



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza
20

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11 – 20141
Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture

Stefano Saino

Sullo *Xerse*, dramma di Nicolò Minato rappresentato a Venezia nel 1655, non mi pare necessario spendere parole di presentazione, trattandosi di un lavoro più volte oggetto di studio negli ultimi anni, in concomitanza con una generale rivalutazione critica del melodramma del Seicento.¹ Il librettista, in particolare – qui, per giunta, alle prese con una delle sue prime fatiche – può essere considerato un continuatore dell'attività teatrale del più anziano Giovanni Faustini, scomparso precocemente nel 1651 dopo essere stato collaboratore assiduo del più celebre compositore veneziano del periodo, Francesco Cavalli;² da Faustini, il nostro autore – poeta non di professione, bisogna chiarirlo, né particolarmente dotato a livello di qualità letteraria e stilistica – mutua, innanzi tutto, la consapevolezza della necessità di un organismo teatrale il più possibile vario per tematiche e caratteristiche dei personaggi, intrecciato e contorto in riferimento alla trama e, infine, ricco di situazioni *dilettevoli* per l'ascoltatore. Ecco, quest'ultimo aspetto mi sembra il più significativo, dal momento che esso viene messo in risalto già nell'avvertenza al lettore dello *Xerse*, laddove Minato scrive, in maniera fin troppo chiara: «Tutto ho fatto per *dilettarti*. Se l'ho incontrato, ne godo; se mi sono ingannato, compatiscimi e sappi che io non scrivo ad altro fine che del mio solo capriccio»; e nell'*Argomento*, per giustificare l'introduzione nella trama storica, basata sulla narrazione di Erodoto (anzi, sui volgarizzamenti piuttosto liberi di Erodoto che circolavano dall'età umanistica, opera, ad esempio, di un insigne letterato quale Matteo Maria Boiardo), di digressioni sentimentali, afferma di aver agito per «aver modo come tesser intreccio *dilettevole*». Ebbene, il *diletto* comporta inevitabilmente una preminenza della tematica amorosa, che schiaccia qualsiasi altro elemento della vicenda, soprattutto quello eroico e guerresco, che dovrebbe essere dominante; e invece, incontriamo una serie sterminata di arie ed ariette che inneggiano alla tirannia del dio bendato (vv. 400-402, «Libertà non speri più / chi d'amar un dì s'avvezza, / ché catena d'Amor

1. Sullo *Xerse* e su Nicolò Minato cfr. Stangalino 2011 (che adopero anche per le citazioni dal testo del libretto, secondo l'edizione critica ivi contenuta) e il recentissimo Bonomi 2018, cui rimando senz'altro per l'ampia bibliografia sull'opera in questione e sul melodramma del Seicento.

2. Per i libretti di Faustini cfr. l'edizione critica di Badolato 2012.

giamai si spezza»), alla sua superiorità rispetto al coraggio di qualunque soldato (vv. 552-554, «Del nume guerriero / più crudo ferisce / il piccolo arciero») o all'insensatezza della passione amorosa stessa (v. 635, «Cieco amor fa cieco amante»). Dell'amore si trasmette un'idea di superficialità e di disimpegno (vv. 1402-1403, «La Fortuna è variabile / incostante il Dio d'amor»), una sorta di edonismo generalizzato che è tipico del melodramma secentesco, come testimonia il capolavoro di Giovanni Francesco Busenello (conoscente di Minato e frequentatore dei medesimi ambienti culturali veneziani) per Claudio Monteverdi, quella *Incoronazione di Poppea* che rilegge gli *Annales* di Tacito in chiave erotica³ (un meccanismo che mi pare simile a questo dello *Xerse*): «La bellezza è un don fugace / che si perde in pochi dì» (v. 1035-1036) fa cantare in un'aria Minato, perché l'amore e il piacere estetico vanno a braccetto, e se finisce il secondo, com'è inevitabile, anche il primo se ne va in fretta, lasciando il vuoto dietro di sé.

Tuttavia, la categoria del *diletto* presuppone altresì, com'era già tipico di molti melodrammi di Faustini, la presenza del *meraviglioso* (adopero qui la celebre definizione tassiana per intendere quello che più modernamente chiamiamo il *fantastico*), *meraviglioso* che si concreta nell'inserimento di due maghi all'interno della selva dei personaggi, cui Serse affida il singolare compito di proteggere con incantesimi un platano a lui particolarmente caro. Così spiega lo stesso Minato nell'*Argomento* del libretto, sostenendo di aver tratto queste informazioni dal settimo libro delle *Storie* di Erodoto: «Occorse anco a Xerse di trovare un'arbore di platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie con cinte d'oro e, da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un uomo immortale». I maghi, insieme al coro di spiriti, recitano scongiuri sopra curiose strofette irregolari, caratterizzate, com'era tradizione, da versi sdruciolati, un'usanza che arriva almeno fino alle streghe del *Macbeth* di Giuseppe Verdi: «Da le tenebre / de l'orribile / cieco Tartaro / pur uscite al nostro dì. // Pluto ed Ecate / vi disciolgano / e venir vi lascin qui. // Per le torbide / vie de l'etera, / sopra i nubili, / qui vedeteci pronti già» (vv. 111-121). Ed è proprio la figura silente dell'«arbore di platano», a mio avviso, a concentrare su di sé le due caratteristiche principali che abbiamo finora individuato come centrali nel nostro melodramma, l'erotismo e il meraviglioso; voglio significare, infatti, che le parole con le quali il protagonista si rivolge alla pianta, sia nel dialogo con i due maghi ai vv. 94-100 («[...] il nostro amato / platano qui riman: di lui dovete / stringer co' vostri carmi amici spirti / a custodia incessante, / perché non sian, da man profana o avara, / svelte le frondi o pur rapiti i doni / onde l'abbiam di nostra mano ornate»), sia nella sua celeberrima aria d'esordio («Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile, / soave più», vv. 63-66), sono dominate, oltre che da un senso di rispetto superstizioso, anche da un ambiguo lessico amoroso, che non avrà tardato ad ispirare Francesco Cavalli nell'ideazione di una delle sue pagine più note.

3. Per un'analisi di questo lavoro cfr. Bonomi 2010.

Che il compositore veneziano interpreti questi primi versi di Serse – i primi dell'intero lavoro – come portatori di un messaggio amoroso, infatti, non mi sembra sia da mettere in dubbio se si ascolta il suo rivestimento musicale, dalla linea melodica sinuosa e capricciosa nelle alterazioni cromatiche, a suggerire l'implicita sensualità dei tre aggettivi *cara*, *amabile* e *soave* e di quelli della strofa seguente («Bei smeraldi crescenti / frondi tenere e belle / di turbini o procelle / importuni tormenti / non v'affliggano mai la cara pace, / né giunga a profanarvi Austro rapace», vv. 67-72), a dispetto di un ritmo sempre sussultorio che pare lì lì per scivolare ogni volta in un passo di danza (com'era tipico del divino Claudio, maestro di Cavalli); o forse *in virtù* e non *a dispetto* del ritmo di danza, se quest'ultima viene intesa, appunto, come strumento di seduzione ed edonismo. E, dal momento che abbiamo citato Francesco Cavalli, occorre ricordare che al suo prestigio, e non certo a quello dell'oscuro Nicolò Minato, si deve la replica parigina dello *Xerse* veneziano; gli studiosi hanno ormai chiarito, infatti, come quest'ultimo titolo venne proposto dal nostro compositore al cardinale Mazzarino – da italiano, autentico promotore del nostro melodramma in Francia – come risarcimento del suo *Ercole amante* mancato per cause tecniche, quale omaggio per il matrimonio del 1660 tra il giovane re Luigi XIV e Maria Teresa d'Austria.⁴ Tuttavia, il prezzo da pagare perché il nostro melodramma entrasse nella corte francese – una condizione del tutto simile a quella cui dovette ancora sottostare, due secoli dopo, Verdi con i suoi *Vépres siciliennes* – fu l'inserimento, data la passione lì fortemente coltivata per la danza, anche dall'illustre sovrano, di sei *entrées*, vale a dire sei balletti e pantomime, affidati alla cura musicale del compositore di corte, un altro italiano, il fiorentino Giambattista Lulli. Se possibile, la carica di edonismo già densa nell'originale libretto veneziano venne ulteriormente accresciuta, sia a livello musicale – la partitura di Lulli, infatti, presenta numerosi effetti musicali di puro divertimento, quali l'uso, ad esempio, della tromba marina, un curioso strumento ad arco ad una sola corda (una via di mezzo tra un violoncello e un'arpa) – sia, soprattutto, per quanto concerne il contenuto delle varie *entrées*, a dir poco stravagante: dalle maschere della Commedia dell'Arte come Pulcinella e Scaramuccia, ai Satiri e alle Baccanti, fino ad una curiosa danza delle scimmie. La coerenza di questi intermezzi con la trama principale, come si vede, è assolutamente inesistente, tanto quanto lo stile ancora influenzato dalla maniera madrigalistica cinquecentesca di Cavalli ben poco si amalgama con quello rigoroso e pomposo del ben più giovane Lulli.

In ogni caso, la fortuna di questo melodramma non si esaurisce nel giro di pochi anni; al contrario, possiamo affermare che la sua notorietà si debba, in realtà, ad un ennesimo rifacimento che risale agli ultimi anni del secolo. Siamo a Roma, questa volta, all'interno dell'ambito ristretto dell'Arcadia; Silvio Stampiglia, all'epoca trentenne, si assume l'incarico di rimodellare completamente l'assetto del libretto, con lo scopo – come lui stesso sostiene nell'avvertenza al lettore – di «conformarsi al genio de' tempi moderni», cioè di

4. Cfr. in proposito almeno Klaper 2005.

adattarlo al gusto della nuova estetica classicistica:⁵ il risultato, almeno per la nostra sensibilità, è assai più efficace rispetto all'originale, nonostante l'autore fosse al suo debutto sulle scene musicali. Vale la pena di osservare più da vicino l'operazione di Stampiglia, limitandoci alle sue prime tre scene. Ecco il confronto delle due versioni in riferimento alla prima scena:

(*Minato*)

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Bei smeraldi crescenti,

frondi tenere e belle,
di turbini o procelle
importuni tormenti
non v'affliggano mai la cara pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.
Mai con rustica scure
bifolco ingiurioso
tronchi ramo frondoso;
e se reciso pure
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato
o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

(*Stampiglia*)

Frondi tenere e belle
del mio platano amato,
per voi risplenda il fato.
Tuoni, lampi e procelle
non v'oltraggino mai la cara
pace,
né giunga a profanarvi
Austro rapace.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Come si può vedere, si va verso la riduzione dei versi; in particolare, se la quartina che nel melodramma di Cavalli fungeva da ritornello viene mantenuta tale e quale, il recitativo è invece drasticamente sfrondata: il secondo periodo, infatti, caratterizzato da una sintassi a dir poco involuta e da un contenuto piuttosto discutibile (il sovrano persiano si augura che un contadino non tronchi alcun ramo del platano, ma, se per caso dovesse avvenire, i rametti recisi dovrebbero essere usati come frecce da Diana o da Amore), è completamente cassato; nel secondo, si elimina il primo vocativo, che contiene, non casualmente, una tipica metafora barocca (*smeraldi crescenti*), si evita un'inversione del complemento di specificazione («di turbini o procelle / importuni tormenti») con l'inserimento di un più elegante tricolon («Tuoni, lampi e procelle»), ma si rispetta

5. Cito dall'edizione critica contenuta in Gronda-Fabbri 1997, 209-284.

la struttura originaria della sestina, con armonica successione di quattro versi brevi e due lunghi. Si cerca, dunque, di ottenere maggiore sintesi ed equilibrio, una sintassi più breve e diretta, ma pure un lessico più elegante, con la soppressione di termini come *bifolco* o *rustico*, più adatti ad un contesto comico.

Sparisce, quindi, in Stampiglia l'intera scena successiva con i due maghi e il coro di spiriti che abbiamo citato precedentemente come caratteristica del meraviglioso secentesco; nella scena seguente, invece, si elimina un'arietta di due terzine, *Caro tetto felice*, cantata da Arsamene come una sorta di invocazione verso la casa dell'amata Romilda: la ragione mi pare risiedere nella volontà di adeguarsi al meccanismo teatrale, che sarà tipicamente metastasiano, di spostare le parti musicali in conclusione di una scena, facendo uscire il cantante appena dopo. Stampiglia cancella in questo modo anche le rapide battute comiche del servo di Arsamene («Movo dormendo il piè, / parlo, né so di che»), secondo un gusto, com'è noto, che sarà proprio del melodramma settecentesco, quello cioè di separare nettamente il genere serio da quello comico, nonostante il servo, nel corso di questo stesso lavoro, mantenga comunque alcune sue parti umoristiche, caratterizzate da una tradizionale caduta nel registro dialettale. Per concludere il nostro sommario confronto, bisogna osservare, infine, come l'aria di Romilda cantata dall'interno della propria casa, che nella versione arcadica congiunge la seconda con la terza scena, venga da Stampiglia privata della seconda strofa, che così recitava nel libretto di Minato: «Di rami frondosi / lo sterile Amor, / con vezzi dannosi / punge i baci sul labbro al baciator. / È di Cupido un gioco / far che mantenga un verde tronco il foco». Si può facilmente notare come la sintassi di questo passo fosse decisamente complicata, a causa delle inversioni e di una generica distribuzione molto libera degli elementi della frase, insieme ad una serie di figure retoriche poco gradite a chi, come i poeti dell'Arcadia, prediligano un dettato semplice e lineare. A riprova del fatto che Stampiglia operi secondo scelte motivate da un preciso intuito estetico, alla ricerca di armonia e chiarezza, riporto di seguito, invece, l'arietta che lui aggiunge nella terza scena, per una volta andando nella direzione opposta dell'ampliamento piuttosto che dell'eliminazione: «Va godendo vezzoso e bello / quel ruscello / la libertà, / e tra l'erbe con onde chiare / lieto al mare / correndo va». E già perfettamente metastasiana mi pare l'aria affidata al protagonista che chiude questa scena: «Io le dirò che l'amo / né mi sgomentarò; / e perché mia la bramo / so quel che far dovrò», metastasiana, ad esempio perché la quartina è costruita attraverso richiami simmetrici quasi perfetti: quattro verbi in clausola, secondo una struttura alternata (tempo presente e cadenza piana vs. tempo futuro e cadenza tronca); oppure per la scelta di parole molto brevi (sono quasi tutti monosillabi o bisillabi) che aiutano moltissimo il compito del compositore, più libero in questo modo di scegliere su quali sillabe far cadere gli accenti musicali.

D'altro canto, le somiglianze fra Stampiglia e Metastasio non sono di poco conto: il primo è tra i fondatori dell'Arcadia, l'altro, arcade lui stesso, è allievo prediletto di un altro tra i fondatori dell'accademia, Vincenzo Gravina, com'è

noto; Stampiglia, più anziano, finirà la propria carriera teatrale a Napoli (la morte lo coglie nel 1725), lasciando un segno indelebile nello sviluppo del melodramma serio settecentesco, mentre Metastasio proprio nella città partenopea si formerà come librettista, firmando nel 1726 il suo primo importante lavoro (la celebre *Didone abbandonata*); infine, non bisogna dimenticare che entrambi, a poco più di dieci anni di distanza, sono stati poeti cesarei alla corte di Vienna. Tuttavia, la dimostrazione più tangibile del fatto che l'operazione di svecchiamento proposta da Stampiglia sul libretto di Minato sia già in direzione del gusto settecentesco di lì a poco dominante sta nella ripresa sicuramente più nota di questo melodramma, quella messa in scena a Londra nel 1738 – cioè in piena età metastasiana – da Georg Friedrich Händel: questa versione, nonostante il silenzio in cui cadde per quasi due secoli (oblio comune, purtroppo, a buona parte del melodramma più antico) e a dispetto di un'accoglienza non proprio favorevole da parte del pubblico inglese, è invece oggi uno degli spettacoli più fortunati e rappresentati nei teatri di tutto il mondo. Il rivestimento musicale del compositore tedesco si adatta molto bene, bisogna dirlo, allo stile asciutto di Stampiglia (nonostante si trattasse ormai, in quel 1738, di testo vecchio di quarant'anni): le sue melodie, sulla scorta del magistero operistico napoletano, corrono leggere ed equilibrate sopra un ritmo regolare ed un'armonia piuttosto semplificata, rispetto al gusto polifonico ormai fuori moda. Se si ascolta, ad esempio, come Händel musica l'aria di Serse citata appena sopra («Io le dirò che l'amo»), si noterà come la quartina scivoli via senza intoppi come un bicchiere d'acqua fresca, sotto figurazioni ritmiche rapide e leggere proprio perché non incontrano mai nessuno ostacolo nella metrica del testo, esattamente come le arie di Metastasio, negli stessi anni, si sposavano a meraviglia con le figurazioni melodiche di Pergolesi.⁶

Così da un allievo di Monteverdi siamo arrivati nel cuore del Settecento, seguendo le sorti di un antico sovrano riscoperto in età umanistica; ritengo, in conclusione, che sia davvero produttivo – ma non ancora diffuso tra i contributi sempre più numerosi dedicati alla storia linguistica dei libretti – un taglio tematico come quello qui proposto in maniera molto succinta, a partire da figure che abbiano goduto di una particolare fortuna nella storia del melodramma (penso, ad esempio, alla tassiana Armida). Un tale approccio, infatti, permetterebbe di valutare con maggiore coerenza elementi di continuità (dovuti alla persistenza dei personaggi e delle fonti letterarie) e di discontinuità (dettati dallo sviluppo storico del gusto estetico) tra opere di autori ed epoche diverse, onde valutare quei rapporti di intertestualità che costituiscono, a mio avviso, la chiave per comprendere davvero in profondità le dinamiche della storia letteraria e musicale.

6. Mi permetto di rimandare in proposito a Bonomi-Saino 2011, che contiene, fra l'altro, un'ampia bibliografia, soprattutto linguistica, sull'opera di Metastasio (qui impossibile da citare per intero), nonché qualche approfondimento sulle questioni metrico-musicali relative al melodramma del primo Settecento, che in questa sede ho solamente accennato per ragioni di spazio.

Bibliografia

- Badolato 2012 = N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze 2012.
- Bonomi 2010 = I. Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. Bonomi-E. Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano 2010, 13-46.
- Bonomi 2018 = I. Bonomi, *Xerse da Venezia 1655 a Roma 1694: un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 7 (2018), 87-105.
- Bonomi-Saino 2011 = I. Bonomi-S. Saino, *Pergolesi lettore del Metastasio*, «Studi pergolesiani», 6 (2011), 53-74.
- Gronda-Fabbri 1997 = G. Gronda-P. Fabbri (a c. di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano 1997.
- Klaper 2005 = M. Klaper, *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato/Cavalli)*, «Acta Musicologica», LXXVII, 2005, pp. 229-256.
- Stangalino 2011 = Sara Elisa Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, relatore Lorenzo Gennaro Bianconi, correlatore Anna Laura Bellina, coordinatore Marco Beghelli, 2tt., Bologna, Alma Mater Studiorum, 2011.