



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

Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura
librettistica del Settecento:
La clemenza di Tito da Metastasio a Mazzolà

Paolo D'Achille

Il mio intervento è dedicato al tema delle riscritture librettistiche e affronta un caso ben noto e assai studiato: *La clemenza di Tito*, l'ultima opera italiana di Mozart, il quale – dopo la collaborazione con Da Ponte – tornò al genere serio, per celebrare a Praga nel 1791 l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II a re di Boemia, riutilizzando il famosissimo testo di Metastasio, debitamente adattato da Caterino Tommaso Mazzolà.¹

Come è noto, per tutto il Settecento era prassi per i compositori mettere in musica uno stesso testo poetico (erano peraltro ammessi, anche per assecondare i capricci dei cantanti, sostituzioni e trasporti di arie da un melodramma all'altro), mentre nel corso dell'Ottocento, attuando in un certo senso un criterio espresso con lucidità da Ranieri Calzabigi,² il rapporto tra musica e parole (e, conseguentemente, quello tra compositore e librettista) divenne più stretto e, per così dire, biunivoco: a un libretto finì col corrispondere una e una sola partitura musicale. Certo, capiterà ancora di avere più opere su uno stesso soggetto, ma sulla base di libretti diversi e diversamente strutturati.³ In questo caso, siamo in una fase che possiamo considerare di transizione.

Alla fine del Settecento, quando Mozart mette in musica il celeberrimo melodramma di Metastasio, risalente al 1734, questo, dopo quella di Caldara, già aveva avuto numerose realizzazioni operistiche (ne sono state contate oltre sessanta, tra cui, nel 1752, quella di Gluck prima del suo incontro con Calzabigi,

1. Dell'ampia letteratura sull'opera mozartiana, oltre ai saggi via via citati, mi limito a ricordare i capitoli relativi all'interno dei volumi di Dent 1947, 292-367, e di Kunze 1984, 640-679, e i contributi specifici di Mila 1981, Seidel 1987 e Rice 1991, fino a d'Angelo 2013-2014. Per quanto riguarda i testi utilizzati, per il libretto dell'opera di Mozart ho fatto riferimento all'edizione complessiva disponibile (Beghelli 1999, 661-680), consultando però anche il testo reperibile in rete, al sito www.librettidopera.it; per l'originale metastasiano (su cui cfr. almeno Angelini 1993) all'ed. di Brunelli 1953, 693-750, ma ho fatto ricorso anche al testo riportato nel sito www.progettometastasio.it.

2. Al riguardo, mi permetto di rimandare a D'Achille, 1995.

3. Segnalo le più recenti pubblicazioni sull'argomento dal versante storico-linguistico: Bonomi-Buroni 2017, Coletti 2017, Rossi 2018.

e la sua fortuna musicale sarebbe ancora proseguita nel primo Ottocento), che presentavano spesso sostituzioni di arie. Tuttavia, in questa occasione il testo subì una revisione molto più profonda; e non solo, come vedremo, per la necessità di inserire duetti, terzetti e pezzi d'insieme, ma anche perché il melodramma e la sua fruizione erano nel frattempo cambiati, anche per merito dello stesso Mozart, particolarmente attento al rapporto tra musica e parole.⁴

Prima di entrare nell'analisi, segnalo che l'opera mozartiana è stata rappresentata al Teatro alla Scala nel 1966, in un periodo in cui la sua esecuzione era alquanto rara, e avveniva in allestimenti non propriamente filologici, che prevedevano, in nome della verosimiglianza scenica, tenori in ruoli scritti originariamente per castrati o per mezzosoprani o contralti *en travesti*, cosa che avvenne anche in quell'occasione, in cui le parti mozartiane di Sesto e di Annio vennero sostenute da Luigi Alva e Giorgio Marelli. Di quell'esecuzione possiamo leggere la recensione di Eugenio Montale,⁵ che sotto certi aspetti appare oggi un po' datata, in particolare quando afferma che *La clemenza di Tito* è «un piacevole spettacolo musicale, non certo un dramma vero e proprio» (dipende infatti da che cosa si intende per “dramma”), ma che per altro verso offre tuttora un preciso inquadramento storico dell'opera, finissime annotazioni e preziosi spunti interpretativi. Montale afferma, tra l'altro: «Nel lavoro del Mazzolà l'opera è condensata in due atti: i recitativi secchi sono ridotti al minimo; vengono aggiunte arie nuove senza il tradizionale “da capo” e soprattutto vi figurano pezzi d'insieme che contano tra i brani musicalmente più felici dell'opera».⁶

Per il rifacimento della *Clemenza di Tito* Caterino Tommaso Mazzolà, poeta di corte dell'elettore di Sassonia,⁷ lavorò certamente su precise indicazioni di Mozart, il quale volle che il dramma metastasiano venisse «ridotto a vera opera»,⁸ anche a prezzo dell'eliminazione di versi e di arie assai celebrate perché effettivamente notevoli sul piano letterario. Sebbene notevolmente amputato, anzi poco meno che dimezzato, il melodramma metastasiano occupa ancora la quantità maggiore del testo: «[d]ei novecentonovantanove versi dell'opera, settecentosessanta sono di Metastasio».⁹ Tuttavia, l'attribuzione a Mazzolà, il quale spesso è indicato come unico autore del libretto, tratto «da Metastasio», non può dirsi del tutto infondata,¹⁰ anche perché, come rilevato da Montale, sono suoi i versi di quasi tutte le parti più belle e originali dell'opera mozartiana. Va

4. Cfr. Meyer 2001, che tratta anche del rifacimento mozartiano.

5. Cfr. Montale 1981, 442-444.

6. *Ibid.*, 442.

7. Sul librettista cfr. Armellini 2008.

8. Così «recita l'annotazione che Mozart appose sul catalogo delle sue opere in data 5 settembre 1791, alla vigilia dell'importante allestimento» (cfr. Mellace 1996, 235).

9. Angelini 1993, 1051.

10. Un maggiore peso alla componente metastasiana del libretto è stato attribuito da Chiesa 1985 e da Bellina 2001, 509, che afferma: «Forse dopotutto il vecchio libretto, lucidamente conservatore anziché obsoleto, non era poi così d'impaccio, ammesso e per niente concesso che qualcosa potesse mettere in imbarazzo Mozart, tutt'altro che giacobino del resto».

tuttavia sottolineato che le modifiche coinvolgono poco la parte del protagonista, Tito: «[n]on c'è dubbio che il *title role* sia il più conservatore della *Clemenza mozartiana*».¹¹

Sul piano delle modifiche strutturali, si nota anzitutto che l'opera passa da tre atti a due, seguendo così la suddivisione presente nelle altre opere mozartiane, dal *Don Giovanni* in poi: l'atto I si compone di 12 scene e comprende, ovviamente, l'atto I del testo metastasiano (da cui sono tuttavia soppresse interamente 3 delle 13 scene), con l'aggiunta della scena I dell'atto II di Metastasio e di 3 scene interamente nuove (al posto delle scene III-VI dell'atto II metastasiano), che tutte insieme vanno a costituire il grandioso finale primo. L'atto II si compone di 17 scene: tutte le 13 scene dell'atto III di Metastasio (alcune delle quali abbreviate, ma nessuna integralmente soppressa), precedute dalle scene VII, XIV e XV (questa suddivisa in due) dell'atto II metastasiano, da cui risultano eliminate del tutto le scene VIII-XIII e XVI. Come ha segnalato Franca Angelini, «[s]ette delle venticinque arie vengono conservate, cinque sono di Mazzolà, che alle 12 arie aggiunge otto *ensemble* modificando così la regolarità della partitura».¹²

I meriti di Mazzolà, a mio parere, sono due: il primo è quello di aver operato ampi tagli (ma si rilevano anche, qua e là, piccole aggiunte “di sutura”) senza compromettere la comprensione, da parte dello spettatore, dello svolgimento degli eventi (visto che siamo nel mondo del melodramma, non chiamerei in causa la verosimiglianza, che latita spesso anche nel testo metastasiano); il secondo è quello di aver scritto nuovi versi nello stesso stile del testo originale, tanto che non si avvertono scarti sul piano linguistico e stilistico. Questi versi, di per sé, non sono di qualità eccelsa (e restano comunque, nel complesso, alquanto al di sotto di quelli di Metastasio), ma hanno il merito di aver fornito a Mozart la base per molte invenzioni musicali.

A volte il librettista si è limitato a cambiare l'ordine delle parole del testo originale (o poco più), e credo che questi minimi cambiamenti si spieghino e si giustificino solo in rapporto alle esigenze della musica. Ecco due esempi contigui, dalle scene XII e XIII del nuovo finale dell'atto I. La battuta di Vitellia «Chi per pietà m'addita / Sesto dov'è?» diventa «Chi per pietade, oh Dio! / m'addita dov'è Sesto?»; quella di Sesto «Già Tito... oh Dio! già dal trafitto seno / versa l'anima grande» cede il posto al seguente scambio: «VITELLIA Tito?...» «SESTO La nobil alma / versò dal sen trafitto». La metrica è la stessa, ma nel primo caso si rinuncia a una rima tronca, si recupera un arcaismo (*pietade*) e si pone il soggetto dell'interrogativa in fine di frase; nel secondo si invertono i componenti del chiasmo, da *trafitto seno - anima grande a nobil alma - sen trafitto*, con l'inserimento di due forme apocopate e un tipico poetismo come *alma*. Curiosamente, l'esclamazione *oh Dio!*, tipica “zeppa” melodrammatica, viene in un caso inserita, nell'altro omessa.

11. Bellina 2001, 507.

12. Angelini 1993, 1051.

Propongo ora alcune modifiche di particolare interesse sul piano linguistico e drammaturgico, iniziando proprio dalla scena I del I atto tra Sesto e Vitellia,¹³ che presenta alcuni tagli ma anche l'aggiunta, alla fine, di questo duetto, composto da quattro quartine di settenari, rimati ABBC o (la terza strofa) AABC e accomunati dalla rima dell'ultimo verso, tronco:¹⁴

- S Come ti piace imponi:
regola i moti miei.
Il mio destin tu sei;
tutto farò per te.
- V Prima che il sol tramonti,
estinto io vo' l'indegno.
Sai ch'egli usurpa un regno
che in sorte il ciel mi diè.
- S Già il tuo furor m'accende
V Ebben, che più s'attende?
- S Un dolce sguardo almeno
sia premio alla mia fé!
- V e S Fan mille affetti insieme
battaglia in me spietata.
Un'alma lacerata
più della mia non v'è.

Un altro duetto dello stesso atto, quello tra Sesto e Annio nella sc. III, è intonato su soli quattro settenari, rimati stavolta ABAB con B tronco («Deh prendi un dolce amplesso, / amico mio fedel, / E ognor per me lo stesso / ti serbi amico il ciel»),¹⁵ e prende il posto di quest'aria di Annio:

Io sento che in petto
Mi palpita il core,
Né so qual sospetto
Mi faccia temer.
Se dubbio è il contento,
Diventa in amore
Sicuro tormento
L'incerto piacer.

13. Preciso che, nel riprodurre i brani del testo, riduco così i nomi dei personaggi: A = Annio, P = Publio, S = Sesto, Se = Servilia, T = Tito, V = Vitellia. Ometto le altre didascalie.

14. Sulla frequenza, nella poesia per musica, dei versi tronchi alla fine delle strofe, e sul loro legame col movimento in battere, che obbliga all'uso di parole ossitone, spesso apocopate, o di monosillabi a fine verso, rimando a Zuliani 2009.

15. Segnalo che *amplesso*, latinismo frequentissimo nel melodramma nel senso generico di 'abbraccio' e non nella specifica accezione sessuale, non ha altre occorrenze nel testo musicato da Mozart, né nell'originale metastasiano. Tra le altre voci inserite da Mazzolà, oltre a quelle poi indicate, segnalo *tema*, *irata* e *regia destra*, *schernisce*, *stimoli*, *d'uopo*, *pentimento*, tutte parole già acclimate nel lessico poetico in generale e melodrammatico in particolare, o comunque non particolarmente caratterizzate sul piano espressivo.

Anche il duetto tra Annio e Servilia nella scena VI sostituisce un'aria di Annio, la cui prima strofa, però, viene mantenuta¹⁶ (cade del tutto invece l'aria di Servilia che occupava la scena successiva):¹⁷

A Ah! perdona al primo affetto
questo accento sconsigliato:
colpa fu del labbro, usato
a chiamarti ognor così.
*Mi fidai del mio rispetto,
che vegliava in guardia al core;
ma il rispetto dall'amore
fu sedotto e mi tradì.*

**Se Ah, tu fosti il primo oggetto
che finor fedele amai;
e tu l'ultimo sarai,
ch'abbia nido in questo cor.**

A Cari accenti del mio bene...

Se Oh mia dolce, cara speme...

**A e Se Più che ascolto i sensi tuoi,
in me cresce più l'ardor.
Quando un'alma all'altra è unita,
qual piacere un cor risente!
Ah, si tronchi dalla vita
tutto quel che non è amor.**¹⁸

Esclusivamente d'ordine musicale sarà il motivo della modifica, che sul piano metrico e linguistico non è molto felice,¹⁹ del verso finale dell'aria di Sesto «Parto, ma tu ben mio», che conclude la scena XII, ora diventata IX, dello stesso atto I: il settenario tronco «io mi ricorderò», che chiudeva la seconda quartina, in rima con il verso corrispondente della precedente («quel che vorrai farò»), viene rimpiazzato da tre versi, il primo e il terzo tronchi e rimanti tra loro, il secondo

16. La risposta di Servilia (anch'essa una quartina di settenari rimati ABBC) riprende solo nel primo verso la terminazione di quella di Annio (con la rima *affetto*: *oggetto*) e non nell'ultimo tronco (*così* vs *cor*).

17. In questo brano, come nei successivi, in cui confronterò i due libretti (accostandoli o fondendoli in un unico testo), sono in corsivo i versi omessi nel rifacimento di Mazzolà, in tondo le parole e frasi mantenute e i versi rimasti invariati, in grassetto le aggiunte.

18. Anche in questo duetto troviamo tre “novità” lessicali, rispetto al testo metastasiano: *nido*, nella collocazione *aver nido*, *ardor(e)* e il verbo *troncare*, che Mazzolà usa di nuovo nella scena XII (in bocca a Sesto) e nel finale (in bocca a Tito).

19. In particolare per la sostituzione del semplice futuro «farò» con un «da me si penserà» che usa il *si* impersonale/passivante preceduto dal complemento d'agente tipico del linguaggio melodrammatico (Bonomi-Buroni 2017, 57). Lo stesso costrutto si ha nella scena presentata più sotto, «già da noi ti si rende», ma qui è funzionale per la rima con «attende», che nel testo metastasiano non aveva un rimante.

con una rima irrelata: «Da me si penserà. / Ah qual potere, oh Dei!, / donaste alla beltà».

Maggiore interesse presenta la scena X, corrispondente alla scena XIII di Metastasio: Vitellia, che ha appena mandato Sesto ad uccidere Tito, viene informata da Publio che l'imperatore l'ha chiesta in moglie. Rispetto al recitativo metastasiano, da cui riprende varie espressioni, Mazzolà inserisce il personaggio di Annio²⁰ e costruisce il terzetto che chiude la scena, sopprimendo quella successiva (che nel libretto originario concludeva l'atto I), in cui Vitellia, sola, esprimeva il suo stato d'animo. Vediamo anzitutto i due brani a confronto. Ecco il testo metastasiano:

V Vedrai, Tito, vedrai che al fin sì vile
 questo volto non è. Basta a sedurti
 gli amici almen, se ad invaghirti è poco.
 Ti pentirai...

P Tu qui, Vitellia? Ah! corri:
 Va Tito alle tue stanze.

V Cesare! *E a che mi cerca?*

P Ancor nol sai?
 Sua consorte ti elesse.

V *Io non sopporto,*
Publio, d'esser derisa.

P *Deriderti! Se andò Cesare istesso*
a chiederne il tuo assenso.

V *E Servilia?*

P *Servilia,*
Non so perché, rimane esclusa.

V *Ed io...*

P Tu sei la nostra Augusta Ah! principessa,
 andiam: Cesare attende.

V *Aspetta. (Oh dèi!)*
Sesto?... (Misera me!) Sesto?... È partito.
Publio, corri... raggiungi...
Digli... No. Va più tosto... (Ah! mi lasciai
Trasportar dallo sdegno). E ancor non vai?

P *Dove?*

V *A Sesto.*

P *E dirò?*

V *Che a me ritorni;*
Che non tardi un momento.

P *Vado. (Oh, come confonde un gran contento!)*

Ed ecco il rifacimento di Mazzolà:

20. Nella sua prima battuta compare il termine *omaggio*, che non figurava nel testo metastasiano.

- V Vedrai, Tito, vedrai che al fin sì vile
 questo volto non è. Basta a sedurti
 gli amici almen, se ad invaghirti è poco.
 Ti pentirai...
- P Tu qui, Vitellia? Ah! corri:
 Va Tito alle tue stanze.
- A Vitellia, il passo affretta.
 Cesare di te cerca!**
- V Cesare!
- P Ancor nol sai?
 Sua consorte ti elesse.
- A Tu sei la nostra Augusta; e il primo omaggio
 Già da noi ti si rende.**
- P Ah! principessa, andiam: Cesare attende.
- V Vengo... aspettate... Sesto!...
 Ahimè! Sesto!... è partito?...
 Oh sdegno mio funesto!
 Oh insano mio furor!
 Ch'angustia! Che tormento
 Io gelo, oh Dio, d'orror.**
- P e A Oh come un gran contento,
 come confonde un cor.**

Mazzolà e Mozart lasciano cadere le battute in cui Vitellia, non credendo alla notizia, accusa Publio di deriderla, eliminano il riferimento a Sestilia (anche a causa dell'inserimento di Annio, che è fidanzato con la giovane), ma accentuano il carattere paradossale della situazione (Vitellia è chiesta in sposa da colui che sta per essere ucciso dal suo amante, da lei istigato): si riduce, nel recitativo, il ricorso «all'*antilabè*, ovvero alla distribuzione di più battute di personaggi differenti in un unico verso», usata da Metastasio «per rendere più movimentati gli interventi, specie in concomitanza con un più alto tasso di emotività»,²¹ e si crea – sulla base del testo metastasiano, da cui si riprendono, opportunamente variati, parole e sintagmi²² – un terzetto «dal sofisticato effetto di 'straniamento', ottenuto facendo commentare lo smarrimento di Vitellia dagli altri due personaggi, Publio e Annio, che si esprimono in perfetto linguaggio da opera buffa, esaltando per contrasto l'angoscia della situazione»,²³ situazione che, diversamente da Vitellia, i due non sono in grado di comprendere.

21. Bonomi-Buroni 2017, 189 nota 24.

22. Ecco le due riprese quasi testuali: «Aspetta. (Oh dèi!) / Sesto?... (Misera me!) Sesto?... È partito» > «aspettate... Sesto!... / Ahimè! Sesto!... è partito?...»; «(Oh, come confonde un gran contento!)» > «Oh come un gran contento, / come confonde un cor».

23. Mellace 1996, 236.

Tra le modifiche dell'atto II, nella nuova scena I si ha l'inserimento dell'aria «Torna di Tito a lato»,²⁴ in cui Annio invita Sesto a non accusarsi del tentato assassinio dell'imperatore, che sviluppa, in due quartine di settenari (AABC DEDDC, con C tronco), i concetti espressi nel testo di partenza in soli due versi di recitativo, da cui peraltro si riprende, diversamente ordinato, un intero sintagma («che con mille emendi prove di fedeltà l'error passato» > «e l'error passato con replicate emenda prove di fedeltà»):

A Fermati! Oh dèi! Pensiamo... *Senti. Fin ora
La congiura è nascosta; ognuno incolpan molti
Di quest'incendio il caso: or la tua fuga
Indicar la potrebbe. E la congiura
Non è certa finora.*

S Ebben, che vuoi?

A Che tu non parta ancora, *che taccia il fallo,
Che torni a Tito, e che con mille emendi
Prove di fedeltà l'error passato.*

**Torna di Tito a lato:
torna, e l'error passato
con replicate emenda
prove di fedeltà.
L'acerbo tuo dolore
è segno manifesto
che di virtù nel core
l'immagine ti sta.**

Più oltre, l'aria di Sesto «“Se mai senti spirarti sul volto”, tanto importante nella *Clemenza di Tito* di Gluck, [è] ridotta a un terzetto che assicura più fluidità all'azione scenica, ma attenua il valore poetico e drammatico dei versi e l'intensità della situazione»²⁵. Anche in questo caso, comunque, spesseggiano, nelle battute di Sesto, le riprese testuali dell'aria metastasiana: *volto, senti, lieve, s'aggiri, estremi sospiri* > *estremi miei sospiri, mercè* > *mercede*.

Un'altra aria di Sesto, costituita da sei settenari rimati ABCABC (con C tronco), che nel testo metastasiano chiude la scena con Tito («Vo disperato a morte; / né perdo già costanza / a vista del morir. / Funesta la mia sorte / la sola rimembranza / ch'io ti potei tradir»), è sostituita (atto II, scena X) dal più esteso rondò «Deh per questo istante solo», costituito da tre quartine e un distico di ottonari (rimati ABAB CBCB DEEB FB, con B tronchi), che sono un concentrato di poetismi (l'interiezione *deh*, l'imperativo tragico *ti ricorda*, il monotongo in *cor, core* e *more*, in rima interna tra loro, ma non, ovviamente, in *duolo* 'dolore', l'iperbato *morir mi fa*, la mancata apocope in *pietade*, la forma verbale

24. Anche *lato*, in *a lato* 'al fianco', costituisce una novità rispetto al libretto metastasiano, così come, tra le parole dell'aria, *acerbo, manifesto* e perfino *immagine*.

25. *Ibid.* Al terzetto partecipano, oltre a Sesto, Vitellia e Publio.

deggio, la forma pronominale sintetica *teco*, la concessiva *pur* ‘tuttavia’), funzionali a costruire la base testuale a cui la musica di Mozart dà le ali:

Deh, per questo istante solo
 ti ricorda il primo amor.
 Che morir mi fa di duolo
 il tuo sdegno il tuo rigor.
 Di pietade indegno è vero,
 sol spirar io deggio orror.
 Pur saresti men severo,
 se vedessi questo cor.
 Disperato vado a morte;
 ma il morir non mi spaventa.
 Il pensiero mi tormenta
 che fui teco un traditor!
 (Tanto affanno soffre un core,
 né si more di dolor!).

Anche il brano che fa de *pendant* all’aria di Sesto, il rondò di Vitellia «Non più di fiori», sostituisce un’aria di Metastasio.²⁶ Il personaggio, al posto del topico paragone della sua situazione con quella del nocchiero, che preferisce gettare in mare i tesori guadagnati pur di arrivare sano e salvo a riva, in questo caso riflette sull’imminenza della morte, invece delle attese nozze. Mazzolà sostituisce le consuete quartine di settenari di Metastasio (ABBC DADC, con C tronco) con una struttura più complessa, che a due quartine di quinari (ABBC DEEC, con C tronco e D sdrucchiolo) ne accosta una di ottonari (EFEF, con F tronco). Al mutamento ritmico dei versi corrisponde un cambio di tempo e di tonalità della musica, che passa dal rasserenante *Larghetto* in fa maggiore iniziale all’*Allegro* in minore finale, «estrema e tremenda icona del clima di tragedia incombente»:²⁷

Non più di fiori
 vaghe catene
 discenda Imene
 ad intrecciar.
 Stretta fra barbare
 aspre ritorte

26. Il precedente recitativo accompagnato viene conseguentemente modificato nella parte finale, con la soppressione dei versi che introducevano l’aria anche tematicamente: « [...] Si scemi / il delitto di Sesto, / se scusar non si può, **col fallo mio**. *Speranze, addio*, / D’impero e d’imenei **speranze, addio!** / *nutrirvi adesso / stupidità saria. Ma, pur che sempre / questa smania crudel non mi tormenti, / si gettin pur l’altre speranze a’ venti*».

27. Mellace 1996, 237. Sul piano linguistico, sono appena da notare, oltre a iperbati e altre inversioni sintattiche, la forma apocopata *ver* ‘verso’, il presente indicativo *veggo* e il condizionale *avria*. Ma l’aria presenta varie “novità” lessicali rispetto al testo metastasiano: gli aggettivi *vago* e *aspro*, il verbo *intrecciare*, l’aulicismo *ritorte* ‘ceppi’, che caratterizzerà ancora il melodramma ottocentesco.

veggo la morte
 ver me avanzar.
 Infelice! qual orrore!
 Ah, di me che si dirà?
 Chi vedesse il mio dolore,
 pur avria di me pietà.

Infine, il grandioso finale metastasiano viene sostituito da un testo assai più conciso. Alla battuta del protagonista Tito «[...] Sia noto a Roma / ch'io son l'istesso, e ch'io / tutto so, tutti assolve e tutto oblio» seguono infatti questi versi:

- S Tu, è ver, m'assolvi, augusto;
 ma non m'assolve il core,
 che piangerà l'errore,
 finché memoria avrà.
- T Il vero pentimento,
 di cui tu sei capace,
 val più d'una verace
 costante fedeltà.
- V Se A Oh generoso! oh grande!
 E chi mai giunse a tanto?
 Mi trae dagli occhi il pianto
 L'eccelsa tua bontà.
- Tutti e Coro (senza T)
 Eterni dèi, vegliate
 sui sacri giorni suoi,
 a Roma in lui serbate
 la sua felicità.
- T Troncate, eterni dèi,
 troncate i giorni miei,
 quel dì che il ben di Roma
 mia cura non sarà.

In sostanza, la rielaborazione melodrammatica del testo metastasiano da parte di Mazzolà, indubbiamente abile (anche se solo molto di rado si rilevano veri progressi sul piano propriamente poetico), sembra dovuta esclusivamente a ragioni drammaturgico-musicali e documenta anzitutto l'evoluzione strutturale, nel giro di mezzo secolo, del melodramma classico, che si è arricchito degli *ensemble*, ai quali è affidato anche lo sviluppo dell'azione che in precedenza era confinato nei recitativi.

Ma il nuovo testo rivela anche una diversa visione della vita umana e del suo rapporto con la storia: la razionalità metastasiana, che nella fattispecie si materializza nell'imperatore Tito e nella sua clemenza, ma a cui partecipano anche agli altri personaggi, i quali risolvono i loro contrasti interiori in arie geometricamente cartesiane, cede ora il posto a una sensibilità diversa, assai più problematica, sospesa tra il terrore della morte imminente, in Metasasio

sostanzialmente rimossa e qui invece percepita da Sesto e da Vitellia come giusta punizione alle proprie colpe, e il rimpianto per un paradiso perduto di innocenza. Certo, è solo la musica di Mozart a realizzare questa tensione, ma (come del resto avviene sempre nel melodramma) è stato il libretto, nella parziale riscrittura di Mazzolà, intelligentemente innestata sullo splendido testo metastasiano (che resta il perno dell'opera, fondamentale per non farle perdere la rotta), a fornire al compositore l'elemento materiale indispensabile per la sua creazione.

Bibliografia

- Angelini 1993 = F. Angelini, «*La clemenza di Tito*» di Pietro Metastasio, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino 1993, 1039-1053.
- Armellini 2008 = M. Armellini, *s.v. Mazzolà, Caterino Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, vol. 78, Roma 2008, 637-641.
- Beghelli 1990 = M. Beghelli (a c. di), *Tutti i libretti di Mozart* (1990), Milano 1999².
- Bellina 2001 = A.L. Bellina, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla «Clemenza di Tito»*, in E. Sala Di Felice-R. Caira Lumetti (a c. di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, 493-509.
- Bonomi-Buroni 2017 = I. Bonomi-E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.
- Brunelli 1943 = P. Metastasio, *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, vol. I, *Drammi*, (1943), Milano 1953².
- Chiesa 1985 = R. Chiesa, *Metastasio e Mozart*, in E. Sala Di Felice-L. Sannia Nowé (a c. di), *Metastasio e il melodramma*, Padova 1985, 105-130.
- Coletti 2003 = V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana* (2003), Torino 2017².
- D'Achille 1995 = P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica viennese di Ranieri de' Calzabigi*, (1995), in Id., *Parole: al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Firenze 2012, 191-216.
- d'Angelo 2013-2014 = E. d'Angelo, «*Mille diversi affetti | in Tito guerra fanno*». *Metastasio, Mozart e l'apoteosi del sovrano infelice*, in «*La Fenice prima dell'Opera*», 2013-2014, 2, 29-46.
- Dent 1947 = E.J. Dent, *Il teatro di Mozart* (1947²), Milano 1981.
- Kunze 1984 = S. Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* (1984), Venezia 1990.
- Mellace 1996 = R. M[ellace], *s.v. Clemenza di Tito, La*, in P. Gelli (a c. di), *Dizionario dell'opera*, Milano 1996, 234-237.
- Meyer 2001 = R. Meyer, *Trattamento e adattamento dei testi delle opere metastasiane nel '700 sull'esempio de «La clemenza di Tito»*, in E. Sala Di Felice-R. Caira Lumetti (a c. di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, 423-439.
- Mila 1981 = M. Mila, *La Clemenza di Tito: tra neoclassicismo e restaurazione* (1981), in Id., *I costumi della Traviata*, Pordenone 1984, 119-132.
- Montale 1981 = E. Montale, *Prime alla Scala*, a c. di G. Lavezzi, Milano 1981.

Rice 1991 = J.A. Rice, *La clemenza di Tito*, Cambridge 1991.

Rossi 2018 = F. Rossi, *L'opera italiana. Lingua e linguaggio*, Roma 2018.

Seidel 1987 = W. Seidel, *Seneca - Corneille - Mozart. Questioni di storia delle idee e dei generi nella «Clemenza di Tito»* (1987), in S. Durante (a c. di), *Mozart*, Bologna 1991, 345-366.

Zuliani 2009 = L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna 2009.