piace a tutti, non essendo il balletto nè troppo triste, né noioso, né offensivo. Il balletto finale, intitolato *Giudizio di Paride*, riprende un tema mitologico ben noto (anche in Cina?). Esso non presenta alcun punto di collegamento con il contenuto precedente dell'opera, elemento che sarà importante, come si vedrà in seguito, per la seconda riforma del melodramma.

Il libretto di Metastasio presenta quattro personaggi come quello di Casti, ma è nella sua essenza completamente diverso. Nell'ottica della produzione complessiva di Metastasio, può senz'altro essere considerato un'opera di carattere leggero, che peraltro non rinuncia ad essere istruttiva, critica (almeno in apparenza) e sobria. Non sono presenti gli elementi caratteristici di tante opere buffe che si ritrovano negli esempi a seguire.

Già il libretto di Casti per Salieri, quello di *Prima la musica poi le parole*, è pieno di comicità voluta, di satira dell'ambiente circostante e di notazioni caricaturali. In questo lasso di trent'anni, in seguito alla riforma Gluck-Calzabigi e all'avvento di Goldoni, grande indubbiamente come commediografo ma anche uno dei maggiori librettisti di buffe del Settecento,⁵ la produzione "leggera" di corte è mutata profondamente. Proprio Goldoni, nel celebre episodio delle sue *Memorie* relativo alla presentazione del libretto dell'*Amalasantha* in un salotto Milanese, riassume in un certo senso la maggior parte delle pecche dell'opera seria: il numero fisso di personaggi, la severa gerarchia tra i ruoli (per cui i protagonisti cantano un numero fisso di arie, di lunghezza fissa, mentre i personaggi secondari interpretano al massimo un'aria che non può

⁵ Nel suo articolo intitolato *Carlo Goldoni između libreta i glazbe* (Carlo Goldoni tra libretto e musica) pubblicato sulla rivista *Dubrovnik* nel 1993 e incluso nel volume *Etide za lijevu ruku* (Esercitazioni per la mano sinistra) del 2000, il musicologo croato Ennio Stipčević segnala al pubblico croato l'importanza della produzione librettistica goldoniana fornendo fra l'altro dei dati statistici che testimoniano la presenza dei libretti di Goldoni nell'ambito dell'intera produzione di opere buffe nel Settecento. Stipčević ci informa che tra il 1749 e il 1761 a Venezia furono allestite circa una settantina di opere buffe delle quali 44 avevano libretti goldoniani, mentre secondo i cataloghi goldoniani in tutto il Settecento furono prodotte circa 2000 opere buffe delle quali 283 su libretti di Carlo Goldoni, fatto che lo rende senza dubbio uno dei maggiori librettisti di buffe del secolo. Cfr. Stipčević, Ennio. 1993. 2000. *Carlo Goldoni između libreta i glazbe, Etide za lijevu ruku*, Zagreb, Znanje, pp. 79-85.

essere più lunga, più importante di quelle della coppia protagonista), l'impossibilità di presentare due arie lente in successione ecc.⁶ L'opera seria si presenta come una *routine* per i compositori, che prendono il testo esemplare, metastasiano appunto, e lo corredano di musica svariata e generalmente artificiosa, in quanto non incentrata sul contenuto ma sull'effetto, sulla bravura dei cantanti e sulle varie regole di entrata, uscita, sui recitativi, sulle arie ecc. Nell'opera buffa, che si sviluppa parallelamente, sono già presenti soluzioni diverse, ma i cambiamenti nel genere serio si fanno strada, nell'ambiente viennese, appena con l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e Calzabigi, anche se già Tommaso Traetta e Niccolò Jomelli escono dagli schemi abituali creando della musica innovativa. L'idea di un *Gesamtkunstwerk* viene teorizzata nel *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti, pubblicato nel 1755. Gluck ne formula le caratteristiche essenziali nella famosa prefazione/dedica al Gran Duca di Toscana, che apre l'opera *Alceste*, nell'edizione del 1769.⁷ Si tenta un ritorno alla semplicità, alla naturalezza, sia nel testo del libretto, che viene ripulito da esagerazioni ed esibizioni filosofico - dottrinali, sia nella musica, che si vuole più idonea ai fatti narrati. Il balletto e il coro non sono più semplicemente elementi di decoro (come nell'esempio del balletto finale delle *Cinesi* di Metastasio), ma diventano parte integrante del dramma, e sono dettati dalle esigenze drammaturgiche. Anche il ruolo dell'eroe non è più quello di equilibrare una situazione di conflitto, bensì di superare individualmente degli ostacoli, di maturare come personaggio. Non a caso, l'opera determinante per la riforma tratta il soggetto di Orfeo. Si ricollega sia agli inizi del melodramma, all'*Euridice* di Rinuccini-Peri o all'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi, sia al mito della musica liberatrice e trionfante che supera ogni ostacolo.

L'opera di Gluck e Calzabigi va in scena a Vienna nel 1762 in occasione dell'onomastico dell'imperatore Francesco I, per cui si rinuncia al finale tragico del mito a favore di un lieto fine. Negli intermezzi tra gli atti, che

⁶ Goldoni, Carlo. 1887. *Memorie di Carlo Goldoni*, traduzione di Francesco Costero, Milano, Edoardo Sonzogno editore, p.80.

⁷ Calzabigi ha scritto il testo della dedica poi firmata da Gluck. Cfr. Kimbell, David. 1995. *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1995, p. 229

non sono più inserti comici ma di solito balli indipendenti dal contenuto dell'opera, Gluck inserisce balletti logicamente integrati nel dramma. I singoli personaggi sono tre, Orfeo, Euridice e Amore, e la trama procede linearmente, senza distrazioni o episodi superflui. Una novità musicale sono i recitativi che vengono tutti accompagnati per evitare il brusco passaggio dal secco all'aria con orchestra. Le arie sono strofiche e non concedono ai cantanti vocalizzi *ad libitum*, ma solo l'interpretazione di ciò che sta scritto, mantenendo la fluidità della narrazione e la verosimiglianza degli affetti delineati. Già nella didascalia introduttiva si nota una delle novità di questo libretto: "all'alzarsi della tenda al suono di mesta sinfonia si vede la scena occupata da uno stuolo di Pastori e Ninfe..."⁸ La sinfonia deve essere 'mesta' secondo l'autore, la tenda si alza e si vede subito la tomba di Euridice. Dunque, anche l'elemento della sinfonia che apre l'opera, che di solito era un pezzo di intrattenimento in tre tempi suonato mentre il pubblico si accomodava nei palchi, diventa ora parte integrante della vicenda narrata.

Questi cambiamenti, sia nelle loro aspirazioni teoriche che nelle manifestazioni pratiche, avranno un'altra importante ripercussione: dopo la riforma del melodramma i libretti non saranno più opere letterarie autonome a disposizione di vari compositori - prassi che è culminata nella produzione di Metastasio e che durerà ancora per poco tempo - ma diventeranno progetti singoli destinati ad un unico musicista.

Gli anni '80 del Settecento portano grandi cambiamenti politici ed estetici nei circoli viennesi. Nel 1780 muore, due anni prima di Metastasio, la sua protettrice, l'imperatrice Maria Teresa, a cui succede il figlio Francesco Giuseppe II. Con l'avvento del nuovo imperatore cambiano anche le persone incaricate del repertorio degli spettacoli di corte e, come conseguenza dell'abbandono dello *Singspiel* come forma melica in lingua tedesca, si afferma l'opera buffa italiana.⁹ Il primo grande successo nei

⁸ Calzabigi, Ranieri de'. 2003. *Orfeo ed Euridice*, atto primo, scena I, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, A. Mondadori editore, p.685.

⁹ David Schroeder afferma che anche Mozart, dopo il grande successo dell' *Entführung aus dem Serail* del 1782, dovette adattarsi alle nuove esigenze della corte viennese e alla

teatri viennesi risale all'apertura della stagione del 1783, inaugurata con *Il barbiere di Siviglia* di Giuseppe Petrosellini, musicato da Giovanni Paisiello. La prima di quest'opera era avvenuta l'anno precedente a Pietroburgo con grande successo, portando poi Paisiello a Vienna. Dopo l'immenso successo del *Barbiere* gli viene commissionata un'altra opera buffa, ed egli compone *Il re Teodoro in Venezia*, opera alla quale collabora Giambattista Casti.¹⁰ L'opera diventa un grande successo e contribuisce anche alle scelte di Da Ponte, all'epoca poeta cesareo, e di Mozart, che in seguito presentano i loro capolavori in questo genere.

Dopo questa premessa generale, il terzo libretto che vorrei trattare è quello di *Prima la musica poi le parole*, composto da Casti per Antonio Salieri ed eseguito a Vienna il 7 febbraio 1786 durante le feste carnevalesche, nell'*Orangerie* del castello di Schönbrunn, nella stessa serata del *Schauspieldirektor* di Mozart (libretto di J. G. Stephanie). Il libretto è un atto unico, un testo metateatrale incentrato sull'allestimento di un'opera lirica, con riferimenti ironici all'ambiente viennese. La parodia del proprio ruolo nell'ambito della vita teatrale era piuttosto popolare tra i librettisti. Vi si cimentarono fra gli altri anche Metastasio, nel suo *Impresario delle Canarie* del 1724, e Goldoni, nel *Teatro comico* del 1750 e nell'*Impresario delle Smirne* del 1761.

Mentre nelle *Cinesi* incontriamo una discussione pseudo-teatologica sviluppata da personaggi estranei all'ambiente (in un'ottica amatoriale di ipotetici frequentatori di teatro), qui abbiamo la prospettiva degli artefici, lo sguardo 'dall'interno' della produzione. Fin dall'inizio dell'opera si presenta al pubblico una situazione assurda: un maestro, compositore, che, avendo già composto la musica, richiede al poeta un testo adatto ad essa. Come motivazione viene addotta una richiesta del mecenate, qui un certo

concorrenza di Salieri e Paisiello per dedicarsi, dopo il tentativo abbandonato dell'*Oca del Cairo* su libretto di Giambattista Varesco (che aveva precedentemente per lui adattato l'*Idomeneo* di Metastasio), alle *Nozze di Figaro* in collaborazione con Lorenzo Da Ponte. Cfr. Schroeder, David. 1999. *Mozart in Revolt*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 166-168.

¹⁰ Gronda, Giovanna. 2003. Introduzione a Casti, Giambattista, *Il re Teodoro in Venezia*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, A. Mondadori editore, p. 702.

Conte Opizio (allusione encomiastica a Giuseppe II), il quale insiste che la rappresentazione sia allestita in quattro giorni, e questa è la molla che fa scattare le vicende. Il Conte (che non è un personaggio cantante dell'opera) è anche il protettore di una cantante, donna Eleonora, rappresentante della categoria delle 'serie', mentre il poeta vuole ingaggiare una cantante *soubrette* di cui è invaghito, la quale ha anche il merito di contribuire all'allestimento con 100 scudi ottenuti da un altro mecenate. Il libretto si articola in un'introduzione, che vede il Maestro e il Poeta discutere sul problema, una prima parte, in cui viene a fare un'audizione la cantante che appartiene alla categoria delle 'serie', una parte intermedia, in cui i due ruoli maschili concordano sul testo da usare, una seconda parte, in cui avviene l'audizione della buffa, e, infine, la conclusione, che inizia con un duello canoro fra le donne e finisce con la riconciliazione.

Quello che Casti crea con questo libretto è non solo una divertente parodia del proprio mondo e mestiere, ma anche un tentativo di demistificare alcuni punti fermi nei generi serio e buffo. Naturalmente, con il ruolo del Poeta, egli ha voluto mettere in ridicolo il suo rivale Da Ponte, alludendo al suo carattere presuntuoso e debole verso le donne. Dato che il testo era di ambientazione contemporanea, Casti, presentando le due cantanti, cita, per esempio, il *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, eseguito a Vienna un anno prima (Sarti era in viaggio verso Pietroburgo e si era fermato a Vienna dove venivano presentate alcune sue opere sia buffe che serie), e, nella seconda parte, *La Quakera spiritosa* di Pietro Alessandro Guglielmi, eseguita per la prima volta a Napoli nel 1783, su libretto di Marco Coltellini, poeta cesareo a Vienna dopo Metastasio.

La comicità delle scene con le cantanti è tutta esteriore e artificiosa, basata sulle loro pretese pseudo-artistiche, sui loro commenti offensivi al Poeta e al Maestro, sulla loro recita esagerata. Invece, la parte dove discutono soltanto i due ruoli maschili, nell'intento comune di comporre realmente un'opera in quattro giorni, è intessuta del sarcasmo più fine di Casti. Il Poeta all'inizio ha pretese artistiche, deve "ubbidire all'estro",¹¹ per poi cedere, infine, a ben più concrete motivazioni finanziarie e concludere

¹¹ Salieri, Antonio. 1972. *Prima la musica poi le parole*, Klavierauszug, divertimento teatrale di Giambattista Casti, Mainz, Edition Schott, p. 9.

con le parole: "Un pasticcio si vuol? Sarà un pasticcio".¹² Seguendo tale logica pragmatica, riesce a fare "ciò che non pareva possibile; [ho] buffa e seria unite a meraviglia insieme".¹³ Nel contempo, il Maestro (descritto come amante della bottiglia) considera il Poeta, o meglio il testo della futura opera, come una seccatura, che commenta con queste parole: "Eppur questi poeti sapendoli dirigere a mio modo, si potria forse ridurli ad esser buoni a qualche cosa. Basta sol che depor voglian la sciocca idea che tutto il mondo deggia far conto delle sue parole; eh... ci vuol altro; musica ci vuole".¹⁴ Questo commento è fondamentalmente autoironico e piuttosto pessimista, ma rispecchia probabilmente l'atmosfera generale dell'ambiente in cui Casti lavorava. Oltre alle allusioni poetiche sono presenti anche riferimenti ad elementi del nuovo tipo di opera riformata, ai recitativi strumentati o agli eterni vocalizzi che non erano più ammessi. Nella parte relativa all'audizione della buffa c'è anche un'allusione alla *Commedia dell'Arte*. Mi riferisco al punto in cui, elencando tutti i ruoli che è capace di interpretare, la buffa Tonina menziona anche l'Arlecchino, il Dottore, il Pulcinella, al che il Poeta risponde "ma poco o nulla conoscendosi qui gli originali, non si posson gustar".¹⁵ Quel 'qui' del poeta è Vienna, la terra straniera in cui operano gli italiani. Tutte le arie cantate dalle donne sono inserti che fungono da esempi delle loro rispettive capacità, e si possono considerare come una sottospecie della forma del 'teatro nel teatro', ovvero come un'opera nell'opera, con citazioni di Salieri e con le citazioni già menzionate di Sarti e Guglielmi.

L'ultima scena, che vede tutti e quattro i personaggi dell'opera insieme, si basa sul conflitto iniziale tra le donne, dovuto unicamente al fatto che esse appartengono a categorie diverse, conflitto che viene risolto dopo un duello canoro, nello scoprirsi simpatiche a vicenda, a prescindere da quello che cantano. Così Casti conclude la sua utopia sulla 'convivenza democratica di buffa e seria' e, naturalmente, tanta 'assurdità' non può che far ridere.

¹² Ibidem, p. 80

¹³ Ibidem, p. 92

¹⁴ Ibidem, pp. 97-98

¹⁵ Ibidem, p. 113

L'ultimo libretto che intendo trattare è quello di Giovanni Bertati per *Il matrimonio segreto*, eseguito per la prima volta a Vienna il 7 febbraio 1792, e composto da Domenico Cimarosa. Prima di affrontare il testo bisogna ricordare che negli anni '60 del Settecento anche il genere buffo subisce dei profondi cambiamenti formali. L'orchestra, similmente a quella gluckiana, ottiene un ruolo più importante del solo 'accompagnamento', e quindi del piacere auditivo, e diventa più ampia. Paisiello, per esempio, introduce nelle sue opere uno stile compositivo che permette all'interprete di cantare il testo più liberamente, in una sorta di alternanza veloce di parlato e musica che ha tutte le caratteristiche di una vera e propria 'tirata'. Tale tecnica sarà usata anche da Cimarosa negli *ensambles* e più tardi da Rossini nel suo *Barbiere*, per citare solo alcuni dei compositori che la usano.¹⁶ Inoltre, i compositori cominciano ad esplorare la possibilità di usare suoni comici, combinazioni strumentali onomatopoeiche, tutti elementi che contribuiscono all'effetto complessivo. Per quanto riguarda la librettistica, essa si basa per lo più sulla parodia delle convenzioni dell'opera seria (es. Paisiello *Il Socrate immaginario*, con riferimenti all'*Orfeo ed Euridice* di Gluck), e sulle opere di Goldoni, che rimane uno dei migliori librettisti di buffe del secolo.

Il libretto di Bertati è articolato in due atti, presenta sei personaggi, tre femminili e tre maschili (simmetria pari a quella del *Così fan tutte* di Da Ponte) ed è volutamente vago di determinanti spaziali al di là di quelle generiche. Per esempio, la didascalia introduttiva descrive lo spazio della prima scena come "Sala che corrisponde a vari appartamenti",¹⁷ in modo da creare una vicenda universale, non più incentrata sull'"universalità" esemplare delle vicende storiche o mitologiche metastasiane, che alludevano indirettamente alla realtà dell'assolutismo settecentesco. Si perde, quindi, la regalità, la nobiltà della corte e dell'azione per dare spazio alla quotidianità medio borghese, neutra in tutte le sue determinanti denotative. Succede, dunque, che nell'ultimo decennio del Settecento la poetica librettistica dominante alla corte Asburgica diventa quella

¹⁶ Kimbell, David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1995, p. 338

¹⁷ Bertati, Giovanni, *Il matrimonio segreto*, musica di Domenico Cimarosa, atto primo, scena I, www.librettidopera.it

dell'opera buffa. Il *Matrimonio segreto* è una commedia di costume che satireggia l'ascesa sociale di ricchi commercianti, ascesa che viene bloccata unicamente dalla mancanza di un titolo nobiliare, 'cosa' che si compra con un matrimonio premeditato di solito dal padre. Il tema del matrimonio è anch'esso una scelta logica, considerando la fama di cui godevano all'epoca le *Nozze* di Mozart, il *Barbiere* di Paisiello e una miriade di altri libretti che trattano questo tema. Esso si ricollega ai numerosi libretti buffi (perlopiù degli anni '50 e '60 del Settecento) di Carlo Goldoni, che tematizzano vari tipi di contratti matrimoniali (cfr. ad es. *Il filosofo di campagna*, oppure *Cecchina o la buona figliuola*), e precede la pratica di alcuni librettisti di Gioacchino Rossini che continuano questa tradizione (ad es. Gaetano Rossi nella *Cambiale di matrimonio* del 1810, Giuseppe Foppa nel *Signor Bruschino* del 1813, oppure Cesare Sterbini, che ripropone il *Barbiere di Siviglia* a 34 anni dal libretto omonimo di Giuseppe Petrosellini). Questo tema "sarà uno dei cardini del meccanismo tragico del melodramma, un *perpetuum drammaturgico*"¹⁸ nell'opera lirica dell'Ottocento.

La comicità del libretto di Bertati deriva, da una parte, da una serie di fraintendimenti, e dall'altra dai rispettivi caratteri dei personaggi. Si pensi alla figura del padre commerciante, la cui caricatura tutta esteriore si basa su elementi caratteristici della maschera del Pantalone della Commedia dell'arte, trattandosi di un vecchio vanitoso, avaro e desideroso di un titolo nobiliare, che sente o non sente a seconda di quello che gli giova, e che allo stesso tempo tiene la cassa, decide e benedice o meno le unioni. Tuttavia, anche se caricaturali, i personaggi sono anche molto plastici e umani. La struttura musicale si basa sempre sul dialogo, sotto forma di recitativi accompagnati, intercalati da arie, quasi tutte di uscita. Tale prassi si estinguerà con il melodramma del secolo successivo. Comunque, la linea narrativa non perde mai in tensione, non è mai intersecata da episodi superflui e rimane imprevedibile fino alla fine, quando si scioglie nuovamente in convenzione. Essa, inoltre, non contiene più nulla di esotico (turco, cinese, africano), espediente quasi d'obbligo nel

¹⁸ Cfr. Portinari, Folco, Introduzione a *Il teatro italiano vol. V, Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, tomo primo, a cura di Cesare Dapino, Giulio Einaudi editore, Torino, 1983, p. XIII

repertorio buffo settecentesco, e rispecchia con maggiore verosimiglianza (perché non si tratta ancora di realismo) la società borghese in cui viene ambientata. Ad un testo intelligente e divertente, poi, Cimarosa abbina una musica stupenda, creando così un insieme indissolubile che va percepito e goduto come tale. Perciò, l'universalità della problematica sociale borghese esposta risulta di fatto molto lontana sia dalle tematiche eroiche o mitologiche dell'*Orfeo* che da quelle didattiche e teatrologiche degli atti unici menzionati, anche se la corte rimane la stessa. L'opera si inserisce, invece, in quel filone di buffe che coesistono nella seconda metà del Settecento nei teatri italiani ed europei accanto alle serie, che vengono alla fine del tutto sostituite dalle opere buffe anche nelle corti di Pietroburgo e Vienna.

I poeti cesarei italiani a Vienna dopo Bertati saranno ancora pochi (Casti, De Gamerra, Mazzolà) per motivi politici, ma anche culturali. Il genere serio troverà ancora rare manifestazioni agli inizi dell'Ottocento, mentre il buffo resisterà fino all'*Elisir d'amore* (1832, libretto di Felice Romani) di Gaetano Donizetti.

Conclusioni

Con la presentazione dei quattro libretti proposti si è voluto esplicitare un fenomeno più ampio avvenuto nell'ambiente della corte viennese nella seconda metà del Settecento. Il cambiamento della poetica librettistica ufficiale è stato un processo graduale ma inarrestabile che ha condizionato le vite e le scelte artistiche di molti nomi illustri della cultura dell'epoca. L'era metastasiana ha portato al culmine l'opera seria e ha promosso, per l'ultima volta nella storia del melodramma, il culto della parola, ovvero del librettista. Il libretto delle *Cinesi*, non esemplare per l'opera metastasiana in generale, mi è servito per scoprire sia alcune riflessioni teoriche dell'autore sia l'artificiosità e l'equilibrata decenza di una materia non ancora propriamente comica, ma neanche seria, definita appunto 'leggera'. Il passaggio da Metastasio a Calzabigi attraverso Gluck è stato utile sotto diversi aspetti. Innanzitutto per chiarire che la produzione di Gluck presenta più opere di stampo metastasiano che quelle riformate,

anche se ciò non sminuisce il merito della riforma, e poi per capire come le opere riformate abbiano segnato l'inizio della fine dell'opera seria e l'ascesa trionfale dell'opera buffa nei repertori viennesi ed europei. Per Giambattista Casti la corte asburgica e l'incarico di poeta cesareo sono stati soltanto una tappa nella sua vita piuttosto movimentata, caratterizzata da un'opera poetica controversa e discussa tutt'oggi. Il suo libretto comico di *Prima la musica e poi le parole* è significativo perché è l'unico tra i libretti analizzati a fornire un quadro dell'attività operistica dell'epoca. Benché satirico e breve, l'atto unico sembra una cronaca mondana sulla quotidianità dell'autore stesso e dei suoi collaboratori. Il *Matrimonio segreto*, infine, rappresenta l'essenza dell'opera buffa italiana, il capolavoro di una coppia di artisti patrocinati dalla corte viennese. Quest'ultimo libretto conferma che il tipo di opera lirica che si preferiva nei circoli aristocratici viennesi in quel momento (all'inizio degli anni '90 del Settecento) era l'opera buffa. Alla corte asburgica bisogna rendere il merito di aver contribuito in massima misura allo sviluppo e all'affermazione dell'opera lirica italiana settecentesca, nel periodo sicuramente più fecondo della storia del melodramma.

BIBLIOGRAFIA

- Bertati, Giovanni, *Il matrimonio segreto*, musica di Domenico Cimarosa, www.librettidoperaitaliani.it
- Calzabigi, Ranieri de'. 2003. *Orfeo ed Euridice, Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, A. Mondadori editore.
- Goldoni, Carlo. 1877. *Memorie di Carlo Goldoni* [traduzione di Francesco Costero], Milano, Edoardo Sonzogno editore.
- Gronda, Giovanna. 2003. *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro, Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, A. Mondadori editore.
- Il dizionario dell'opera*, a cura di Pietro Gelli, Baldini & Castoldi editori, www.delteatro.it
- Kimbell, David. 1991. *Italian Opera*, Cambridge University Press.
- Metastasio, Pietro, *Le Cinesi*, musica di Ch. W. Gluck, www.librettidoperaitaliani.it

- Metastasio, Pietro, Lettera n.731 a Ranieri Calzabigi – Parigi, scritta a Vienna il 9 marzo 1754, *Lettere*, www.liberliber.it
- Portinari, Folco. 1983. Introduzione, *Il teatro italiano vol. V, Il libretto del melodrama dell'Ottocento*, tomo primo, a cura di Cesare Dapino, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Rosselli, John. 2002. Opera kao društveni događaj, traduzione di Marina Leustek, *Kolo*, časopis Matice hrvatske, a. XII, 1, pp.115-132.
- Salieri, Antonio. 1972. *Prima la musica poi le parole*, Klavierauszug, divertimento teatrale di Giambattista Casti, Mainz, Edition Schott.
- Savage, Roger. 2002. Postavljanje opere na pozornicu [traduzione di Živan Filippi], *Kolo*, časopis Matice hrvatske, a. XII, 1, pp. 217-264.
- Stipčević, Ennio. 1993. 2000. Carlo Goldoni između libreta i glazbe, *Etide za lijevu ruku*, Zagreb, Znanje, pp. 79-85.
- Schroeder, David. 1999. *Mozart in Revolt*, New Haven and London, Yale University Press.

PROMJENE U LIBRETISTIČKOJ POETICI NA BEČKOME DVORU U DRUGOJ POLOVICI XVIII. STOLJEĆA

U članku se želi utvrditi na koji je način službena libretistička poetika bečkoga carskoga dvora doživjela duboke promjene uslijed Gluckove i Calzabigijeve reforme isprva, a zatim zahvaljujući prevlasti opere *buffe*. Predstavljena su četiri libreta za opere izvedene u Beču između 1754. i 1792. godine, uglednih talijanskih libretista (Pietra Metastasija, Ranierija de' Calzabigija, Giambattiste Castija i Giovannija Bertatija) koji su obnašali funkciju carskih pjesnika.

Parole chiave: poeta cesareo, opera seria, opera buffa, libretto

Ključne riječi: carski pjesnik, opera seria, opera buffa, libretto

Katja Radoš-Perković
Dipartimento di Italianistica
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Zagabria
10000 Zagreb, CROAZIA
katja.rados@zg.t-com.hr

